

Вещь

2(28)/2023

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

Поэзия

Андрей Малышев

Иван Козлов

Проза

Анна Бердичевская

Янис Грантс

Переводы

Гай Давенпорт



Вещь

2(28)/2023

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

18+



3	Алексей Чудиновских <i>гречневой кашей набитый зрачок (стихи)</i>
6	Анна Бердичевская <i>«На волю птичку отпускаю» (главы из романа)</i>
16	Иван Козлов <i>ТЭЦ-6 и другие магические вещи (стихи)</i>
23	Янис Грантс <i>Пропан-бутан (рассказ)</i>
33	Андрей Малышев <i>Река Конго (стихи)</i>
38	Катерина Гашева <i>Без подписи, Египетский поход, Зусман, Банановый эквивалент, Приключения Гекльберри Финна (пять рассказов)</i>
47	С.К.К. <i>Некровита (между стихами и прозой)</i>
50	Владимир Кочнев <i>Ревность (рассказ)</i>
54	Ольга Абатунова <i>Пенелопа и апельсины (стихи)</i>
57	Андрей Сухоруков <i>Nibudh (между стихами и прозой)</i>
68	Сергей Имис <i>Бьется мотылек (стихи)</i>
71	Константин Духонин <i>Квест (пьеса)</i>
84	Гай Давенпорт <i>Четыре эссе из книги «География воображения» (перевод Андрея Сен-Сенькова)</i>
100	Николай Кононов <i>Оживление гербария (о живописи Виктории Липец)</i>
104	Дмитрий Бавильский <i>Чтоб было место (о книге Андрея Левкина «Проводки оборвались, ну и что»)</i>
119	Андрей Мансветов <i>О поэтических книгах Владимира Кочнева и Игоря Ванькова (критика)</i>
124	Авторы номера

Алексей Чудиновских

гречневой кашей набитый зрачок



из пуговиц света вынимаются женщины
это знаки для тех, кто в калории цвета
прилеплен к лицу — точно мать
эта яблоня бьётся о землю рукой
этой плотью зубов мягок дом — и луной
перечёркнуты ноги, колодец и лошадь

чернозём облаков как плевков для голодных
это падает ночь на колени ребёнка —

вот соски

и редис — свёклу кормит морковь собою
эта жница вершин и могил, наш рябиновый
брат отъедал серебро от мизинца
он приклеен к лопате, он жирен и кисл

я родился отцом вместе с сыном глазами
вперёд
лип чеснок ниже ног, горький плод,
проводивший
меня из утробы — он был мне словно брат
из бабьего яра — и коса до крестца, так похож
на меня, только я от свекольной сестрицы
отца
мы лежали в коровьей тени жёлтых яблонь

для меня примером насилия является
гречневой кашей набитый зрачок —
я сам сопротивляюсь (рыбные головы
торчат у меня из висков как метонимии

злости), но если и выйдет различить — где хоронили отражения лиц, я не тороплюсь лить слёзы — острые фантики боли отвернувшись от любовника, разверну и использую — приближаю личный опыт причинения ущерба (ягоды сердца твердеют под кожей без тела человека) — этот метод деления выбран как верный, а если и нет в молоке отражения, хватит события спермы

застёгнутым взглядом алёша
смотрел в облака, их украдкой кусал
треугольник собаки, её тишина — это пятна
нагие до кальция — в рябиновых каплях
сосцов
бежали ручьи, и птицы клевали — о землю
стучали лучи — аллегории ягод

муж провожал лягушачье платье жены —
с осенью на весу, ясно обтянутой
грибковыми каплями — наташа сказала
луна налипает на камни
и пожала плечами — я понимал, что эта
строка
удачная, но думал про издевательства

над домашними и бродячими
отрезанные лапы, съеденные русскими
солдатами
бетховены и франкенвини на территории
украины
мир был полон нами, когда наташа спросила
меня
где я сейчас — и я рассказал, что на войне
животные страдают не меньше, чем люди

привёл несколько примеров, но она это знала
и до меня — облака прижимались к луне
была в ручье вода белой, как поражение
килограммы птиц нагибали деревья

в мае, кажется, всегда, что ты любишь
и ждёшь
только лето, но спустя месяц тянет
куда-нибудь переехать

в полдень мужчины снимают каски
пот вытереть со лба — жёлтая
зебра, зелёной покрашены звери
на площадке — мать выкатывает
мальчика в коляске — на вид
ему больше нечем заняться

в сломанный хобот вползает
кошка — дом из бетона похож
на румяный батон — мама говорит
я сегодня тебя родила, и укладывает
волосы расчёской ребёнку, а он

смотрит, как хвост вороны заморозил
кошку в полоску — точно фокусник
мужчина должен иметь кролика
но только один достаёт цыплёнка
и нарезает чёрные ломтики окон

фильмы, снятые о темноте
стачка, процесс, холодное лето
53-го — на советском экране
свободный от пыток

литературный русский язык
сотрудника нквд — в череп
вбит солнечный свет
красные флаги не меркнут

фильмы ссср — это
горячие чёрные кадры
актёры играют снег
воду, ожидание встречи

с каждой новой склейкой
небо — цвета отбитых почек
заклочённый выходит
из собственной роли

актёр произносит
точку — чёрствое облако
на промёрзлой земле
звонко очерчено

кроличьей костью
смена имени и отчества
это кино застоя —
от скорлупы отделённое

и пыльное оттепельное
междометие — вой 24 на 7
русский язык немного
кино — блокада, бабий яр

ночью красные флаги
блестят белым снегом
фильмы без склеек
перенесённые

в точки сознания
где мы проживаем — время
тюремная феня, сказка
играет на небе ангел

кажется, ребёнок рождён
собственной бабушкой
выше сказанного
произнесён приговор

из земли вырастает мать
кроткая, осуждённая
за сигареты в лагере
моет пол начальника

цветное кино — в кадре
чёрно-белое пространство

внутри персонажа папанова
умирает 270 заключённых

в кинозале темно — больше
пятисот закрытых глаз
видят сон на полустанке
это никто из нас, время

остановлено 20 лет назад
камера временного содержания
кадров — архив негатива
сталин на площади киров

если хватит событий, выйдет
свежий фильм — люди штурмуют
снег, сбивают с обеих ног
человека с ружьём

а если нет — розовая фея
череп расколет ребёнку
младшему майору орд
звёзды прячут в голове

фильмы, снятые о темноте
кубанские казаки, весёлые
ребята — если смотреть
в оригинале — начинаются

словами о ГУЛАГе, суде
над промпартией, голоде
в Украине — всё это на русском
литературном языке

Анна Бердичевская

«На волю птичку отпускаю»



Три предисловия и первая глава — отрывок из моей новой, еще не законченной рукописи, посвященной памяти моей матери, Галины Михайловны Бердичевской. Впервые завязка книги мелькнула в тумане предстоящей жизни полвека назад, когда мне в руки случайно попал один исторический документ... Работу над книгой начала еще до пандемии, надеюсь закончить в этом году, но кто знает? Точно знаю только название книги: «На волю птичку отпускаю».

Автор

Предисловие 1-е

Мама родилась 21 мая 1911 года, на Западном Урале, в губернском городе Перми, но не в центре, а на отшибе — в Мотовилихе... Не село, не слобода, а теряющийся в холмах и оврагах заводской посёлок дремучего деревенского типа. С незапамятных времен, задолго до строительства завода, это и была деревенька. Она стояла на двух речках Мо-

товилихах, Малой и Большой, там, где они сливались с полноводной Камой. В 1736 году здесь началось строительство медеплавильного завода, а через несколько десятилетий часть цехов, поменяв звонкую медь на чугун и сталь, начали успешно отливать орудийные стволы и снаряды. Всё вместе превратилось в крупное производство гаубиц и мортир под названием «Пермские пушечные заводы».

В этой книге я расскажу, как у потомков нескольких поколений уральских пушкарей родилась и выросла странная птичка — Галина Михайловна Бердичевская, моя мама. Человек талантливый и — лёгкий. Как сложилась её жизнь?.. Надеюсь, это выяснится для вас само собой, по мере чтения книги, которую заканчиваю.

Что же следует сказать о Галочке Бердичевской *перед* книгой?

Она обладала *талантом ко всему*, что её (совершенно внезапно и безвыходно) *окрыляло*. Тогда, повинувшись подхватившей её *тяге*, она становилась на крыло, невзирая на самые неподходящие для её крылышек обстоятельства. Она просто не могла не лететь туда, куда увлекал её зов любви, судьбы, таланта...

Читателям книги достанется моя не вполне благополучная память, а также моя «вторичная память» — воспоминания о воспоминаниях маминых друзей и родни. Будет и то, что принято называть документами — метрики, картинки (она была художник), письма, старые фото, протоколы допросов. А также слухи о слухах и галлюцинации разных времен. Любая книга — застывший и чудом уцелевший след реальности, в которую часто трудно поверить... Потому и не спешу назвать эту книгу *документальным* романом. Я не собираюсь создать для мамы новую, жесткую как прошлый чугунный век, клетку, напротив, хочу просто отпустить её на волю.

К тому же из своего и маминого опыта знаю: ничто так не врёт, как казённые бумаги, докладные записки и бумажки с печатями. А стенограммы допросов врут ещё больше.

Но вот фотографии — это честные отпечатки времени, они объективны по определению. Хотя в нынешнем, в цифровом тысячелетии фотографии уже тоже нельзя доверять. Недаром в начале нового века электронным фото придумано было название по заслугам — «фотки из мыльницы».

А теперь уж и электронных мыльниц нет, снимаем телефоном!..

Настоящих, *объективных и плёночных* фото в моей книге, надеюсь, всё-таки будет порядочно, хотя многие, очень многие, безвозвратно пропали.

Вообще же, главный и, увы, последний мамин документ — это я, её дочь. Архивариус неопытный, зато свидетель пока вполне живой.

21 мая 2021 (маме 110 лет)

2-е предисловие

Решаюсь упомянуть всего одно не сохранившееся у меня объективное свидетельство полувековой давности. Это была именно фотография, отснятая, надеюсь, с настоящего письменного документа начала XVIII века. Она попала мне в руки в начале 1973 года, когда мама моя уже тяжело болела. Фото было довольно серенькое, формата А-4, на нём просматривалось что-то вроде ведомости, или реестра: старинным писарским почерком были выведены с дюжину или больше фамилий, за каждой из которых следовало число, обозначавшее количество душ в семье... Друг архивист, давший мне фотографию, объяснил, что на ней фрагмент одного из *Списков Татищева*¹ — реестра государевых крепостных, вывезенных Василием Никитичем на строительство медеплавильного завода на Каме. Архивист говорил, что подобных реестров сохранилось несколько — из Кунгура, из других мест, а этот был частью Архангельского списка.

Я запомнила в нём две фамилии — *Болотовъ* и *Даевъ*. Потому что дружила тогда с пермским поэтом Витей *Болотовым*, а *Даев* — была фамилия моего мотовилихинского родного прадеда, о котором слыхала и от мамы,

¹ Василий Никитич Татищев (1686–1750) — российский инженер-артиллерист, историк, географ, экономист и государственный деятель; автор первого капитального труда по русской истории — «Истории Российской», основатель Ставрополя-на-Волге (ныне — Тольятти), Екатеринбурга и Перми. Один из основоположников русского источниковедения.

и от трёх бабушек — его дочерей... Фотографию у архивиста я выпросила на время — показать дома.

Мама посмотрела и сказала: «Это наверняка наш Даев. Мотвилихинские Даевы знали, что предки были издалека и давно вывезены на Каму для строительства завода». Что же касается Архангельска, мама вспомнила и тогда же рассказала мне одну историю. Родная её бабушка Анна Васильевна (я в её честь и названа) рассказывала, что муж её Иван Иванович Даев всю жизнь проработал на пушечном заводе. Только когда на войну с турками его забрали, он пропал из родных мест надолго, а после уж никогда никуда. Однако, выйдя на пенсию в 1913 году, Иван Иванович очень затосковал. Но как-то вечером вдруг взбодрился и велел собрать себе дорожный чемоданчик. Бабушка собрала. А утром дед объявил: «Прощай, Аня, уезжаю в Архангельск. *Хочу на родине помереть*. Не помру — может, к тебе и вернусь». И ушёл, и уехал. Навсегда... А ведь известно было, что родился он в Мотовилихе, как и его дед с прадедом.

Возможно, и в самом деле была все же у мотовилихинских Даевых своя тайная родина — никогда не виданный ими Архангельск...

Январь 2022 (после Ковида)

3-е предисловие. Голоса

В 1973 году пермские библиотеки и краеведческий музей готовили юбилейные выставки к 250-летию Перми. Почти так же, как нынче, в 2023 году — к 300-летию. Когда мама подтвердила возможную причастность Даевых к старинным Татищевским делам, мне не захотелось возвращать фото, но я его всё же вернула... Ведь обещала. А по завершении юбилейных торжеств фотография списка, конечно, нырнула в пермские архивы, в них, возможно, до сих пор и живёт, возможно и вместе с подлинником.

Мама умерла в том же, юбилейном для Перми 1973-м, 30 октября. Ей было шестьдесят два с половиной года. Я весь год

знала, что она умирает. Но когда случилось — в меня как будто пушка в упор выстрелила. Помню страшную пустоту, прямо в себе. Но эта невыносимая дыра как-то сама стала заполняться жизнью. Душа хотела, просто требовала жизни, света, любви. И я довольно скоро влюбилась, вышла замуж, родила дочку. Мы с мужем называли её Галей. И вот, когда дочке было месяца три, ко мне вернулся голос моей мамы. Я его вдруг снова услышала, очень просто. Прокуренный, хриловатый голос, именно с таким моя мать мне досталась, когда в 1953-м году вернулась из лагеря. Так продолжила жить свою жизнь, оказавшуюся большой и полной всевозможных событий. Как счастливых, так и несчастных. Но когда я стала старше мамы, голос её начал слабеть вместе со мной. Это меня испугало. Пришла та самая мысль: меня не станет — и мамы не станет. Но всё же мама не покидает меня, она — во мне... как я когда-то была в её животе. Это звучит довольно дико, но вполне естественно. Мы все родом из наших мам.

Я уже очень значительно старше её. И как старшая, возможно, понимаю маму глубже, чем в мои двадцать пять. Всё так. Но пишу я эту книгу *сейчас* не потому, что наконец-то всё про маму узнала и поняла. Нет. Она осталась для меня совершенно живой и родной, но в то же время — тайной... Все мы — тайна, и все уносим тайну с собой.

Но пока я жива, знаю: всё самое главное во мне — от неё, от мамы. Например, такая простая мысль, что жизнь — любовь, а смерть — разлука. И много чего еще. Что именно?... Оказывается, пока не напишешь — не вспомнишь. Приходится писать. Чтобы оставить её — в полёте. Пора.

В качестве эпиграфа (кроме Пушкинской знаменитой строки в названии) пусть будет моё давнее стихотворение, совершенно для меня не устаревшее.

Голоса

*Придёт беда, уйдёт беда —
Вы их услышите тогда,
Как я их слышу. Иногда.*

*Они как воздух и вода,
Белее снега, легче дыма.
Они почти неуловимы.*

*Но их звучанье передать
Мне сделалось необходимо.*

*Кому?
Не знаю, вам видней.
Являются, когда не звали.*

*И мамин голос всех сильнее!
Но мамы вы моей — не знали...*

18 апреля 2023

На холмах Мотовилихи

Начну с до-маминых времён, с Мотовилихи. Место, где ей предстояло родиться, было и остается примечательным во многих отношениях.

Сначала по решению царя Петра I в начале XVIII века инженер-артиллерист Василий Никитич Татищев отправился организовать медеплавильное производство на Урале. Для строительства первого завода было выбрано разведанное, но слабо изученное месторождение медной руды. Строительство началось на пустынном берегу, в ложбине у впадения в полноводную Каму небольшой речки, в разные времена называвшейся по-разному — сначала Брюхановкой, позже Ягошихой и наконец Егошихой. Егошихинский медеплавильный завод, а также поселок при нём были основаны 4 мая 1723 года. Эта дата считается основанием губернского города Пермь, имя которого взялось и утвердилось несколько позже по известному со средних веков княжеству Пермь Великая².

Кто именно дал название?.. И не причастен ли к этому наименованию основатель завода и поселения Василий Татищев, не только артиллерист и горный инженер, но и один из первых русских историков?.. Пыталась выяснить. Сведений не нашла.

Первый медеплавильный завод на Каме проработал недолго — слишком малолюдны, бездорожны и дики были Прикамские земли, да и месторождение медной руды обмануло надежды устроителей медеплавильного производства. Зато строительство и развитие регулярного города продолжилось.

А через тринадцать всего лет он же, Татищев, уже при царице Анне Иоановне, положил начало новому заводу, верстах в четырёх-пяти от Егошихинского, выше по течению Камы. Там в неё впадали речушки Большая и Малая Мотовилихи, и на речушках этих тихо, не высовываясь из холмов и буераков, жили-были мелкие деревушки... Сил у Василия Никитича Татищева было уже поменьше, но опыту побольше, он надеялся, что завод (по случаю возникновения поблизости административного центра, заодно и пристани, а также оживления регулярного судоходства) не останется ни без сырья, ни без топлива, ни без заказов. И оказался прав. Новый, Мотовилихинский медеплавильный завод был заложен в 1736 году, и несмотря на то, что вскоре Татищев занемог, а в 1750-м скончался, дело не пропало. Производство сначала выпускало медные слитки, которые отвозили в Екатеринбург, на монетный двор. Но дело потихоньку ширилось и крепло уже и по машиностроительной, и по оружейной части.³

В пустынных западноуральских краях главным делом было найти строителей, а затем и рабочих для завода. Искали также инженеров по всей Российской империи, да и в Европе среди разнообразных немцев⁴,

² Пермь Великая — историческое название средневекового княжества в верховье Камы и в междуречье Вишеры, Колвы и Язьвы. Межплеменной центр — Чердынь, резиденция верховного князя — Поча, духовный центр — Искор. (Википедия)

³ Начав эту главу, перечитала много чего интересного об истории этого предприятия, где, по-видимому, так или иначе работали 6–7 поколений моей и маминой родни. Вот один из сайтов: <https://dzen.ru/a/ZAK1nodeDwlhaQi->

⁴ Еще с допетровских времен всех европейцев, прибывающих в Россию, называли «немцами», т.е. немцами.

сведущих в металлургии и машиностроении. Но где же всему этому люду жить? Новый регулярный посёлок строить? Дорого, а государственных субсидий не стало — Анна Иоановна об уральском прожекте запамтовала, а вскоре и умерла... Не знаю, кто и каким образом дошёл до простой, хотя и очень неглупой с точки зрения традиционной русской геополитики, мысли: а пускай оно само построится — то есть всё, что надобно для жизни населения.

Чего в Уральских краях было много? Земли, воды, леса. А чего много, то не слишком дорого стоит. Никто не стал заморачиваться на градостроительные планы нового поселения (как это было хотя бы с будущей Пермью, где первые улочки заранее прочертил чуть не сам артиллерист Татищев), а попросту решено было закреплять за нужными заводу поселенцами земельные участки по окрестным буеракам, да и разрешить им строить из сплавного леса самим себе дома, а при них и огороды закладывать. Многие строители-переселенцы были из государевых, свезённых из родных земель на Урал крестьян, были и отставные солдаты, и бывшие каторжники. Их трудами деревушка на Мотовилихе постепенно росла, превращаясь в бескрайний посёлок, который сам себя обустроивал и кормил. За медные деньги строились квартиры и для инженеров и горных начальников, а по чертежам ответственных и зарубежных специалистов возводились цех за цехом одноэтажные кирпичные заводские корпуса и трубы. Заводская управа все это как-то координировала.

Ландшафт по берегам Камы неровный, все же Западный Урал, предгорье. С высоких холмов Мотовилихи (с Вышки, с Висима, с Красной горки и других, безымянных) вид открывается широченный. Удивительный еще и тем, что он мало изменился за три столетия: как горох во все концы рассыпались почерневшие деревянные дома. Зато заводские корпуса, как старинные низенькие ору-

дия на батареях, стоят редутами. Впечатляет центр коренной Мотовилихи, он сложился еще в 1790 году: тогда у заводского пруда на площади Красной на деньги жителей началось строительство деревянной Троицкой церкви, а позже и огромного каменного храма Живоначальной Троицы. Новую обитель освятили в 1836 году, вокруг нее начал складываться просторный монастырь, названный в память св. Стефана Пермского, крестителя уральских племён Стефаньевским.

Дом отставного прапорщика

На самой вершине ближайшего к собору крутого холма, носящем загадочное имя Висим (над пропастью, что ли, все там живущие висели?), примерно в середине XIX века был поставлен бревенчатый дом о четырех окнах, на каменном фундаменте с подвальчиком. Стоял он посреди широкого, покатога огорода, с которого видно было и завод, и Каму, и окрестные холмы. Я в нём бывала.

Не знаю, точно ли Даев строил этот дом, но знаю, что проживал в нём мой прадед *отставной прапорщикъ Иоанъ Иоановичъ Даевъ*. Так он писался во множестве найденных церковных и заводских документов⁵.

Дочь Ивана Ивановича, родная моя бабушка Агния Ивановна, о своем отце что-то да рассказывала, не всё сразу, отрывками. А мама, деда не заставшая, рассказывала кое-какие подробности со слов своей бабушки. В целом помню вот что: был Иван Иваныч vysok, сухощав, волосами светел, лицом хорош, но тёмен, характером строг, говорил мало, голос повышал того реже, но случалось — и ещё как! Дети видели его редко, он уходил на завод рано, возвращался поздно, да и по воскресеньям разговаривать не любил. Возможно, был глуховат — так я себе еще в детстве вообразила... Не помню, от кого слышала, что темнолицый Иван Иваныч был безмерно го-

⁵ Большинство документов найдены по моей просьбе историком, известным мотовилихинским краеведом Михаилом Леонидовичем Грифом. В конце книги представлена ОПИСЬ-КОНСПЕКТ всех собранных им архивных записей.

лубоглаз. Так что я хорошо его себе представляю. Работал на заводе с отрочества в разных цехах, а как начались турецкие войны, попал служить по рабочей специальности — в артиллерию. У меня и сложилось, отчего он и глуховат, и молчалив, и вспыльчив был. Да и темнолиц — от этого же... Молодой пушкарь на войне отличился удивительно — службой и отвагой он добыл себе офицерское звание *прапорщик*, что для рядового было практически чудом. Для этого одного знания устава и отваги не хватило бы. Всякую там баллистику и сами пушки надо было понимать и ловко с ними управляться. Вместе со званием отставной прапорщик получил пожизненное право называться «ваше благородие». Но это вряд ли ему сильно в жизни пригодилось.

Вернувшись с воинской службы в Мотовилиху, Иван Иванович вернулся и на завод, и знание артиллерийского дела, несомненно, способствовало его карьере. В заводских архивных записях многие годы он числился хоть и не мастером, но уставщиком⁶ и, по ведомостям судя, зарплата его из года в год росла. Пора было подумать о семье.

Он не женился до тех пор, пока не обзавелся домом⁷ — прямо над Красной площадью, на Висиме. И только в возрасте, когда седина ударяет в бороду, Иван Иванович нашел в Мотовилихе, на Красной горке, по другим сведениям — в Запруде, а может, и Рабочем поселке (все это районы бескрайней Мотовилихи), «немолодую» (стало быть, старше двадцати лет) кареглазую девушку, «происхождением и видом из башкир», бесприданницу. Звали ее Анна Васильевна Казанцева. Она была родом из православного села Казанцево, что и сейчас стоит в центре Башкирии. В одиннадцать лет Анна осиротела, из села её забрала в Мотовилиху дальняя родственница — из жалости, да и с детьми сидеть.

Моя мама свою бабушку очень любила и знала о ней хоть и не слишком много, но больше всех. Анна Васильевна была широколица, с каштановыми и необычайно густыми волосами, которые к тому же слегка вились. Седины в них не было до глубокой старости⁸. Под косыночкой она носила толстые и короткие, туго заплетенные косы, волосы в жизни ни разу не стригла, но ниже лопаток косы растить не хотели. Умные глазки бабушки были слегка раскосы и широко расставлены, смотрели из-под чуть «медвежьих» век с пониманием и добротой. Она долго жила совершенно неграмотной, но Евангелие и молитвослов знала на память. И очень любила слушать, как внучка Галочка, которую называла птичкой, что-нибудь ей читала, а еще лучше, когда рассказывала. Так бабушка и просила: «Ну, птичка, почирай». А дослушав чириканье, как бы очнувшись, она ставила точку: «Ты и пень в божий день разрисуешь...» Это никак не мешало им дружить и перешептываться о том, чего другие не знали.

Мама рассказывала мне со слов бабушки, что после знакомства и сговора Иван Иванович предупредил невесту накануне свадьбы: «Аннушка, я много тебя старше, но и ты не молода, да и некрасива. Беру тебя бесприданницей, чтоб быть спокойным в семейной жизни. Я человек несправедливый, но не злой, бить не буду, но буду тебя обижать словами. А ты терпи. Погодя я всегда одумаюсь».

Они обвенчались в ближней Троицкой церкви, в которой крестились, женились и отпевались едва ли ни все мотовилихинские Даевы. Из церкви новобрачные отправились пешком по крутой улице Висимской наверх, к себе домой. И дети у них пошли. Но жить не хотели. Однажды Иван Иванович отвел жену свою Анну в заводской госпиталь⁹. Кадровые рабочие пушечных заводов, а также их жены

⁶ Уставщик — старший на участке руководитель технических работ по оборудованию.

⁷ М. Л. Гриф искал, но не нашел в списках владельцев недвижимости в Мотовилихе И. И. Даева.

⁸ А. В. Даева прожила 94 года, умерла в 1942 году. Значит, год рождения у неё — 1848-й. Стало быть, она родилась за сто лет до меня (*прим. автора*).

⁹ Госпиталь на 28 коек для оказания медицинской помощи работникам Пушечных заводов существовал с 1880 года. А к 1914 году был построен новый корпус на 60 коек.

проходили в нём бесплатное обследование и лечение. Не знаю, все ли, вряд ли. Но Иван Даев, «его благородие отставной прапорщик» и уставщик, свою Анну в госпиталь отвёл сам. Из-за младенцев. Потому что они умирали у них, едва родившись, один за другим. Анна Васильевна идти на осмотр не хотела, Иван Иванович и в старости поминал это ей и ругал: «Потому что деревенщина!..» Но с его благородием не поспоришь, жена пошла, полная дурных предчувствий. Не зря Аннушка боялась. Доктор нашел у неё врожденный порок сердца и сразу же поговорил с мужем. Посоветовал беречь больную от беременностей и не загружать тяжелой работой. Совет услышан, возможно, был, но не вполне. Да и вообще непонятно, как его можно было исполнить... В долгой семейной жизни Анна Васильевна родила четырнадцать детей. Таким образом, Иван Иванович жену свою загрузил тяжелойшей из работ — не только рожать детей, но и хоронить их. Из четырнадцати умерли девять ребят, в большинстве своем мальчики.

Пермский историк М. Л. Гриф нашел в церковных записях об умерших из девяти троих — двух Михайлов и Петра:

Михаил Иванович 1-й, дата смерти 10 января 1888, 5 месяцев — воспаление кишок, **Михаил Иванович 2-й**, дата смерти 18 августа 1892, причина — скарлатина, возраст 3 года 6 месяцев.

Шестилетний **Петр Иванович** умер тоже в августе, и того же года, и тоже от скарлатины...

Анна Васильевна была верующей и знала, что дети ее станут жить на небесах. Все детки были похоронены неподалёку, на Висимском кладбище.

До взрослых лет из четырнадцати Давых дожили пятеро: Агния Ивановна (моя бабушка), Людмила Ивановна (Миля), Павел Иванович, Зинаида Ивановна и Александр Иванович (Шурка).

Рим

В далёком детстве, а как будто вчера, мама сказала мне, что Мотовилиха — это наш Рим на семи холмах. Я поверила, не пытаюсь считать холмы.

Мама приводила меня в дом на Висиме не раз, но отчетливо помню два визита, лет в шесть и лет в девять, осенью и зимой. Когда отправились впервые, погода была скверная, шёл осенний моросящий дождик, вдоль размытой глинистой дороги мы топали вверх по мокрым ступеням деревянных тротуаров улицы Висимской, случались лестницы со слишком высокими для меня ступеньками. Мама на своих длинных ногах забежала вперед, смотрела сверху вниз: «Трудно? Ничего, таков наш Рим!» И подавала мне руку, вытягивая по ступенькам всё выше...

За потемневшим домом — большой, по-осеннему пустой, покатым огород, над ним низкое, тяжелое небо, а вокруг — все глубже и дальше — вниз и вширь — бесконечное множество деревянных домиков, вкривь и вкось разбросанных по холмам и оврагам. У меня тогда не было названий тому, что увидела. Сейчас знаю, что за мотовилихинской Красной площадью с огромным и заброшенным, частично превращенным в хлебозавод монастырём, за старым заводским прудом видна была прямая улица, ведущая очень далеко, к большому городу, к еле видной вдаль за сеткой дождя ли, тумана ли колокольне кафедрального Спасо-Преображенского собора¹⁰. А поближе, но всё равно далеко от Висима, справа от дороги, в широком и глубоком логу, в котором, вероятно, терялось устье одной из речек Мотовилих, стояли (как и сейчас) ряды терракотовых кирпичных заводских цехов, утыканных высоченными трубами. Попадались трубы толстые, из которых в свинцовое небо шел белый пар, а были и высокие, стройные, лениво дымящие сквозь

¹⁰ В кафедральном Спасо-Преображенском соборе в 1932 году был размещен первый и крупнейший на просторах от Москвы до Дальнего Востока государственный художественный музей эрмитажного типа. Ныне собор предполагается вернуть РПЦ, а собрание Пермской художественной галереи разместить в новом здании на территории бывшего завода Шпагина.

дождь серым и желтым. Наш Рим... А после, за цехами, под свинцовым небом неожидан-но светлела широкая полоса реки Камы.

Когда, через множество лет, в двадцать первом веке, я побывала в настоящем Риме, он меня потряс, но я снова согласилась с мамой, что и моя Мотовилиха — Рим. Пускай не Первый, и даже не Второй, пусть деревянный и кирпичный, весь в заводских трубах, но все-таки — бескрайний и древний, много чего помнящий Рим... Все мы римляне.

С горки на горку

Второй детский визит в прадедушкин дом с мельчайшими подробностями. Попробую сосчитать — мне было девять, стало быть это была зима 1957–58-го. Мама уже не бежала через ступеньку впереди меня, это уже я, отравившая тощие, но сильные ноги, шла впереди и ждала её на каждом марше. Мы оказались на вершине в сумерки. В огороде, кидаясь снежками и плюхаясь в сугробы, бегали друг за другом дети, мои двоюродные, троюродные братья и сестры. Я знала не всех. Что не мешало мне кувыркаться с ними в снегу и съезжать на пузе с ледяной горки — да и не горка это была, попросту часть огорода, сползавшая с верхушки Висима и политая водой из колодца. На морозе вода застыла в ледяную дорожку, которая упиралась в забор. Я, полируя шершавый лёд, съезжала по ней — и раз, и два, и десять — и смотрела сквозь редкие доски забора, как внизу в густеющих сумерках Мотовилиха зажигает огни. Тысячи окошек светились, как звезды в перевернутом небе... Потом из сеней вышла мама с кем-то ещё, и нас, детей, всех загнали в дом. В большой и темноватой комнате с небольшими окошками народу собралось много, вся родня. Была там и приехавшая из Москвы младшая сестра моей родной Агнии Ивановны — бабушка Зина Белокрылина. И бабушка Миля Морозова, конечно, была —

она уже давно, еще до войны, после ареста свёкра-священника — переехала жить с дочерью и внуками из поповского дома в отцовский, даевский дом.

Я уже знала, что до революции все три сестры с двумя братьями, Пашей и Шурой, жили здесь. Все они спускались с Висима в церковно-приходскую школу за Троицким собором. Моя бабушка была старшей, она родилась в 1890 году, при крещении получила имя Агния, прекраснейшее из имен, как мне всегда казалось. Но в семье её поначалу звали попросту Аня. После окончания церковно-приходской школы, в неполные пятнадцать лет, то есть в 1905-м революционном году¹¹, её позвали что-то преподавать в той-же церковно-приходской школе. Таким образом, Аня навсегда стала Агнией Ивановной. А Миля, она была помладше, в 1908 году после школы пошла работать на завод браковщицей (контролером). «Без Миля и пушка не выстрелит!» — говорил младшая, веселая сестра Зина, на памятном мне семейном вечере. Меня, девятилетнюю, заинтересовало, что за «пушка». Миля и впрямь была важным в родне человеком, всеми и всем в застолье командовала, а детям, то есть и мне, запрещала ставить локти на стол. Многие из ребят называли её кокой¹², я думала, что её так зовут. Мама мне про «коку» сказала, что могу звать её бабушкой Милей. И про «пушку» объяснила: на заводе, на котором все здесь работали, всегда делали большие, очень настоящие пушки. Я была поражена. И еще больше тем, что и мама во время войны работала на этом заводе, который виден с Висима. Правда, она не делала пушки, а красила их в защитный цвет хаки... такой, как форма у солдат.

Много позже я узнала, что бабушка Миля строгой была не только потому, что в юности браковала пушки, она после завода закончила учительские курсы (были такие, двухгодичные в самой Мотовилихе), после чего всю жизнь работала в советской школе, вела начальные классы. Это была по-своему еще

¹¹ 1905... — год Первой Русской революции, в том числе и восстания рабочих в Мотовилихе.

¹² Кока — крестная.

более ответственная работа, чем пушки делать... Миля, как и её сестры, была красивая, с правильными, в отца, хоть и резковатыми чертами, а голос был громкий, подходящий и дочери артиллеристского прапорщика, и учительнице переполненных непослушными детьми начальных классов. Сестры над ней подшучивали, но и уважали. Было за что, потом расскажу. У мамы теплоты в отношениях с бабушкой Милей я не замечала. А вот с дочкой Мили, с двоюродной сестрой, с Люсей Морозовой, мама по-настоящему дружила. Но и об этом — потом.

Что же я чувствовала за тем столом в доме прабабушки Анны Васильевны и прадедушки Ивана Ивановича? Пожалуй, именно бесконечную давность и подробность всех отношений взрослых, собравшихся в родном доме на Висиме... Все они были из времен, о которых я пока что понятия не имела, однако же они несли в себе это непонятное *прошлое время*. И было мне там среди них, особенно после кувыркания в сугробах — тепло...

1905 год. Шрам на лбу

Однажды зимой в Мотовилихе произошла революция. Не та, о которой полвека спустя в клубе «Прогресс» на станции Мулянка моя мама каждый год писала лозунги: «Да здравствует 37-я, 38-я, 40-я, 41-я... 48-я... годовщина Великой Октябрьской социалистической...». Нет. Это был короткий и страшный четырехдневный пролетарский бунт, в котором активное участие приняли примерно тысяча человек с Пушечного и примкнувших к нему заводов студеную зимой 1905 года.

Схоронив девятерых детей и вырастив с женою пятерых до сознательного возраста, Иван Иванович Даев вряд ли был доволен жизнью или хотя бы спокоен душой. Вроде жизнь и направила, пять детей вроде окончательно выжило, и относительный достаток

в доме был... Но в 1905 году семья Даевых испытала первое потрясение нового века — первую пролетарскую революцию. И прямо под Висимом, на Красной площади, на улицах Висимской, и Большой, по которым Даев каждое утро на работу шёл. Три дня в конце года особенно ужасно грянули в Мотовилихе — стачка, вооруженное восстание, баррикады, расстрел бунтовщиков казаками и солдатами. Прямо под Висимом...

Непосредственно мотовилихинская революция началась для Ивана Ивановича в новом, строящемся, еще пустом от станков и снарядов цехе¹³ утром 9 декабря. Прекращение труда под названием «забастовка» было для Ивана Ивановича просто полным хамством и безобразием, как воровство или пьянство. Но он не мог не отметить, с некоторым даже уважением, что тут был не стихийный бунт. Заводил или вождей было немного, но все это были ребята не пустые, командовали, на взгляд отставного прапорщика, не без ума и шустро. Организованная буза с револьверами за пазухой... Среди этих самых бунтовщиков немало было людей взрослых, как пришлых, так и заводских, с которыми Иван Иванович за руку привык здороваться... Но требования, выдвинутые ими, поразили: ну не всё в жизни и на заводе правильно, но чтобы из-за такого бросать работу?! Между тем, трезвое заводское начальство дрогнуло, станки остановились, завод замер.

Восстание, с самого начала возмущившее Ивана Ивановича, породившее в душе его гневное смятение, длилось четыре дня до вечера 13 декабря. Но закончились всё для семьи Даевых непредвиденно и ужасно. Когда на следующий день смолкла стрельба и разобрали баррикады (две из них были на улице прямо рядом с домом, на Висимской улице), на Мотовилиху опустился трескучий декабрьский мороз и тишина. Четырнадцатилетняя Агния (по-семейному Анечка), увидев, что баррикады разобраны, утренними сумерками решила спуститься с Висима, чтоб

¹³ Через девять лет, в канун Первой мировой, именно в этом цехе И. И. Даев закончит свой трудовой путь... (прим. автора).

попасть на свою недавно обретенную, первую в жизни работу — учительницей Агнией Ивановной. Спустившись, надо было перейти Красную площадь. Перешла. На плече девочки болталась холщовая сумка с тетрадями. До школы оставалось рукой подать. И вот она слышит сзади топот копыт, оглядывается и видит, что на площадь вылетел казак на коне. Ничего плохого она не ждала, не испугалась, просто смотрела, как он приближается. Конь упирался, казак хлестнул его нагайкой, пронесся мимо девочки со свистом и гиканьем. Она всего и заметила, как, пролетая, он поднял над нею руку и что-то

обожгло её голову. По лицу потекло горячее, залило глаза, и она потеряла сознание.

Не знаю, как и кто её нашел и спас. Моя бабушка и сама этого не знала, или не помнила. Но я помню буквально на ощупь шрам на ее лбу — осязаемое пальцами небольшое углубление в самом начале прямого пробора на бабушкиной голове. Она сказала: «Это с детства» и спокойно разрешила мне к нему прикоснуться... Между тем я с тех самых пор знаю, что ни мамы, ни меня с моей дочкой, ни моих внуков и племянников могло не быть из-за того человека, махнувшего нагайкой над головой девочки в белом пуховом платке...

Иван Козлов

ТЭЦ-6 и другие магические вещи



Закат будет красным, оранжевым, рыжим, кроваво-алым,
Бордовым, сиреневым, совсем под конец — цвета крепкого чая

Собака бежит через поле, исчезает за гребнем земляного отвала
Больше движения нет. Движение прекращается

Потом будет ночь, сквозь дым сигаретный едва различимые звёзды
Звёзды, едва различимые сквозь сигаретный дым

Все животные разбегутся, не куда-то конкретно, а просто
Разбегутся
С тех пор ты будешь один

Закат будет переливаться всеми оттенками тёплых
Цветов: красным, оранжевым, рыжим, кроваво-алым

Потом ты увидишь над полем непонятное страшное облако
Это и будет твоим прощением запоздалым

Движение прекращается. Ночь, и нет ничего в ночи
Только звёзды, едва различимые сквозь сигаретный дым

Все животные возвращаются и желают что-то тебе сообщить
На чужом языке, который теперь ты можешь считать своим

Если б меня спросили, зачем я здесь, я бы ответил вот как:
Я тут типа меняю мир при помощи слова, но

В действительности мне просто жалко некоторых людей и некоторых животных
И кучу разных вещей, давно безнадежно сломанных

Начнём с простого — жалко тюленей там всяких, без мамы оставшихся медвежат
Жалко часы, если их нельзя починить, но они зачем-то лежат

Жалко маленькую собаку, хотя ей вообще-то ок
Жалко убитого, жалко курок и нажавшего на курок

Жалко множество посещённых и непосещённых мест,
Яблоки на столе, если кто-то их ест, а особенно если никто не ест

Мир, если тот не сумел меня изловить и если сумел изловить,
Жалко круглую в поперечнике кочергу

Жалко любовь, которую никуда не получается прислонить,
Как круглую в поперечнике кочергу.

В общем вы поняли, я так довольно долго могу.

Уже чисто навскидку: тихоходок и тетрапаки, пуговицы, каштаны, ключи, сожженных
на спичке клещей, поетую молью шаль, бегущий-качающийся вагон голубой,
сорванный ветром листок

Любой поэтический текст можно сделать просто списком существ и вещей,
Которые очень жаль,
В этом тексте всегда будет место для нас с тобой
Где-нибудь между строк.

под корягой фыркнул ёж
 догорела сигарета
 ты когда-нибудь умрёшь
 я люблю тебя за это

пёс забрался в конуру
 от помойки тащит дымом
 я когда-нибудь умру
 вот и повод быть любимым

на дорогах гололёд
 мы останемся в кровати
 всё когда-нибудь умрёт
 но на всё любви не хватит

вроде дар а вроде труд
 не продашь не передаришь
 все когда-нибудь умрут
 а как будто ты одна лишь

вроде правда вроде ложь
 я забыл и перепутал
 ты когда-нибудь умрёшь
 это нежно почему-то

Когда не хватает магии, садись на любой трамвай
 Выходи за одну до конечной

А то на конечной в полу откроется люк
 И всех пассажиров размелет гигантским винтом архимедовым

Тогда уже вряд ли получится встретиться с чем-то неведомым
 Поэтому не зевай

Выпрыгивай на остановке — какой там — Гравийный завод? ТЭЦ-6?
 Иди во дворы построенных пленными немцами двухэтажек — всяко они там есть.

И наблюдай в них магию, самую настоящую

Вот, например, неопрятная бабка раскладывает на ящике
 Мутного вида соленья
 Третий том Майн Рида

Бьющееся, ещё тёплое сердце оленье
Пульсар
И что-то ещё такого жуткого вида
Что я бы даже, пожалуй, зассал и не описал

Вот голова какой-то дворовой гадины
Отгрызает себя от туловища и насаживается на кол,
Вот существительное превращается в прилагательное
А потом в междометие и глагол.

В конце концов наступает тьма, будто в финале кино,
Вместо титров какие-то люди выплывают из тьмы

И самый прозрачный тебе сообщает: «Ты это мы».

Да в смысле, «кто «мы»?
Откуда ты такой дерзкий?
Теперь-то уже не всё ли тебе равно?

Всё исчезнет из памяти. Даже первая стопка водки —
Помню, блевал, а где и когда — понять уже не могу.
Голос отца, особенности внешности и походки,
Двор, во дворе качели, неведомой силой согнутые в дугу

Стираются комбинации для фаталити, пассворды и чит-коды,
В специальной тетрадке записанные карандашом,
Потом исчезаешь и сам — не весь, а некоторые годы
(Вот это даже пожалуй что хорошо).

Посты в дневниках, языки и системы знаков
Тоже однажды забудутся, а пока
Пойдем погуляем среди стремительно исчезающих знаков
Поглядим на стремительно исчезающие облака

Ветер гудит в оттяжках радиомачты
Предметы взмывают в небо, теряя вес
Ты говоришь мне что-то, уже становясь прозрачной,
Но мне ничего не слышно
Воздух исчез

В совершенно пустом пространстве, наверное, тоже возможно выжить
Здесь только дух над землёй безвидной шныряет туда-сюда
И я
И в карманах пальто моего какая-то ерунда

Красивые камушки, пара монет
Фантик конфетный
Несколько пивных крышек

Вот это уж точно надолго
Если не навсегда

Снежнаягодник, физалис
Скучный зимний палисад

Если ниточки связались
Не развяжутся назад

Мы чудесные кристаллы
Ты кристалл и я кристалл
Я устал и ты устала
Ночь устала
День устал

От небес устали птицы
От моргания — ресницы
От ячеек — сеть

Шар земной устал крутиться
Мышь — скрестись, дурак — молиться,
Висельник — висеть

Все устали от чего-то —
Сера, соль и ртуть

Жизнь — Великая Работа
Смерть — Великая Работа

Негде отдохнуть

В порыве творческом поэт
Напишет первую строку —
Вторая уж спешит за первой,

Но омерзительнее нет
Стиха, где места нет жуку,
Клопу, сверчку и сколопендре.

Прекрасны шершень и оса,
Достойны гимнов и осанн
Их насекомые повадки

Поверь, я искренне грущу,
Когда внимание хрущу
Не уделяется в достатке

Почёт мохнатому шмелю!
Я с ним одну судьбу делю,
Одною старостью старею

Умру, свернусь как стрекоза —
Пусть мне положат на глаза
Двух величавых скарабеев

Я доберусь до райских врат,
Подхвачен стаями цикад
И сонмами чешуекрылых

И спросит Пётр, прервав мой стих:
«Что делал ты для малых сих?»
И я отвечу — «Я любил их».

Он скажет: «Каждый паучок
В глубокий траур облачен.
В тот день, когда тебя не стало,

Печальна сделалась Земля —
Сам Бог, к тебе благоволя,
Сомкнул хитиновые жвалы».

Спят полуночные птицы
Мерно стрекочут сверчки
В чёрных небесных глазницах
Звёздные меркнут зрачки

Спят за штурвалом пилоты
В кружеве химиотрасс
К небу бесшумное что-то
Память возносит о нас

Камнем срывается сверху
В заросли сонной травы
Всё, что безжалостно, смертно
Только не время, увы

Янис Грантс

ПРОПАН-БУТАН

Сбивчивый рассказ о трёх братьях



Старший

(24 года, вчера изменил жене и узнал, что у младшего брата в голове обнаружили что-то типа мячика для пинг-понга)

Пакет молока. Бутылка молока. Два яблока. Банан. И — ничего больше. Ни ломтика колбасы. Ни обкусанной котлеты. Он захлопнул дверцу холодильника. «В этом доме кто-нибудь покупает продукты?» — зычно сказал куда-то в кухонный потолок. Живот напел на трусы, как болотная черепаха на беззаботную лягушку. Трусы были легкомысленными — в ромашку. «Никто не покупает никаких продуктов», — сказал тихо, похлопав панцирь

болотной черепахи. Панцирь оказался фикцией и пошёл волной, как потревоженное желе. «Жирный», — сказал он. Опять громко, опять — кухонному потолку. Но жирным он не был. Не то чтобы был. Высокий, с выдающихся размеров черепом. Так что брюхо, казалось, не выпирает, а подчёркивает его галльскую фигуру.

Тут я хотел написать «варварскую фигуру». Затем исправил на «фигуру викинга». Затем — на «рыцарскую». Затем — на «гладиаторскую». Затем — на «фигуру раба с южных плантаций». Затем зачеркнул в очередной раз и вывел «галльскую фигуру», слабо понимая, что это может значить. Но я хочу, чтобы представлялся этакий человек-гора, без видимых

пропорций культуриста, без упоительного бицепса, слегка дряхлый, но не растраченный до безвозвратности.

«Я здесь», — сказала она. Сидела за столом, под часами, наблюдала всё это время за ним. Время было — восемь утра. Она постукивала розовыми кончиками ногтей по стакану с молоком. «Не заметил тебя», — сказал без удивления и перевёл взгляд с её растрёпанных волос на столешницу. «Всюду — одно молоко. Всяду этот неживой вкус, эта мертвечина. Я его не пью. Я хочу тарелку с мясом — нежным, отварным. На косточке», — сказал он и посмотрел на часы. Время было по-прежнему — восемь. «Как знаешь», — равнодушно ответила она и поднялась. Ушла в какие-то затемнённые углы квартиры. Исчезла из поля зрения.

Тут у него зачесалось в паху. И он вспомнил. Вспомнил, что забыл. Вспомнил, что забыл, что — младший. Младший! Ну ещё бы! Сто лет ничего не происходило. Сто лет ничего не происходящего — настораживает. Того и гляди, грянет гром среди ясного неба. И грянула измена («Это не измена, это любовьлюбовьлюбовь», — ушаманивал себя), а вместе с ней — младший. Сто лет никто не болел даже лёгкой формой гриппа, хотя вокруг рушились города и падали межзвёздные корабли. Менялась экспозиция: он как-то быстро вскарабкался по карьерной лестнице, почти выплатил ипотеку, завёл французского бульдога (не завёл, а завели, конечно же — вместе с женой завели); линолеум уступил место сучковатому (сам выбирал рисунок, любил его) ламинату. Нырок повесился. «Трактор» слетел с первых строчек чемпионата на последние. У Бубы встала печень от пьянства и тоски, но что-то не срослось, и печень (в компании с Бубой) выкарабкалась. Нырок, Буба — это так, клички школьных товарищей и даже друзей, менее удачливых, чем он. Встречались, да, вместе отмечали дни рождения. Дружба тускнела с годами, но никто из троих не бил тревогу. Всех всё устраивало. Нырок, Буба — этих можно выбрасывать из головы: больше они здесь не появятся.

Итак, всё менялось — только с ним (с ними — с семьёй в самом волнующем — кровном — значении этого слова — не только

жена, но и отец, мама, братья) ничего не происходило. А сто лет без катастроф и борьбы за выживание — дурной знак. И вот грянуло: любовьлюбовьлюбовь и — младший. Но ведь двенадцатилетние дети не умирают, не правда ли? Они попросту не умеют этого делать. А раз так, то младший непременно выкарабкается и когда-нибудь отметит вековой юбилей — счастливый, окружённый правнуками и воздушными шарами. И вообще — все будут счастливы — и сейчас, и потом. Да, всё обойдётся, непременно обойдётся.

По внутренностям поползла какая-то теплота. Что-то сродни желанию стать именно тем человеком, каким и задумывался при рождении. Что-то сродни неизбывной жалости к себе и надежде на... На что? На любовь. Надежда любви. Неужели это всё может свершиться, как тогда, с женой? Или по-другому? Конечно, по-другому. Но — как?

Он раздвинул кухонные занавески (тоже — в ромашку) и посмотрел на двор. Сорокалетние лиственницы. Суетливые вороны со своим июньским приплодом. И этот завшивленный тип в песочнице. Бездомный. Всегда торчит здесь летом, на виду у всех. Днём и ночью. А на зиму — исчезает. Где же он прячется в лютые холода? Неважно.

Опять зачесалось в паху. Он ещё раз открыл дверцу. Пакет молока. Бутылка молока. Два яблока. Банан. И — ничего больше. Ни ломтика колбасы. Ни обкусанной котлеты. Взял банан. Очистил. Откусил. «Ешь на здоровье, брюхо не коровье, когда-нибудь да лопнет», — почти пропел под нос бабушкину присказку. Взял телефон и набрал среднего — днём они собирались в больницу к младшему: надо было согласовать время.

Средний

(19 лет, живёт у девушки, внешне — полная противоположность старшего: сухой и светлоглазый)

«Кто убрал все магнитики с холодильника?» — она испепеляла его взглядом. «От них у меня рябило в глазах», — кротко ответил

яйца у основания в кольцо пальцев и слегка укусила его в плечо. «Сделай мне больно», — прошептала с закрытыми глазами. Он высовывался и резко оказался наверху, перевернул на живот, свёл её кисти на лопатках, зажал их своей рукой, а второй — стянул с неё полосу трусов, и туда, где они только что были, посыпались хлесткие и звонкие шлепки. Он еле сдерживался, чтоб не потерять контроль и не превратить игру в побоище. «Ещё! Сильнее!» — вырвалось у неё, и он утопил педаль газа, и вот уже вспотел, будто был сталеваром у раскалённой печи, и остановился, и перевернул податливую девушку на спину (она лежала настолько разомлевшей, что, казалось, потеряла сознание, и только жаркое, прерывистое дыхание выдавало её). Ему пришлось подняться — он знал, где они лежат, и нашёл без труда: деревянные бельевые прищепки с железной хваткой. Взял две, вернулся, зацеловал и облизал её правый сосок, а затем сжал его, будто давил пальцами виноградину. Ягода пустила бы сок, открыла бы кашицу мякоти, а сосок лишь слегка потерял в цвете, ненадолго стал бледно-розовым. Девушка ойкнула, но, казалось, не от непереносимой боли, а от сказочного предвкушения. Он пристегнул прищепку к соску, а потом повторил всё это справа. По её телу побежала дрожь, больше — это была конвульсия, когда какие-то части начинают жить и паясничать сами по себе, может, вопреки желанию своего обладателя.

Он стащил голубые облака, немного разогрел член, смазал его слюной, пристроил ноги возлюбленной себе на плечи (левая соскальзывала), нашёл нужное место и резким движением оказался внутри. А распластанную пятерню положил ей на лицо — грубо, закрывая доступ к воздуху, и стал вдавливать её голову в пол, и качаться — на разную глубину, переключая скорости. Она издала какой-то первобытный гортанный клич, открыла глаза, через силу убрала с лица его ладонь и снова впала в забытие. Он разрядился двумя-тремя пощёчинами, высвободился из плена, забрызгал ей весь живот и выше — грудь, собрал вязкую жидкость, насколько смог, в ладонь, и, как тряпку, засунул девушке в рот. Она вяло двигала языком и всё не открывала глаза.

«Сладкая», — сказала через несколько минут. «Лучшая», — ответил он, уходя на кухню, чтобы утолить жажду: «Принести тебе воды?» Её охватила истома, она не ответила и подумала, что не пойдёт и на следующую консультацию — по современному русскому языку, перебралась на мягкую постель и раскинула руки-ноги. «Морская звезда на выданье», — сказал он, вернувшись со стаканом воды, и добавил: «Подвинься». Он лёг рядом, на живот, обхватив её за талию, но она отвергла его нежность и сказала: «Где букет из сухих цветов, который всегда стоял рядом с телевизором?» Он перевернулся на спину: «Букет? Какой букет? А, ты про этот веник. Я его выкинул. Он меня раздражал».

Она напала без предупреждения. Покошачьи. С выпущенными когтями. Он быстро подмял её под себя, но на рёбрах всё же успела появиться пара царапин. Девушка какое-то время пыталась выскользнуть из железных мужских объятий. Но вот смирилась и затихла. Он отпустил её и опять лёг рядом.

«Я несчастна», — сказала она, шмыгая носом и почти успокоившись. «А кто теперь счастлив?» — отозвался парень. Он курил в постели, проносил сигарету, зажатую тонкими пальцами, над чёрной простынёй, к подлокотнику, на котором стояла пепельница. «Мне кажется, что все люди могут быть счастливы», — вздохнула она. «Поделись рецептом», — заинтересовался он. «Просто не надо отнимать у них этого самого счастья», — сказала она. Он не ответил. «Почему ты поставил пепельницу рядом со мной? Почему ты вообще здесь куришь?» Он не ответил. «Почему ты не отвечаешь?» Он не ответил. Только затыкнулся. И выпуская ноздрями дым, сказал: «Я вообще люблю секс вот за это. За послеоргазменную сигарету». Она встала, что-то посмотрела в телефоне. Уставилась на него. «Ты любишь секс за курение. Так? Секс вообще или секс со мной?» — спросила она, опять что-то выискивая в телефоне. «Ооооо, — затыкнул он, — ну, о чём ты? Если уж на то пошло, то я вообще секс недолюбляю. Зато я тебя люблю. Больше, чем...» Тут он задумался. «Семечки», — подсказала она. «Ооооо, я люблю не секс, а тебя. Этого что — недостаточно? Да, я

не млею от возни. Мне нравится предчувствие. Предвкушение. Прикосновения. Учащённое дыхание. Азарт. И сигарета — после. Ммм, особенно — сигарета. А этот пот, брызги, стоны, слюни — не очень», — сказал он.

Хлобысть! Она хотела заехать ему по щеке, но наступила на тапочки, слегка подвернула лодыжку и промахнулась. Удар пришёл на плечо. От неожиданности он дёрнулся, пепел и горящий кончик «винстона» слетели ему на торс и в складки чёрной простыни. Парень завертелся, как шоколад в шампанском, и даже выпустил пару-тройку пузырей. Через мгновение он уже судорожно выдувал-выбывал из постели содержимое опрокинутой пепельницы. Встал. Дура ты, сказал совсем уж беззлобно и поковылял из комнаты, медленно нащупывая каждый шаг, словно из его живота торчала трубка, а в руках, как маятник, качался мочеприёмник.

«Мне иногда кажется, что ты — инопланетный монстр. И тебя забросили сюда в человеческом обличье, чтобы подготовить плацдарм для их вторжения», — выпалила она в спину. Спина ничего не ответила и исчезла за поворотом. «Я и вправду какая-то дура», — неожиданно равнодушно сказала она и опять уставилась в телефон. Но тут же отшвырнула его на мягкую чёрную постель, спряталась в руках и захлопала: «Наплакаться вволю — вот какое счастье ты мне даришь, вот какую любовь. Все мои слова — как послание в бутылке, как записка, замурованная в зелёное стекло: прочтает кто-то или нет — неизвестно. А ведь все мои слова адресованы тебе. Ты меня слышишь?» Но он не слышал. Он стоял под душем и напевал песенку, не помня ни исполнителя, ни названия, ни слов, ни мотива.

Телефон, оставленный на кухне, безуспешно звонил.

Старший

(это, сдаётся мне, сон)

Кто-то тянул его за руку. Первым делом он увидел низкий потолок в трещинах, с которого, как сухие скрюченные листья, свисала

побелка. Лампочка без абажура держалась на одной сопле и тускло светила. Было утро. Его правую кисть держал двумя руками неизвестный маленький мальчик. «Вставай. Пойдём», — сказал он, когда их глаза встретились. В окне, за спиной ребёнка, поблёскивала паутина в пол-окна, идеального симметричного рисунка, как вологодское кружево. В сетях трепыхался мотылёк.

Спросонья и с похмелья (хоть и не помнилось никакого пьянства) старший плохо сообщал. Он спустил ноги с панцирной кровати (она скрипнула неуверенно), расчесал свободной рукой (другую удерживал мальчик) плечо (наверное, до крови; комары? какие ещё комары?) и зевнул. «Вставай. Пойдём», — повторил ребёнок. Он по-прежнему дёргал мужчину за руку. «Воды бы. А лучше — минералки», — сказал старший и с надеждой посмотрел на мальчика. Тот был празднично одет: в джинсовые брючки на лямках, красные кеды, а с футболки улыббался Карлсон, который живёт... «Вставай. Пойдём. Напьюсь ещё. Там ручей есть», — не отступал мальчик.

Тут до старшего дошло, что ребёнок в том приблизительно возрасте, когда уверенно ходят и даже бегают, и говорят уже не междометиями, а отдельными словами, но не умеют ещё склеивать их в целые предложения. Мальчик же делал это без особого труда, он был развит не по годам. И — голос. Почти мужской голос. Наверное — всё же подростковый, но после ломки. «Чудеса», — вслух подумал старший и спросил: «Сколько тебе лет? А как тебя зовут?»

«Брата родного не узнал? Вот так новостил!» — без тени улыбки ответил гость, по-прежнему не отпуская руку и пытаясь утянуть старшего за дверь. «Брат? Родной?» Они вышли наружу. Оказывается, был не разгар утра, а только рассвет. Точного времени старший не знал (часы куда-то исчезли с руки), но у каждого отрезка дня есть свои краски и звуки, которые трудно описать, но и ошибиться — невозможно. Старший понял: это рассвет. И — запахи. У рассвета — только рассветные запахи.

Мальчик вёл его в лес, срезая путь — они шли не по тропинке, а через поlying, дикую мальву и мелкий кустарник. «Мы тут клещей

не насобираем?» — поинтересовался мужчина с улыбкой. Он вспомнил про сухость во рту, хотел было сказать об этом вслух, но мальчик посмотрел на него зло, по-взрослому — он не собирался отвлекаться на пустяки. Какое-то неприятное жжение в животе вызвал этот взгляд, а из-под ног неожиданно вспорхнула серая птичка. Мужчина вздрогнул, остановился и оглянулся. Что это за мальчик? Почему он назвался братом? Где его родители? Куда он его ведёт? Зачем так рано? Он хотел восстать против воли ребёнка и возвратиться, но не смог проронить ни слова, а ноги не слушались его.

Путники вошли в лес, молодой осинник. На сердце старшего стала разрастаться какая-то смутная тревога, даже — боязнь. Он начал прислушиваться к деревьям, принюхиваться к ветру, будто предчувствовал опасность. «Стой!» — сказал мальчик и прикрыл губы указательным пальцем (молчи!) «Тсссс», — присел — и мужчина следом. Метрах в десяти от людей объявились лоси — большой и маленький. Большой отрывал кору с осины, обнажая жёлтые непомерные зубы, а маленький боязливо озирался. У зверей всё правильно, подумал старший, а мы с утра перепутали роли.

Через пять минут путь вглубь леса был опять свободен. Большой человек не знал, куда и зачем он должен идти. Но — шёл, час или два, пока перед путниками не открылась уютная земляничная поляна, чуть ли не идеальный круг. «Стой», — скомандовал мальчик, а сам приблизился к сооружению по центру, высокой куче валежника, раскидал его и сказал: «Хочу летать между крышами. Вот как он». И показал на счастливого Карлсона у себя на груди. Старший увидел, что лежало под ветками. «Но ведь это мёртвая сова», — сказал он. «Именно», — обрадовался мальчик и покачал головой, будто ему никогда не приходилось иметь дел с такими несмышлёными людьми: «А ты хотел отрезать крылья у живой совы? Ей же будет больно!»

«Я не буду отрывать ей... Скажи, чего ты хочешь? Что всё это значит?» — старший не понимал происходящего, у него появились мысли о побеге, но он трусил. «Чудак-чело-

век», — мальчик по-прежнему и не думал расставаться с хорошим расположением духа, но был каким-то... неоспоримым: «Я хочу приладить крылья этой совы к своим рукам. Я хочу летать».

«Но так... не получится. Так... нельзя», — оправдывался старший, отступая. Он запнулся за что-то пяткой и уже сидел на земле. Мальчик всё ещё улыбался. Он наклонился к самому уху мужчины (никакого наклона не потребовалось: трёхлетний (да, приблизительно) и взрослый были теперь наравне), стиснул его плечо до боли и с железом в голосе произнёс, делая паузу после каждого слова: «Или — ты — прилепишь — мне — эти — чёртовы — крылья — или...» Вдруг проповедь закончилась. Мальчик неожиданно выпрямился, отошёл метров на пять, взял сову, устроил её у себя на груди, как младенца, и торжественно продекламировал: «Песня!» Старшему казалось, что он сходит с ума. Или всё это уже произошло.

«Боже ж ты, мой боже, что я натворил: жену я зарезал, сам себя сгубил», — это была любимая песня бабушки, но откуда о ней узнал мальчик, который запел тонюсеньким голоском, фальшиво, дурачась? Бабушка была из вятских, говорила с упором на «о», а ещё рассказывала, что раньше в их краях меняли местами «ч» и «ц». Старший помнил, как на бабушкином наречии курица превращалась в курицу, мельница — в мельничу, а город Котельнич именовался Котельниц. И опять: а ребёнок-то где выведал эту песню? Даже если он его младший брат (бред, не может быть), то ничего не сходилось: бабушка умерла за несколько лет до рождения последнего внука.

Тем временем голос мальчика окреп и теперь вылетал из грудной клетки легко и всеохватно, громыл басом, сдавливал барабанные перепонки, будто старший пилотировал сверхзвуковой самолёт на рекордной высоте. Его голова стала раскалываться, как от перепада давления. «Не надо. Остановись», — попросил он. Но певец лишь добавил громкости: «Жену похоронят, меня закуют, малую малютку в приют отдадут».

Песня оборвалась. Вместе с ней исчезли все лесные звуки. Больше не переговарива-

лись ветки, не топотали муравьи, не глумились над будущим кукушки, не пищали мыши. «Старший, у тебя кровь», — в полной тишине сказал мальчик, протягивая платок. Его слова подхватило и разнесло эхо. Мужчина сидел на земле, красная струйка добралась из ушной раковины до середины скулы и пересохла. Старшего обожгло слово «старший», но он не хотел ничего анализировать, хоть и пребывал в смятении, которое вот-вот могло перерасти в панику. Он боялся мальчика, как нашкодившие дети боятся взрослых. «Ничего страшного, — сказал мужчина, вытирая кровь. — Надо умыться. Ты говорил, что где-то есть ручей?» Но ему никто не ответил. Мальчика не было. Нигде не было. Мальчика нигде не было. А был ли мальчик?

Осины, как неуклюжие солдаты, смыкали свои ряды, перекрывая человеку выход к свету. Корни медленно просыпались, шевелили скорлупу земли, проклёвывали лесную подстилку и тянулись щупальцами к человеческому сердцу, желая напиться его соками. Человек испугался (он пугался всё сегодняшнее утро, а сейчас наступил порог испуга — почти ужас) и закричал из последних сил, но оказалось, что у него пропал голос, а рот забит прелыми листьями, червями и перьями совиных крыльев.

Средний

(это, сдаётся мне, сон)

В аптеке было многолюдно — не толкнуться, яблоку негде упасть. А потом все куда-то исчезли — в одно мгновение, как по взмаху волшебной палочки. Среднему показалось, что сразу стало как-то легче дышать, но в то же время по ногам поползла шипящая, будто пузырьки «фанты», мгла. И во рту делалось сладко, как бывает после глотка газировки, а на языке застрял привкус химического апельсина. Свет приглушился сам собой, заиграла тихая карибская музыка, а стойку с кассой и провизором, зажатую между массивными (но при этом хрупкими на вид, стеклянными) витринами, выхватил прожектор.

Женщина в белом по ту сторону прилавка вдруг затряслась в эпилептическом припадке. Из неё, пузырясь, хлынула пена, которая собиралась в кокон на груди, будто припадочная была жабой и готовилась отложить в этот кокон всю тысячу горошин своей икры. Её глазные яблоки закатились, обнажив цыплячьего цвета белки. Провизор дёрнулась вперёд, сбросив на пол приёмник банковских карт и блюдце для чеков, резко, не контролируя собственных движений, повернулась спиной к двери и рухнула под прилавок. Средний находился в каком-то оцепенении, ноги будто налились слоновьей тяжестью, и он, как был, с расстояния метров четырёх, выкрикнул бесполезное: «Вам плохо?»

Женщина мгновенно поднялась. Средний не понял, каким образом она очутилась по эту сторону, то есть в торговом зале. Но теперь она стояла в метре от него, и это была не она. Точнее, на глазах изумлённого (если не сказать — ошеломлённого и, наверное, испуганного) посетителя провизор превращалась в кого-то другого. Она выросла на полметра, её фигура уменьшилась на пять размеров одежды, а лицо выправилось из хищного и враждебного во вполне себе миловидное. Но у этого лица, как в полицейских сводках об опасном преступнике, не было никаких особых примет. Разве что лицо как таковое отсутствовало. Не назовёшь ведь лицом гладкий овал без малейших вмятин и выпуклостей — без глаз, рта и носа, как у куклы-оберега, но этот овал был оторочен не ситцем, а человеческой кожей. Ужас увиденного почему-то привёл в движение ржавый механизм памяти: средний ни с того ни с сего (и без промедления) запел частушку, услышанную от бабушки в далёком детстве: «Хорошо тому живётся, у кого одна нога: и сапог немного рвётся, и штанинина одна!» Хотя бабушка не одобрила бы его знакомства с провизором без лица.

«У каждого порой тяжело на сердце», — сочувствующим тоном сказала аптекарь. «Сирена», — почему-то подумал средний, а вслух произнёс: «Да». Он поглядывал на дверь, ожидая помощи извне или надеясь вылететь на свежий воздух со скоростью мухи. «Даже

не думай. Здесь я решаю, кто уйдёт, а кто останется со мной навсегда», — без угрозы, но с железом в голосе сказала провизор и добавила: «Младшего, говоришь, надумал спасти? Таблеточками? Спасти? От теннисного мяча в голове?» И затряслась в беззвучном хохоте, а средний — вздрогнул. С потолка посыпался снег. Нет, снег всё же борется с гравитацией, кружением и медлительностью, а этот порошок падал без всякой поэзии — безыскусно и вертикально. «Детская присыпка, — помогла догадаться провизор. — Собирай, если хочешь». И не дожидаясь возражений, добавила: «Только всё равно она превратится в прах. Потому что всё превращается в прах».

Не успел средний что-то ответить (а что тут ответишь), как аптеку подбросило, словно Челябинск накрыла первая волна землетрясения. В тот же миг пол опрокинулся. Прошло какое-то время, прежде чем средний понял, что произошло. Он свисал с пола, который теперь был потолком, но не падал вниз — его ноги приклеились к кафелю. Бывший потолок (теперь это был пол) лежал в руинах массивных стеклянных витрин, расцвеченных упаковками, коробками и баночками лекарств. Провизор потрескивала хоботком и перебирала всеми шестью лапками рядом со средним. До неё (аптекаря) можно было дотянуться рукой. Впрочем, не было уверенности, что у среднего остались руки. Он отражался в каждом из тысячи экранов её (аптекаря) фасеточных глаз. Он себе не нравился. Он себя боялся. Все шесть его лапок держались на присосках, он мог легко их переставлять. Откуда-то из лопаток вылупились прозрачные перепончатые крылья. Они не мешали, но непривычно щекотали спину.

«Перед тем, как ты мухой нырнёшь на свежий воздух... А ты ведь хотел именно мухой, именно нырнуть, именно на свежий... Так вот, перед расставанием со мной ты должен ответить на один вопрос, — объявила провизор, — Неправильный ответ запустит механизм твоей самоликвидации». Капельки холодного пота выступили на лбу среднего, хоть мухи, как известно, не потеют. «Вопрос», — прогремело на все руины, а дальше голос провизора заглушили какие-то хрипы, выстрелы и стоны

с улицы. «Но я... не расслышал вопроса», — залепетал средний. «Ответ неверный», — вынесла вердикт муха-провизор.

Перед тем как всё превратилось в пыль и копоть, средний вспомнил, что у младшего завтра операция, а значит, он должен выбраться из этой западни во что бы то ни стало.

Младший

(12 лет, отделение детской нейрохирургии, операция назначена на завтра)

«Я или не умру, или умру», — сказал младший, как только его братья зашли в палату. «Что за глупости!» — как-то неуверенно отреагировал старший и включил висящий на стене телевизор. («За последние десять лет в Северном Китае нашли пятнадцать ранее не известных науке видов динозавров», — убеждал канал National Geographic, показывая доисторические кости). «Двенадцатилетние дети не умеют умирать. Так что — будь спокоен», — подхватил средний, взял пульт и переключил канал («На поверхности ядра белковые руки ищут молекулы, которые нужно втянуть в поры», — просвещал канал «Наука 2.0», по экрану в это время двигались какие-то разноцветные пятна — они переливались и съедали друг друга). «У меня есть уши, — сказал младший и коснулся обеих мочек. — Все вокруг повторяют, что я на волоске. Врачи даже не шепчутся, а рассуждают прямо здесь, рядом с кроватью, не обращая на меня никакого внимания». Вместо ответа средний один за другим перелистал три канала. «...Мы даже обнаружили необычно большое помещение, выдолбленное в скале», — «Viasat History»; «...и освящён в Воскресенской церкви», — рекламный ролик, предлагающий купить по почте серебряный крест размером с ладонь гориллы («Загородная жизнь»); «...Аппетиты поляка можно понять. К счастью, он начал выходить на первую позицию», — «Eurosport 1».

В палату въехала тележка с обедом. Медсестра превратила кровать младшего в кресло (отрегулировала угол наклона спинной сек-

ции — сказало бы какое-то должностное лицо языком инструкций), придвинула надкроватный столик, поставила на него дымящиеся фарфоровые тарелки и улыбнулась. «Ну, что тут у нас? — весело подмигнула медсестра, будто собиралась показывать фокусы, а не уговаривать пациента съесть обед. — Вот тут у нас поросёнок с хреном. Жареный гусь. Или это бекас, мальчики? (посмотрела на старшего и среднего, притаившихся в углу палаты) Или утка? Ммм, забористо пахнет. («Забористо? — переглянулись братья. — Надо же...») Так, селедочка вот здесь — с лучком и горчичным соусом. Редька простая. Да, именно редька. Жгучая штучка, но и полезная. («Жгучая штучка? — переглянулись братья. — Ну и ну...») Ага, рыжики солёные, налимья печёнка. О, и кулебяка же есть. Фирменный рецепт: жирная, сочная, с потрохами, с луком. Два куса съел, а третий к щам приберёг». «Какая ещё кулебяка с потрохами?» — переглянулись братья и будто очнулись.

Медсестра действительно принесла обед и теперь молча расставляла тарелки на столике: жидкий суп, винегрет, хлеб, перекошенная котлета с комками риса. Самая что ни на есть больничная еда. Откуда тогда взялся поросёнок с хреном и прочее изыщество? Как откуда? От верблюда. Да не, шучу. Вся эта еда перекочевала сюда из года этак одна тысяча девятисотого, из совещательной комнаты N-ского мирового съезда, куда после заседания собрались судьи. Герои рассказа Антона Чехова «Сирена» делились друг с другом обеденными предпочтениями. Особенно усердствовал секретарь съезда Жилин. Каким боком здесь «Сирена»? Зачем я навожу тень на плетень? Ничего не могу с собой поделывать: страсть к придумыванию нестандартных ходов, а по-другому — блажь.

«Ну вот, теперь ты наравне с голодным, как говаривала наша бабушка», — сказал старший после того, как медсестра ушла, а младший брат что-то похлебал и пожевал с кислой миной. «У вас есть возможность стать обладателем редчайшего украшения», — рекламировали всё тот же непомерный крест на канале «Охота и рыбалка». «И теперь мы должны выполнить три твоих желания», — просиял с явно

заготовленной фразой средний. «Правда?» — по-детски загорелся младший. Братья кивнули. «Первое — мороженое», — сказал мальчик. «Это даже не желание, а так — рутина. Никакой фантазии», — изобразил недовольство средний. «Алжир для нас является важнейшим партнёром», — убеждали в это время на Первом канале. «Второе — наколка», — продолжил младший. «Что?» — хором воскликнули братья. «Наколка, как у старшего. Корабль и волны», — уточнил младший. «Он восстанет из пепла, чтобы воздать каждому по заслугам», — анонсировали кроважидный сериал по НТВ. «Я очень и очень жалею, что когда-то набил на плечо этот портак. А может, партак. Не знаю. И словари не знают. Но ударение — на втором слоге. Да, неистребимое наследство службы на флоте: кривой рисунок, сделанный ржавой иглой, присобаченной к бритвенной машинке. Татуировка. Наколка. Но лучше — портак», — зачем-то пустился в рассуждения старший. «Большой десантный корабль. Ворота открыты. Аппарель опущена», — добавил он. «Аппарель?» — спросил младший. «Аппарель — мостик, по которому танки съезжают на берег», — сказал старший. «Ааааа», — протянул младший единственный звук, почему-то широко разинув рот, будто был на приеме у отоларинголога. «Потом наши перестали накладывать под БДК слово «Nord». Кто-то придумал фразу: «Я же не холодильник». Но мой портак сделан раньше», — сказал старший. «На холодных — воду возят, на горячих — хлеб пекут. Это присказка нашей бабушки», — зачем-то вставил своё слово средний. «Удиви уж тогда сразу и третьим желанием», — сказал старший. И младший поделился, что ни разу в жизни не стоял на роликах. «Помните, Вуди Аллен говорил, что некомпетентность никогда не мешала заниматься ему тем, в чём он некомпетентен», — вещал самовлюблённый бородач на «Культуре».

Выкрасть человека из больницы среди бела дня — пара пустяков: все двери настежь, люди снуют туда-сюда, никакого контроля. Конечно, пациента хватятся через час-другой, но вопрос ответственности и наказания — дело десятое. Роликовые коньки можно взять напрокат в горсаду имени Пушкина,

но татуировка... «Предки нас прибудут. Да и какой мастер согласится набивать картинку на ребёнка? Да и жаль мне его. Да и... Нет, не стоит», — сомневался старший. «Есть такой мастер, хороший знакомый, мой должник — уж он-то не откажет», — делая круг по палате, сказал средний. «Только вот что, никаких десантных кораблей. Ничего громоздкого — можно набить бабочку, дельфина, якорь. И не на плече, а на лопатке», — добавил он. «Тогда — череп», — засиял младший.

«Ну что, ты счастлив?» — спросил старший, поддерживая сбежавшего пациента за левый локоть (средний брат держал его справа). Ноги роллера разъезжались, без посторонней помощи он давно бы расквасился об асфальт. «Не знаю. Счастливых, я думаю, не бывает», — совсем по-взрослому ответил младший.

На скамейке целовалась пара тинейджеров, одетых в непроницаемое чёрное. Чей-то потерявшийся спаниель подбегал к отдыхающим и заглядывал им в глаза. Дети носились друг за другом, визжа в полную силу, срывая панамки и голоса. Отцветала изломанная вишня. Ветер молчал. Облака спрятались за высотками. Белки прыгали прямо под ноги, выпрашивая печенья. «Вы славные парни, только никак не можете привести свои жизни в порядок. Займитесь этим прямо сегодня», — опять по-взрослому сказал младший. «Ну, теперь я сам», — добавил он и скинул руки старшего и среднего со своих локтей. Братья

не хотели оставлять его один на один с роликовыми коньками, но поддались. Первые шаги младшего были беспомощными, он топтался на месте, проскальзывал, то и дело норовя клюнуть носом или завалиться на спину. Но не прошло и пяти минут, как он уже уверенно стоял на ногах и сносно, почти не дёргаясь, катился по дорожке. Потом он научился правильно толкаться, стал выписывать длинные прямые дуги, скинул шлем и отъехал от братьев метров на пятьдесят. «Слышите, займитесь этим прямо сегодня», — сказал он, слегка повысив голос, и — помчался.

«Стой! Стоооой! — бежали за ним старший и средний. — Ты разобьёшься! Поранишься! Попадёшь под колёса! Нам же ещё возвращаться! Стой, кому говорят!» Но младший не слушал их — он нёсся почти не касаясь асфальта, легко, согнувшись, как заправский роллер, будто его ускорителями были моторчик Карлсона и крылья мёртвой совы, будто его подгонял череп, набитый на правой лопатке. Младший летел радостно, безоглядно и отчаянно, словно настал последний день Земли и надо было израсходовать все батарейки перед кромешной безжизненной ночью. Братья запыхались и остановились, не в силах догнать его, а младший на секунду распрямился, не оборачиваясь, помахал им рукой, опять согнулся, принимая безупречное аэродинамическое положение, и включил первую космическую скорость.

Андрей Малышев

Река Конго



Юле

я так тебя люблю
что просыпаюсь
когда ты просыпаешься в раю
во сне я на эдемском говорю
бурчу себе под нос
и забываю
я так тебя люблю
что год не пью
точнее
я себя в бутылке запираю
когда потрёшь её шуршаньем
отворю
услышу
как ты с ангелом играешь

не плачь
он растртубит всем
хочешь чаю
листвы осенней в речке заварю

внакладку пей
ну как
не обжигает?

как до покоя солнца далеко
тебе лучу зарубленное утро
исходит красная
за стёклами
минута

любимое мне
в трещинках окно
всё из зеркал как будто

я фурнитуру откидную покупал
зачем-то
монтажкой демонтировал откосы
дышал на улицу
из улицы дышал
на сборища секунд
у золотых подносов

такая атмосфера траха
и листики дрожат
им трашно
губёнки синие
на жёлтом проступают
из холода опять идёт
маньяк вчерашний
ступает с надеждой
любовь готовится
на телефон снимать их
будет вера

маньяк горит

да это клён наверно
не убежать
и в реку не сорваться
за воздух не схватиться
не прижаться
к своим убийцам
просто это осень
гори себе
никто тебя не спросит

здесь тянет чтением
обложки
наст болот
фантастика всё врёт
какой ты фантастичный

человек
трясины хлеб
окрошка в холод
хрен
пузатый чёрт
совсем оконченел
красиво как блюёт
овца козёл
руины дохлых рун
задержка месячных
простат подземный шум
валгалл таких открытых...
выпал меч
где здесь ослабнуть
с кем на волны лечь

люблю тебя
вот и спаиваю
не хочу чтоб ты на этот мир трезвыми
глазами смотрела
я маленьким был в огороде у бабушки
перед сном гулял
на небе звёзд
я с ними был
весь их
пока свет в сени не появлялся
шаги глухие
голос
спать пора
я упрасивал
ещё чуть-чуть
звёзды не уходили

давай ещё по стаканчику
лампочку не задуть
и шаги уже не помеха
стихи я

а как мне выше крыши рассказать
какие здесь большие фрекен боки
как лопасти ломаются до взлёта

нажим фигуры не переиграть
малыш давно покинул эти своды
в горшке осталось...
убрать некому

варенье помогало от изжоги
к клубничному приятно прилипать
летать без обуви
без головы летать

порнуху посмотреть
или стих написать
наушники
твою мать
куда положил
в своей тишине
зарядка к нулю
стон скрип
скрипит летний сад
скрипит эрмитаж
колонна дрожит
она между губ
как тополь и бук
зашить этот рот
взять пульт этих шахт
одних мостовых
на кнопках лежать

я выживу из бреда в голове
на глобусе все полюсы знакомы
весна зверинец с белым входит
мне щекотливы эти рёвы
они по разным спрятаны углам
протечки с потолка
за шиворотом каша
сухая смесь холодного белка
и белке под орешки
дунуть страшно
она на колесе
как рысь прекрасна
лиса легка

лиса
лиса
лиса

в себе
как хорошо
вся кавалькада мечтателей
здоровых молодых
метаболизм такой
всё сдюжит
солод хмель
венетию любую
хайфы шмель обезоружит
вернёмся
ложе есть
каким здесь должен быть камин
в фаворе костёр и огонёк
мурзилку что ли перечесть
огню
козлёнок пьёт из лужи
и у иванушки такие рожки

дурашка
будет чьим-то мужиком
скачи за мячиком
пока силенки есть

грозят же прутиком
отшлёпают потом

летит бабочка
лови
ты почему в сандаликах и без кепочки
в старый окоп залез
голову-то напечёт
да попортишь обувку...
матка тебе ещё купит, жди...
фу
жуки там и черви
нашёл же чем любоваться

вчера распятый рогоносец воскрес
 леший ночью шастал
 повытаскивал иглы из его плоти...
 гляди теперь
 шарь по постели перед сном
 и в тапочки утром заглядывай

шутю я, не бойся

сказывают
 на деревянном распятии
 кровь христу обратно в раны ушла

бедный отец

а ты
 пожалуйста
 вылезай из окопа

хочу в хату

я пил
 чтобы вдохнуть
 так надо было облакам
 когда ты на пробежке с голым торсом
 зимой
 колдунья лев и платяной вигвам
 и свет от фонарей
 такой как там
 но здесь казармы каждый угол
 был обоссан

в кроссовках дед
 положено зачётным пацанам
 крути как хочешь
 в жёлтых звёздах космос
 детей фальшивых
 и поддельных мам

нехватка в сказке
 ешь, я всё отдам
 высматривай любви по сторонам
 я чувствую
 что дедушка для этого и косит
 и забивает сам

ко мне сегодня цой с шевчуком приходили
 цой подбешивал
 шевчук немного подбешивал
 ведь я искренний парень
 я гагарин
 цой уже давно со мной
 поэтому сильно бесит
 он из кочегарки сразу в санитары пошёл
 группа крови на рукаве
 на лбу крест

а шевчука я плохо знаю
 хрен знает кто он такой
 шевчук, и всё тут
 рубака-человек
 или рубаха-sapiens
 я это после первого ста... полёта понял

где-то тут
 по кораблю
 ещё гребень шастает без царя в голове
 никиту рязанского ищет
 я ему помогать не буду
 я к звёздам лечу
 нефиг мне в последнюю осень отвлекаться

издалека долго течёт река конго
 каравайчук только
 мой чёрный цвет
 испепеляй пальцы
 там там там найн
 одна из клавиш в белом
 спаси знак мягкий
 убить хотел
 плевал как царь в чаши
 лист свет ел ел звенит фарфор вилка
 мне одна минута осталась
 чтоб это дописать
 милый

на небе всё время плачут
невозможно не плакать

если представить разные райские дела
заоблачное релаксирующее дыхание
час простой радости
игру с шариками плазмы
не получается переключиться
а вот игра в доктора заканчивается
надеванием шёлковых бахил
и поликлиника закрывается

так ли это, сестра
брат мой...
позже договорим
фельдшер стучится
спивается

с отравленной вселенной переспал
прозрачный некрофил
когда сыграла в ящик
мышь древняя она
весь в дырах пожелтевший мальчик
билирубин повышенный
раздумию вредит
случайно на голгофу тащит
сверхновой коротыш
темнеет любопытный пальчик
салют салют
где где
опять звездишь
так выбиваешь пробки
и безумство прячешь
пишешь
спишь

Катерина Гашева

Без подписи



Не пройдет и минуты, как младший сын Глассов будет на ваших глазах читать невообразимо длинное письмо (здесь оно будет перепечатано п о л н о с т ь ю, могу вас заверить), которое он получил от самого старшего из оставшихся в живых братьев...

Джером Д. Сэлинджер

Даже не знаю, с чего начать. Я пишу в пустоту. Вряд ли кто-то будет разбирать письма никому не нужной моральной уродки. Я сижу в пустом доме и слушаю, как крысы ищут еду. Холодно. Дрова приходится экономить.

Крыс я, кстати, уважаю. Я кормила их, когда было чем. Когда еда кончилась, осталась только одна, рыжая крыса. Она приходит каждый вечер и смотрит вместе со мной на огонь.

Когда-то я читала, что крысы разумны. Иногда мне кажется, что разумны только они.

Но я сейчас не об этом.

Той ночью я пришла в храм. Оказалось — ничего сложного. Доезжаешь на попутке, переходишь магистраль и сразу по тропинке. Она там одна, не ошибешься. И дом один — девятиэтажка. Мёртвый город ещё дальше.

Фонарей нет, но луна полная, зеленоватая от мороза, снег бликует, светло, в общем. У меня фонарик налобный был, так даже включать не пришлось.

Забор — одно название. Подлезла под проволоку, и всё. Вокруг ни души, но я как будто взгляд чувствовала. Равнодушный, может быть, печальный, не знаю.

В подъезде фонарик включила. Лестница вся в инее. Стретьего этажа записки стали появляться. Просто на стенах, на листочках. Чем выше, тем гуще. Кто-то просто писал, типа: «Я

здесь был, круто», «Я дошел». Кто-то с проблемой, которую только безмятежному богу и можно рассказать.

Дверь единственная, не ошибёшься. Не знаю, что я ожидала там увидеть. Оказалось — бетонная коробка, окно без стёкол. На полу — разбросанные диванные подушки, посередине костёр. У костра — двое греются. Головы бритые.

— Мир вам! — сказала я. — Ну и мороз сегодня.

Поворачиваются ко мне. Пацан и девица, лет восемнадцати.

— И тебе мир, — отвечают. — Ты к нам?

Ответить я не успела. Откуда-то из темноты в круг света шагнул третий. Старше, выше на голову.

(Дальше несколько строк зачеркано так, что не разобрать ни буквы).

...мы вылезли на крышу. Ветер успокоился. Я закурила, стоя у антенны, а брат Антон — на самом краю. Луна все еще горела, жёлтая как лимонный леденец.

— Посмотри, — сказал брат Антон. — Видишь, город теперь совсем мертвый. Люди приходят нервы пощекотать или с проблемой. Ты из которых будешь?

— Я хочу увидеть безмятежного бога.

— Смело... и глупо.

Потом я проснулась в храме. Одна. Костер прогорел. Рюкзак под головой. Я успокоилась и снова провалилась в сон.

Там была собака. Старый, умный пёс Анчар из нашего двора. У него ещё одна передняя лапа была перебита, и он прижимал её к груди. Однажды во дворе появилась маленькая дурная собачонка, лаяла на всех, на детей на взрослых, кидалась. Так Анчар подошел к ней, сжал челюсти на горле, подержал и отпустил. Собачонка отдышалась, взвизгнула и со всех ног бросилась куда-то, только ее и видели.

Я искала безмятежного бога там. Но его не было. Анчар был. Я — маленькая. Был овраг, заросший чистяком и папоротником. Была речка, в которой водились мальки и головастики. Не было моего бога.

Я искала здесь. Звала. Никого. Только эхо прыгало от стены к стене. Трудно зимой в заброшенной запретной зоне. Это летом здесь наплыв туристов.

Потом началась пурга. Я хотела выбирать, но снаружи — сплошное молоко. В подъезде хоть не дует, только шелестят припиленные к стенам бумажки.

Я одна. Метель не кончается седьмой день. Я молюсь, как учили. Говорю: «Здравствуй, безмятежный бог! Как дела? Где ты есть? В небе? Воде? На суше? В супе? Я ищу тебя». Я закрываю глаза и вижу цвета. Алый и зеленый. Раз, два, три: «Помоги мне найти тебя».

Снова ночь, и я уже ни в чем не уверена. Еды нет. Сжевала подушечку дирижабля, завалявшуюся в рюкзаке. Снова заснула. Или потеряла сознание.

Та же комната. Костёр догорел, только угли тлеют. Я выбираюсь из спальника и слышу тишину. Наконец-то ничего не стучит и не воеет. Я зачем-то иду на крышу в мутные сумерки. У антенны, там, где в прошлый раз стояла я, вижу высокого человека в смешной шапке с косичками. Мне кажется, что это брат Антон.

— Вы пришли? — спрашиваю. — Я тут замерзла как собака хохлатая.

Человек молчит.

— Эй? — говорю. И хватаю за руку.

Руки нет. Пальцы сжимают пустой рукав плаща. И лица нет, только глаза — зелёный и алый. И улыбка от уха до уха, я это знаю, хотя нет никакой улыбки и ушей нет. Меня пробирает насквозь. Ужас и восторг одновременно.

— Напиши мне письмо! — говорят глаза. — Я тебе отвечу, слово скаута!

Я киваю. Я знаю теперь как выглядит безмятежный бог.

Потом я пришла в себя и долго лежала без движения. Я поняла, что напишу моему богу, напишу самое горькое и сладостное письмо. Прикреплю к стене и поднимусь на крышу.

Если там никого не будет, я, наверное, умру, если он там — мы поговорим. Наконец-то поговорим. Я не боюсь. Пурга так и не успокоилась. Прощай, мой бог, мой друг.

Не буду подписываться. Я всё равно не знаю своего имени.

Египетский поход

Когда они бежали из Петрограда, была среда. Ася Обухова смотрела в окно вагона, все это казалась ей приключением. Муж сидел мрачный, подтянутый. Он был заметно старше, и понимал, что так просто не рассосётся. Он сжал Асе руку, Ася положила голову ему на плечо. За окном темень. Огни редкие, тревожные. Иногда дым доносил искры из паровозной трубы.

Поезд не спал.

Муж молчал. Бабка, сидевшая через проход, крестилась на каждом стыке рельсов. Когда они сходили с поезда, занимался красный ветреный рассвет. Здание вокзала стояло темным, и весь пейзаж вокруг казался стылым, безжизненным. И люди — как тени.

— Ничего, — сказал муж. — Устроимся. Все будет хорошо.

Ася обернулась, у нее прыгало лицо.

— Где мы? Что с нами будет?

Михаил Сергеевич Баранкин, директор земской школы, был человек одинокий. Он обыкновенно засиживался в своем кабинете допоздна, а то и вовсе оставался ночевать на старенькой оттоманке в дальнем темном углу. Теперь уходить и вовсе не имело смысла. Везде одно. Дров нет и голод со слепыми глазами и распухшим брюхом.

Он сидел и рассеянно глядел в смазанные, как на картинах передвижников, сумерки. С чистого вроде бы неба летели снежные хлопья. Вот так мы встречаем весну.

Михаилу Сергеевичу было всего тридцать пять лет. Он смотрел в окно, и ему казалось, что школа плывет как корабль, заваливаясь в волнах то на левый, то на правый борт.

Ася поставила ведро, отжала, развесила тряпку и села читать. Сейчас времени на чтение много, работы, за которую бы платили не нынешними пустыми бумажками, нет. Вот пристроилась в школу. Здесь люди, тепло, морковный чай, иногда даже с сахаром.

Муж освободится поздно. Ему удалось устроиться писчим в контору с непроизносимым названием, ей, почти выпускнице Смольного, не нашлось и этого места. Зато нашлась библиотека, немыслимо роскошная для земской школы. То ли в ранешние времена расстарался какой-то меценат, то ли последствие экспроприации экспроприаторов.

Михаил Сергеевич запер свой кабинет и обратил внимание на свет в библиотеке. Сразу подумалось, что когда кончится керосин, достать новый будет негде.

— Здравствуйте, — он немного стеснялся. Робость перед столичными барышнями, казалось бы, стертая последними страшными годами, была тут как тут.

Прежде чем Ася захлопнула книгу и прикрутила фитиль лампы, он успел заметить, что читает она «Египетский поход» Бонапарта на языке оригинала. Сам он, к стыду, давно не читал не то что на французском, а просто не читал, и все.

— Простите, — сказала Ася заискивающе. — Мужу обещали керосин...

— Нет, что вы, читайте на здоровье... Просто удивился. Такая книга, да еще и на языке... В наше время.

Ася Обухова улыбнулась.

— А что вас удивляет? Самое время для чтения именно этих книг, только этим спасаюсь.

Они разговорились. Но о книгах сказать было практически нечего. Потому что из-за строк и бумаги на них обоих настойчиво смотрел голод. Голод стоял везде. Голод и неизвестность. Семья Обуховых сбежала из Петрограда, когда стало совсем страшно.

Еще стояла осень. Черные улицы сёк косяй дождь. В прошлые дни, когда она бывала здесь, из вон того окна доносился звук пианино. Удивительно! Кто-то разбирал гаммы. Сегодня Ася бежала домой радостная, ей повезло, ей удалось урвать курицу. Курица была тощая, синюшная, но все-таки курица!

Вот только гаммы уже не играли. Стекло в окне, откуда они доносились, выбито. И рама перекошенная на одной петле болтается.

Ася чуть постояла, примиряясь с потерей, а потом бросилась дальше.

Дверь в их квартиру стояла настежь. Во всех комнатах.

Муж увязывал в брезентовый чехол большой дорожный чемодан и что-то размеренно выговаривал Лизе, служившей у них с четырнадцатого года.

— Мы уезжаем, — сказал он Асе и снова повернулся к Лизе.

— Не реви, Лиза, ничего тебе не угрожает.

— Да... — Лиза плакала. Нос был красен. — А вдруг спросят, чего это я не была на митинге горничных?

— А ты скажи, горло застудила.

Ася протянула к девушке руки.

— Душенька, милая, нечего не случится. Я курицу достала, я тебе ее подарю.

...В Царицыно они не задержались. Мужнина родня, у которой собирались остановиться, бежала к Врангелю в Крым еще в самом начале. В городе было голодно так, что немногие оставшиеся собаки даже уже не выли. Боялись.

Муж взял себя в руки, Асю под мышку, и они поехали дальше.

Керосинка чадила и стреляла искрами, а Ася и Михаил Сергеевич всё сидели и разговаривали.

— Я не знаю, что будет. Нас уже три раза брали белые и красные, — говорил директор. — И дети ходят как привидения. Вчера вот девочка из младших упала в обморок. Как можно не давать им еды? Кому, если не им.

Ася вздохнула.

— А у нас смешно было. Когда белые вошли в город и послали к моему мужу, он у меня писарь. А он возьми да и скажи: «Пусть сам приходит, я не пойду». Офицеру донесли. Он разорался, выхватил шашку, и к нам. Я выбежала из комнаты на крик. Офицер замер. И говорит: «Как мы все оскотинились этой войной». А вот...

Вернулся муж. Они попрощались с Михаилом Сергеевичем и ушли в отведенный им чулан бывшего доходного дома Михайлова, что угрюмо возвышался в трех кварталах, прямо за сенным рынком. Прозрачное небо сыпало белую крупу.

Ася Обухова еще не знала, что впереди ночи без сна, кляксы шрапнели в небе, лай пулеметов и поезда, поезда.

Она шла по улице и сжимала руку мужа.

Зусман

Вариантов было два, и оба ей не нравились.

Было душно. Мерзко, скорее всего контузия. Кружилась голова. На минарете запел муэдзин, что-то далёкое, древнее. Она подумала, что это печальная песня, ведь пришёл вечер.

В яме было темно.

— Тля! — позвал человек.

— Ну? — спросила сухим ртом.

— Ты решила?

Она бы плюнула, но слюны не осталось.

— Ты должна покаяться, — снова заговорил человек, — им это нравится. Ты будешь событие, Тля!

— Я убью тебя, гнида, — сказала она нежно.

Когда их тащили к яме, Влад-Красно-Солнышко, а теперь просто человек, извернулся и прыгнул на чечена. Почти удачно. Автоматная очередь ушла в молоко. Это был шанс. Тля тоже прыгнула, но не достала. Ей двинули прикладом по затылку и стало темно.

Конечно, она выбрала. Было тоскливо. Она молилась Аллаху, перебирая про себя слова,

как чётки. По-арабски они «субха», а у татар «диспе». Бесплезное, ненужное знание. Главное, что Милостивый и Милосердный не позовет уйти в небытие.

— Отвернись! — сказала Тля.

Хотелось облегчиться, опустошиться, точно организм готовился к неизбежному.

Тля присела и зашептала Дуа: «Хвала Всевышнему, Который избавил меня от неудобства и облегчил моё состояние».

Человек сидел, закрыв глаза.

— Вы так боитесь своего бога, — сказал он. — В сортир, в путь, в постель — всё с Аллахом. По-моему, глупо.

«Зусман», — вспомнила Тля. Зусман — это холод. Так говорила мать Влада, когда они ездили в Якорную щель. Мать Влада покупала на базаре мелкую местную рыбку и жарила так, что даже кости съедобны. На море был ноябрь. Хиджаб трепетал на ветру.

— Мы не боимся, — ответила Тля. — Мы хотим показать Ему, что любое наше действие совершается с Его воли. И радуемся. И думаем о Нем.

Человек молчал.

Их вытащили утром. Чечены лыбились. Мимо ямы пастушок лет десяти погнался отару. Приклад калаша бил его по коленям.

— Выбирай. Умрёшь сейчас. Или убей русского. Искупил вину. Может, сумеешь стать женой.

Тля подняла глаза. Лицо Влада чернело одним сплошным кровоподтёком.

— Я убью, — сказала она ровно. — Убью русского. И буду женой.

У дувала увлечённо чесалась местная дворняга. Она посмотрела на Тлю и выбросила на сторону длинный розовый язык.

Тле дали её собственный нож. Человека сбили на землю, но в покое не оставили, в несколько рук вздёрнули на колени.

— Рэж!

Она не чувствовала ничего. Как в тёплой воде или тумане. Тля приложила нож к шее Влада. «Я за тобой!» И сделала точное движение.

Кровь брызнула. Но не много, совсем не так много, как она представляла. Не так умирает человек. Любого человека.

— Маладэц!

— Молодец, — повторила она и прыгнула. На сей раз кровь хлынула как надо. Она увидела море, городок на белых скалах, чайки обалдевшие.

— Зусман, — говорит мать Влада. — Надень куртку, зусман такой, замёрзнешь.

Банановый эквивалент

Цыпка сидела на корточках, сплевывала в пыль и смеялась. Рожа у нее была раскисшая, волосы рыжеватые, выгоревшие. Но Берт ее любил. Любовь была огромная, много больше его самого.

На скамейке во дворе сиделось нормально. Берт ждал, когда наконец из подъезда выйдет Лиза, болтал ногами и смотрел на Цыпку.

— Чего пялишься? — спросила Цыпка. — Выйдет твоя сестра, выйдет. Вот, прямо с минуты на минуту.

Она зевнула во весь рот, продемонстрировав зубы и ярко-розовый зев. Берт завороченно следил за ней.

Со скрипом открылась подъездная дверь. Лиза вышла и сощурилась от яркого света. Да и в ней самой — ни одной темной краски. Вся она белокожая, даже ресницы и волосы — блеклые, золотые. И еще она была маленькая, не то что Цыпка.

— Все, п****ц! — сказала она Цыпке. — Мама не берет брата. Говорит, воздух, и все дела.

— Вот свинство, — сказала Цыпка.

Лиза села на скамейку, сплела ноги, достала сиги и закурила.

— У тебя есть чипсы? — спросила Цыпка. — Есть хочу.

— Не отвлекайся, — наставительно сказала Лиза и повернулась к Берту. — Почему ты не в песочнице? Почему сидишь здесь?

Берт пожал плечами и поелозил попой.

— Я его тоже спрашивала, — сообщила Цыпка. — Молчит. Пойдем все равно на реку, а? Жара, тоска. Мелкого с собой возьмем.

Лиза подумала, выпустила тонкой струйкой дым, расплела и снова сплела ноги, потом решительно вскочила.

— Роберт, тебе игрушки брать? Будешь в песок играть?

Берт промолчал.

Цыпка пересела на скамейку. Большая, огромная. Села и стала следить за зеленой гусеницей, ползущей по спинке.

— Ладно, как хочешь... — вздохнула Лиза.

Она сбегала домой и вернулась с разбухшей полотняной сумкой, из которой свисал угол махровой простыни. Пластиковое ведерко, совочек и формочки спрятала в кусты сирени. Сирень не горела, отцвела, и теперь стояла неинтересная, куст и куст.

— В магазин надо зайти, — сказала Цыпка, и, раз! — ленивым движением раздавила гусеницу, брызнувшую во все стороны зеленым.

Пахнуло травой.

Берт глядел во все глаза, у него даже рот открылся.

Переживание быстрой и бессмысленной смерти накатило и прошло. «Значит, Цыпка может убивать», — эта новая мысль будоражила, захватила Берта.

В магазине Цыпка тут же сунула под мышку газировку, долго копалась в чипсах. Лиза нацелилась на бананы.

— Стой! — закричала Цыпка. — Не бери их!

— Почему? — удивилась Лиза. — Я так-то не себе беру, Робу.

— Ну, совсем зашибись! — глаза Цыпки расширились. — Ты чё, телик не смотришь? В бананах антиматерия! Калий, сороковой изотоп!

Лиза посмотрела на желтую гроздь, понюхала.

— Вроде пахнут нормально... Ладно, куплю яблоки. Роб, ты будешь яблоки?

«Цыпка знает о бананах, Цыпка — гений», — думал Берт. Он силился понять ее

слова. Бананы казались опасными, неизвестный калий проступал изнутри.

Когда вышли из магазина, Лиза передала Цыпке сумку, вздохнула и присела.

— Лезь давай!

Берт взгромоздился ей на плечи. Сверху мир казался еще страннее. Рядом вышагивала Цыпка.

— И насколько они опасны? — продолжила Лиза банановую тему. — Ты, кстати, не думала, может они врут всё?

— Может, — легко согласилась Цыпка, — там, говорили, неопасно. Но представь! В бананах — антиматерия. Физики даже термин специальный придумали — банановый эквивалент.

Они срезали через кусты и оказались в мертвой зоне. Сначала здесь попробовали строить дома, но почва плыла. Район не получился.

Жара давила на виски, плавила мышцы, выжимала пот.

На глыбе бетона застыла, но, увидев пришлецов, тут же дунула в ближайшую щель, оставив на память о себе облачко пыли, ящерица.

— Ну и пекло! — сказала Цыпка и перевернула туда-сюда футболку. — Давай, смену тебя?

— Оки.

Лиза хотела взять брата и передать подруге с плеч на плечи, но Берт воспротивился и, к собственному ужасу, закричал.

— Ты чё, меня ненавидишь, что ли? — удивилась Цыпка.

Берт верещал. Он любил Цыпку, и не мог позволить ей нести его как малыша. Лизке можно — она сестра.

— Упс, — Лиза повела плечами. — Ладно, близко уже.

Это была правда. Берег открылся, как только они перебрались через поваленную секцию старого бетонного забора. Полоска травы, узкий пляж, а дальше вода цвета полуденного выгоревшего неба.

Цыпка взмахнула простыней. Лиза ссадила брата и без всякого стеснения принялась переодеваться в купальник. Цыпка тоже стала раздеваться, вздыхая и аккуратно складывая каждую вещь вчетверо.

Берт сидел на теплом полотенце и рассматривал Цыпкину кожу. Две приметных веснушки на шее.

— Чего смотришь? — спросила Цыпка и захохотала.

На диком пляже было пусто. Ни загорающих, ни лоточников, предлагающих пиво, мороженое, вареную кукурузу. Шевелились лениво у берега острия осоки. В воздухе висели тут и там похожие на инопланетян стрекоты, и всё.

Лиза ринулась вперед и бесстрашно боднула головой реку. Цыпка шла осторожно. Потрогала воду ногой.

— Ууу! Холодно.

Лиза вынырнула.

— Не вода, молоко!

— Ледяное?

Пока они препирались, Берт поднялся и пошел к ним. Его не волнует река.

На той стороне дымили трубы заводов. Кричали птицы. Парило. Из-за островка осоки вышел рыбак. Он шел, проваливаясь резиновыми сапогами в мутную жижу. Жижка чавкала.

— Эх, какие егосы! — сказал он, глядя на Берта.

Берт молчал.

— Ты у них за старшего?

Берт покачал головой.

Солнце на миг заслонило невесту откуда взявшимся облаком. Вдоль воды пронесся порыв ветра.

— Это неправильно, старик. Они же дамы, ты должен быть старшим. — Рыбак выбрался на берег, громадный, даже больше Цыпки. — Колени болят. Гроза идет. Ты бы сказал девицам, что уходить надо.

Он нагнулся, подобрал выбеленную веточку плавника и принялся счищать с сапогов ил.

...добраться до дома они не успели. Забились под шиферный козырек остановки.

Что она тут делала, какого транспорта ждала — не ясно. Теперь просто доживала свой век, перекосившись от старости и страха.

Цыпка тарасилась на воду, как та подходит к щербатому бордюру. Как затекает ручейком. Как страшно отражаются в ней углистые молнии, разрывающие небо надвое.

Берт никогда не попадал в грозу. Он думал, что умрет, может быть от Цыпки, и ему было это правильно. Он подошел к ней, не глядя вставил ладошку в ее лапищу. И стал смотреть.

Приключения Гекльберри Финна

Я на спустилась, толкнула дверь и оказалась на улице. Ветер заметал небо белым сухим порошком и играл в гляделки. Ох, ну и Новый год! Навалился мороз. Не тот радостный, веселый морозец, по которому и пройтись приятно, а старый, крепкий, проникающий в любую шубу и пробирающий до кости. Она отвернулась от ветра, разбудила огонек зажигалки, прикурила. А ведь так хорошо все начиналось!

Утром Яна проснулась «с настроением», не совсем с новогодним — не укладывалось в голову, что год, раз, и прошел, — но все же. Каждый год в этот день она с самого утра собиралась к родителям на большой

семейный праздник. Всё главное было уже разложено по пакетикам еще с вечера. Это брату с невестой, это дяде, это маме с папой и, конечно, бабушке. Бабушке — книга, как может быть иначе? На этот раз роман А.С. (интересные какие инициалы!) Байетт «Обладать». Название дурацкое, книга чудная. Про филологов. Байетт сама филолог, как бабушка, и, как бабушка же, относится к себе и своему профессиональному цеху с иронией.

Наверно, «обладать» — немного не то, и не так звучит, как по-английски, но в русском языке нет этих обязаловок — «ту би». Бабушка оценит.

Яна еще умывалась, когда позвонила Валя.
— Спасай! Я не смогу работать сегодня!
— Валя, ты? — сонно сказала Яна.

Получилось невнятно, она еще чистила зубы.

— Я заболела! Тридцать восемь и кашель. Похоже, бронхит.

Яна прополоскала рот.

— А я не могу, сегодня же праздник!

— У тебя должок, — заявила Валя хитро и закашлялась. — Там ничего сложного. Я пришлю эсэмэской адрес.

«Выыы...вы...ау», — пела вьюга. Лезла под юбку, трепала, как собака, полы пуховика. Яна заскочила к родителям. Объяснила. Вручила подарки.

Работать на пожилых — штука специфическая. Иногда компаньонка, иногда уборщица, иногда хрен знает кто. Контора частная, элитная. Платят хорошо.

Адрес клиента — почти рядом с родителями.

Яна подошла к шлагбауму, огляделась. В будке охранника никого не было.

Она вздохнула и стала обходить по бровке, когда навстречу вылетел растрёпанный мужик, вытирая тряпкой масляные руки.

— Вы к кому? — спросил он испуганно.

— Назначено, — брякнула Яна не подумав.

— А-а-а, — мужик исчез.

На двери звонка не было, Яна потянула, и дверь отворилась.

— Вы к кому? — спросил еще один мужик, он стоял на стремянке и тупо смотрел на гирлянду. Гирлянда висела темная, мертвая.

— Назначено, — сказала Яна осторожно.

Мужик кивнул. И огоньки вдруг зажглись, замигали. Яна пошла дальше.

«Чур-чур-чур!»

Из двери в конце коридора выглянула девушка в белом поварском колпаке.

— Назначено? — понимающе спросила она. — Вам сюда. Налево. Он в кабинете.

Яна сняла пуховик, провела ладонью по волосам, переобулась. Повариха, или кто бы она ни была, помогла повесить вещи в шкаф.

— А вы хорошенькая, — девушка толкнула дверь и объявила:

— К вам пришли! Из конторы, — и обернулась, — проходи.

— Спасибо.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте-здоровствуйте. А я вас уже заждался! — хозяин кабинета откинул книгу на стол, так что та проехала несколько сантиметров, и вскочил. Он был сух и очкаст, волос на голове не было совсем. — Я Юрий Борисович, а вы?

— Яна, — представилась Яна. — Я вместо Вали сегодня.

— Садитесь, Яна. Будете мне читать, а то я уже мучаюсь. Мучаюсь от книги — нонсенс! Но такова жизнь!

Яна неловко опустилась в предложенное кресло. Рядом — маленький столик. На нем канапешки, салатки, бутылка шампанского в ведерке со льдом.

— Я, знаете, сова, да еще сова с капучино, — Юрий Борисович разлил шампанское по бокалам. — И не читать не могу, и зрение подводит совсем.

Яна замялась, подбирая слова.

— Не старайтесь. Тут нечему сочувствовать. Просто возраст. По себе помню, никогда не умел подобрать нужные слова и жутко стеснялся. И да, кстати, книжку сами выбирайте. Я их все почти наизусть знаю.

Яна пригубила шампанское, поставила бокал и пошла вдоль книжных полок. Возникла даже определенная гордость. До наизусть ей, конечно, далеко, но незнакомых названий почти не было.

— Я не стесняюсь. Просто пока шла, думала, погода такая, как будто в книгу Булгакова попала. Не в «Записки»... «Собачье сердце», скорее, или «Белая гвардия».

— Как же, помню, — улыбнулся хозяин и процитировал хорошо поставленным, но не актерским, не чтецким, а каким-то не совсем понятным голосом:

«Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысёй побегой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть вое вьюга, — ждите, пока к вам придут».

За стеной пробили часы. Сразу следом взвыли, стартуя, фейерверки. «С-НО-ВЫМ-

ГО-ДОМ!» — донеслись радостные, нестройные голоса. — УРА-А!

— Празднуют, черти, — улыбка Юрия Борисовича стала шире. — Намекают старику, что зря в кабинете затворничаю. Ну так как... книги, или уважим каприз молодежи?

— Книги, — ответила Яна без колебаний.

Подумалось, что Байетт Юрию Борисовичу понравилась бы. Но Байетт в этой библиотеке не было.

Они выпили еще шампанского, и Яна сняла с полки давно подмеченную книгу.

«Вы про меня ничего не знаете, если не читали книжки под названием «Приключения Тома Сойера», но это не беда...», — начала она. Фоном, вперемешку с выстрелами хлопушек, смехом и визгом, до ее слуха доносились песни, придуманные когда-то на хлопковых плантациях Миссисипи.

С. К. К.

Некровита



Некрореализм — художественное течение, возникшее в Ленинграде в начале 1980-х годов, которое миксует в себе искусственное (некро) с естественным (вита). Оно использует кино как основной медиум, периодически забредая в окрестности живописи.

Осенью 2011 года в Московском музее современного искусства прошла ретроспектива этого направления. Из 200 представленных на ней работ я отобрал наиболее животрепещущие, которые инспирировали меня для написания нижеследующих фантазий.

Автор

Леонид Константинов [Трупырь] «В камышах»

Морпехи, захлебнувшиеся в трясине, воскреснут первыми. Будут шарохаться по береговой линии и горлопанить военные шлягеры. Охранять болотистую округу, пока их сослуживцы не возродятся. А затем примутся братоваться и христосоваться до посинения губёх.

Анатолий Мортюков [Свирепый] «Прогулка»

Они всего лишь проехали на двухколёсных весипедах. В результате очевидцы повидали бесштанную команду из двух женщин бальзаковского возраста, покончивших с собой, но продолжающих вести существование. Куда подевалась их нижняя одежда — главная загвоздка, не так ли?

Валерий Морозов «Шиномонтажники»

После работы омертвевшие пролетарии забавляются то с шинами, то с рапирами. Им уже невдомёк, что домашние переживают за них. Сородичи обзванивают морги, больницы и полицейские участки, лишь бы вывести, что с ними. А тем побоку, кутят до открытия мойки, когда необходимо снова заступать на смену.

Игорь Безруков «Виноград Арарат»

Под покровом красной Селены воры тырят виноград. Покусившись на частную собственность, оправдывают кражи теорией городской герильи. Но в Армении просто посмеиваются над этим оправданием, считая его ретро-надуманным и студенчески-оборзевшим на манер западногерманских террористических групп одна тысяча девятьсот семидесятых.

Юрий Красев [Циркуль] «Портрет художника Юрия Циркуля»

Сдуло ветрищем усатого пловца. Он и не сопротивлялся, зашкерился в гуще водорослей. И сморило его в полудрёму. Почудилось, что намеревался сбрить усы, а те ожили и совершили побег. Свалили от него без всякого спроса. Как же некомфортно должно быть ему!

Евгений Юфит, Олег Котельников «В засаде»

Горбатый пижон залёг посередине пролёлка. Караулил шпионов и иноагентов. Разоблачал экстремистов в среде деревенских. Стучал на тех, к кому испытывал антипатию. Устранял неугодных посредством доносов,

покуда его не вскрыли. Тогда он трансгрессировал в Чжуан-цзы и умчался бабочкой.

Владимир Кустов «Гусары»

Они когда-то были эмбрионами. Проходили онтогенез вместе с прочими зародышами человечими. Не поспешали рождаться — плескались в околоплодной жидкости. По всей видимости, чухали, что им предстоит на поверхности. Всячески задерживали рейс в Lebenswelt. Но безрезультатно.

Валерий Морозов «Портрет Отца»

Король обезьян ослеп. Подданные разбежались. Все шарахаются от него, как от невензельного. Никто ему не способствует. Он в капкане беспросветного. Стоически блуждает во мраке и не выпрашивает пощады. Отрешённо задирает голову в небесную высь.

Владимир Кустов «Медведь с акульей челюстью»

Ужас, крошечный ужас выскочил на мордашке гибрида. Медвакул верещал, словно дитё, только что появившееся на свет. Изначально склонный к нервным истощениям, парализованный до подавленности и дезориентированности, он спотыкался, теряя опору. В конце концов, шмякнулся в обморок.

Евгений Юфит «Жажда»

Она рассекала на субмарине в колесе Сансары — не намеревалась прерываться даже на медитации. Утоляла и утоляла все прихоти. С годами счастливее не становилась. Только мрачнела, словно обманутая вкладчица. Ничего, кроме валерьянки и вязаных икон.

Владимир Кустов «День рождения»

С каждой днюшкой всё меньше способности к труду. Как будто её выкачивают из тебя некроманты для собственных нужд. А ты не противишься, чтобы не прослыть скупердяем и эгоистом. Благовоспитанно подставляешься под гоэтику чёрных магов. Скукоживаешься без боя.

Владимир Кустов «Московские умельцы»

С оторванными простреленными башками и клинками промеж глазниц, виртуозы из Москвы притворяются живущими. Хотя по всем параметрам они зомбаки. Не обладая эмпатией, причиняют жуткие страдания попутчикам. Пожирают кровожадно их мясо, невзирая на допустимую расплату. Не дотумкивают совершенно, что вытворяют.

Сергей Серп «Оскар»

Постановка голливудского боевика. Сцена «Самоустранение». Пистоль из «Детского

мира» да гильзы из пакетиков кетчупа. Толком не обмозговав консеквенции, он пуляет себе в глотку. И тотчас шлёпается на кафель. Злое Солнце подпаливает его обрюзгшее туловище. Никаких разночтений при интерпретации.

Сергей Серп «Мужчина в песке»

Жирнющий, обгоревший кайфожор на отходах разрубил кактус на две равные половины. Вцепился в него (где нет колючек), будто в армейский швейцарский ножик, дабы перенести безболезненно параноидальный синдром и сопутствующие симптомы. Deus vobis in auxilium.

Андрей Курмаярцев [Мёртвый] «Солдаты»

Настоящий текст запрещен на территории РФ, так как он нарушает Федеральный закон от 4 марта 2022 года № 32-ФЗ «О внесении изменений в Уголовный кодекс Российской Федерации и статьи 31 и 151 Уголовно-процессуального кодекса Российской Федерации».

Владимир Кочнев

Ревность

И снова начинается эта игра. Снова она вскакивает из-за столика и бежит танцевать, чуть ли стулья не опрокидывая на своем пути. Верткая, быстрая, не догонишь. Сил до хрена и девать некуда. Снова проносятся: «Ты меня не любишь — и я тебе отомщу!» Как дура ведет себя! Как идиотка!

Стратегия ее мне понятна: сейчас подбежит к какому-нибудь мужику и начнет строить глазки. Мужику, если он не совсем отмороженный, хватает нескольких секунд, чтобы почувствовать магические волны ее тела и черных глаз...

Мужик офигевает, вздрагивает, впадает в ступор, выходит из ступора, приосанивается, и начинает строить глазки следом, искать слова в тяжелом, подвыпившем рту. Как же! Еще бы! Красивая телка! Сама! Такой мужик мечтает проснуться, и чтобы рядом красивая

обнаженная женщина, а просыпается рядом с телом, давно ему надоевшим. Мечтает с кем-нибудь познакомиться, но все красавицы разобраны молодыми и богатыми. А тут...

Мужик смотрит, уже открывает рот, вот первая фраза произнесена, какая-нибудь нейтральная — о баре, вечере или музыке. Потом: «А как вас зовут?..» Вот и познакомились. А дальше касание, будто случайное, потом еще одно. Там, глядишь, и потанцуют, а после...

Я не даю этой музыке продлиться долго. Я подхожу к начинающемуся воркованию, наклоняю голову и целую ее в щеку:

— Ну как дела, дорогая? Все хорошо?

Ее глаза сверкают яростью. План разрушен. Глаза мужика тухнут, мрачнеют на плотном листе лица. Сам он сутулится, становится как мешок с мусором... Отворачивается

и делает шаг в сторону. Сейчас заплачет! До свидания, дорогой! Твой мир, Ромео, сломан и посыпался ледяными осколками... Мне даже жалко его становится. «Извиняй, брат, такие дела...» — думаю я про себя.

После поцелуя мне не надо рядом стоять с ней, разыгрывая кретина: «О, дорогая, вернись, я так раскаиваюсь!» Нет. Дело сделано, можно отойти в свой угол. Знакомство не состоится. Пусть дальше бегают. Там посмотрим.

С юности ненавижу я бары! Сколько баб там оставил! Сколько потерял, упустил, сколько знакомств не состоялось. Прошляпил по собственной глупости, робости, нерешительности. По стервозности женщин. По лживости и вероломности других мужчин.

Прошляпил — это не когда ты подсел к девушке у барной стойки и навязывался, знакомился, покупал выпить, убалтывал, а потом получил отказ. Прошляпил — это когда девочка, которая хотела уехать с тобой, уезжает с кем-то другим, и не потому, что он нравится больше тебя, а потому, что ты протормозил...

Как я ненавижу пьяные свиные рыла баб и мужиков, меняющих партнеров! И как я завидую людям, которые, найдя друг друга, живут всю жизнь вместе. Пусть страсть немного и остыла, зато рядом есть любимое плечо!

Ненавижу скопления незнакомых людей, странные компании, а ты с красивой девушкой, у которой еще и с головой не все в порядке. Это нервное положение. И опасное. В такие моменты с меня как будто кожу содрали — так я напряжен. Женщина может уйти в любой момент. Независимо от того, вел ты себя правильно или нет. Хорошо ли к ней относился. Как сильно ты ее любишь. И что для нее сделал. Уйдет — и все. Разлюбит. И это ее право.

Первая девушка ушла от меня к другому. Я ей надоел. До сих пор помню эту боль, и забыть ее не могу. И вторая ушла, и третья. А от четвертой я сам ушел, но это было давно. Тогда я еще не понимал правила игры между мужчиной и женщиной, в которой нет любви и уважения, нет ничего — кроме психологии и борьбы.

Она говорила, что любит. Каждую ночь прижималась и шептала, как ей хорошо.

А сейчас бегают по бару и злятся из-за какой-то фигни. Нашла у меня в квартире «гору» женской одежды. Не помню, откуда она — долго живу один. Да мало ли чья она? Недавно хиппи были, когда стопом ехали. Сестра останавливалась, потом мать. Не помню просто! Да и какая разница, чья одежда, если я с ней теперь!

Но нет. Оказывается, имеет... Ревность, злобушка, месть... Вот и бегаю за ней, позорюсь... Уважающий себя мужчина давно бы ушел. Да и я бы не возился с такой противной женщиной, но:

- а) такое с ней происходит крайне редко;
- б) она мне нравится, и мы действительно подходим друг другу;
- в) остальное время она шелковая и абсолютно послушная. Она действительно меня любит. Это я чувствую по ее звонкам, по голосу, по маленьким подаркам, которые она мне дарит.

А я вот не ревную! Я боюсь, что однажды она нарвется! И тогда меня будут бить, долго, серьезно и с наслаждением. Я только с виду грозный, на самом деле я дохлый. И если она по часу в день проводит перед зеркалом, накрашивая ресницы и обводя веки, то я по часу с лишним делаю зарядку, прежде чем прийти в себя, расставить на место кости, позвонки, размять мышцы, вспомнить, где руки-ноги и как они двигаются. Год назад на тренировке по боксу мне чуть нос не сломали. Реакции — ноль. Скорости удара — ноль. Точности — ноль.

А еще я боюсь, что встретится не нестарящийся мальчик, а реальный соблазнитель. Хорошо знающий женскую психологию. У которого кровь в жилах. И тогда, не успев опомниться, она очнется утром у него в постели. Возможно, будет жалеть обо мне, потому что между нами сильное притяжение. Но будет поздно. Я такого не потерплю.

Реальный соблазнитель не отвалится. Не отойдет в сторону, когда кто-то поцелует понравившуюся ему девушку. Но быстро разберется в ситуации (ревность и желание отомстить — со стороны женщины; растерянность и плохо скрываемый страх потерять — со стороны мужчины) и сыграет на противоречиях. И — всё.

Я сажусь в угол и оглядываю бар, музыкантов и местных женщин. Возраст от двадцати до тридцати пяти — мидл-класс, отдыхающий после работы. Да, пожалуй, она тут самая красивая. Она очень хороша. Она реально тут лучше если не всех, то почти всех. И хорошо, что она еще об этом не знает. Знала бы — не видать мне ее. Нашла бы получше.

Я ищу ее взглядом. Вроде пока никого с ней рядом нет. Я распугал своим «грозным видом». Я возвращаюсь и сажусь на лавку. Она приходит, чтобы достать что-то из сумочки.

— Веди себя хорошо! — говорю я.

— Раньше надо было думать! — рычит она, — когда шлюх к себе домой водил.

— Я не водил никаких шлюх к себе!

— Не ври, я нашла у тебя ворох женской одежды! Откуда он?

— Я не помню откуда!

— Я нашла переписки в старом телефоне! Твоими шлюхами!

Она берет зеркальце и пытается выйти. Я ее не пускаю.

— Выпусти меня, — просит она, — мне в туалет надо.

— Поцелуешь — выпущу!

Она берет и засасывает меня. Я подвигаюсь, она уходит.

Я знаю, что она меня любит. Реальность становится немного более дружелюбной. Я расслабляюсь. Время ближе к полуночи. И тут в бар вваливается группа пьяных и шумных людей. Я вижу бритые затылки и всклокоченные рыжие волосы.

Звонит мобильник. Я долго не могу выяснить, кто звонит. Потом понимаю, что это Саша. Он говорит что-то о нашем деле. Сквозь танцующую толпу я пробираюсь к выходу и, минуя три лестничных прохода, наконец выхожу на улицу. Когда возвращаюсь, вижу, что она сидит в компании, которой раньше тут не было. Глаза ее странно поблескивают, как у человека, который решил сделать глупость. Чуть ли не обнимается уже.

— Вилона, — говорю я.

Она не слышит или делает вид. Опускает голову.

Ну ладно. Хватит всего этого. Поиграли, и хватит. Надо успокоиться и принять, что это проблемная женщина и мне с ней не по пути.

Я ухожу. До свидания. Она будет жалеть об этом, и я буду жалеть. Потому что то магическое очарование, которое было между нами — это редкость... Но ничего не исправить, а потом мы пожалеем и забудем об этом. И будем вспоминать друг друга раз в несколько лет. А когда мы случайно столкнемся в общей компании, она скажет мне или воображаемому мне: «Почему ты тогда меня не увел, не удержал, ведь нам было так хорошо вместе? Я по-настоящему тебя любила, только очень ревновала». А я ей отвечу: «Потому что ты должна сама отвечать за свои поступки». И еще: «Ты не оставила мне выбора».

Я беру с нашего столика зарядку для телефона и засовываю кофту в рюкзак. Проходя мимо них, я вдруг разворачиваюсь, делаю шаг и хватаю ее за руку:

— Пошли!

Она замирает. Неловкая пауза. Все смотрят на нас. Но в этот раз все не то. Голос дрожит, интонация неуверенная. Она не движется, я тяну. Надо сказать что-то вроде: «Идем, милая». Но слова застряли в горле, как ком жесткой бумаги в сортирной трубе — еще вот-вот, и будет засор.

Она вырывает свою руку.

— Ты чего? — говорит один из них.

— Пошли, я сказал, — продолжаю я.

Я сейчас скажу следующее: «Это моя жена, она сумасшедшая. Мы лечимся у психиатра. Если вы сейчас не отстанете, я вызову полицию».

Но вместо этого я что-то бурчу себе под нос.

— Чё ты гонишь, урод! — говорит один из них.

— Отойди от нее! — вторит ему другой.

Они пьяны. А она молчит.

— Знаю этого, — говорит другой, бородатый, и мне немного откуда-то знакомый. — Все время по барам ходит и к чужим бабам пристает.

— Пошли, выйдем, поговорим, — двое встают и ведут меня к выходу.

Один по-дружески кладет мне руку на плечо и деликатно подталкивает:

— Пойдем-пойдем, не бойсь!

Им смешно, а мне не очень. Немного побить человека за то, что он приставал к женщине — это ничего, только радость.

Все время мне не везет с женщинами. Истерики попадают и сумасшедшие. Надо выбирать нормальных. Нор-маль-ных... Надо пойти к психологу и проработать образ матери... И образ отца заодно. И...

Мы выходим во двор. Темно. Несколько припаркованных машин вдали. Подростки курят у дверей другого бара. Очертания кирпичной стены. Свежий воздух, пахнувший камнем, травой и мочой. Тут человека хоть убей никто и не заметит. Сейчас будут бить. Можно, конечно, извиниться, сыграть в дурака — авось и отпустят, дружески похлопав и ухмыльнувшись.

Я ухожу в сторону и поворачиваюсь лицом. Их трое. Двое со мной, один следом вышел. Лица я плохо различаю — только очертания фигур. Фары проезжающего автомобиля высвечивают рыжую бороду и бледного с короткой стрижкой.

— Иди давай отсюда, — говорит бледный мягко.

Я подбегаю и бью его с ноги по голени, а рукой по лицу. Кулак стучается о кость. Это смешно — бить и видеть, как меняется выражение лица: на нем не боль и ужас, а изумление и возмущение. Кажется, эта комбинация называется «тройка».

Давным-давно в дощатом спортзале школы мы отрабатывали разные сочетания ударов — тройку, четверку, лоу-кик, маваше-гери. И тренер учил нас, что нужно быть всегда готовым. Когда нас стали бить на улице, выяснилось, что карате никуда не годится. Только бокс давал возможность наносить максимальный урон противнику. И был максимально приближен к уличной драке...

— Ай! — кричит он. Не ожидал.

Я бью второго, но до него удар не достает. Мажу, потому что в темноте его не вижу. Главное — не пропустить удар по голове сзади. Только я поворачиваюсь, как мне попадает в живот, а потом в лоб. Он целил в глаз или челюсть, но попал в лоб — это не так больно,

там кость. Я отбегаю назад. Кажется, все офигели. Драться — это не понты кидать. Драться нелегко. А еще я вижу — их стало больше.

— Отойдите! — говорит один. — Дайте я.

Во всех компаниях есть один, который дерется лучше. Все остальные — только дополнение. И тут мне становится страшно.

— Все! Все! — говорю я, поднимая вверх руки. — Все! Я ухожу! Дайте пройти!

И не дав опомниться, чувствуя идиотский заряд азарта, бегу сквозь них, пытаюсь прорваться, но кто-то ставит подножку. Падаю на твердую, утопанную землю. Руки обжигает чуть повыше запястий. И сразу получаю под дых.

— Бей его!

Все-таки они свиньи! Я переворачиваюсь. Мне прилетает в плечо. Я хватаю ногу за бело-красный кроссовок и тяну на себя. Кретин падает на меня, а я хватаю его за горло.

Был бы я достаточно силен, свернул бы ему шею, а потом всем остальным по очереди. Мы возимся в грязи, увязнув в борцовском захвате. Я ловлю телом удары по спине, ноге, уху — но уже не чувствую их. Сейчас потеряю сознание и боль исчезнет.

Но удары исчезают. Я отпускаю кретина и откатываюсь в сторону. Истошный визг доносится сверху. Что-то черное врывается в одного из парней и сбивает его с ног. Чувак пытается удержаться, но падает. А следом за ним и второй.

Боже мой! Это Вилона! Она сошла с ума! Никогда не видел, как дерутся женщины. И честно говоря, их единоборства всегда вызывали у меня смех. Площадка пустеет. Желющих драться с сумасшедшей не находится. Я хочу подняться, но меня тошнит. Пахнет осенью и сырой, холодной землей.

Вилона подбегает ко мне:

— Витя, ты жив?

Я молчу. У меня болит правый бок и шея. Нижняя губа опухла, как от укуса пчелы.

— Не притворяйся! Я же вижу, что жив и в сознании! Ну прости меня, прости! — она наклоняется и целует меня в щеки, в лоб. — Прости!

Я молчу. Я мертв. И еще я решил, что нам пора расстаться.

Ольга Абатурова

Пенелопа и апельсины



над синим небом —
небо жёлтое, как пух цыплёнка,
на киноплёнке
три завета и сквозное
ранение.

звенят ключи, колокола,
невыносимо звонко,
невыносимо больно от парения
[падения]
на корку наста вниз лицом
под взрывы памяти.

ладони в кровь, улыбка вкривь, —
орать без голоса.

и если б только ты умел по головам,
дошёл
до полюса,

до пуповины одиночества
бескровного.
но ты в крови всех тех,
кто ныне машет
крыльями.

над синим небом —
небо жёлтое и ровное,
над синим небом
небо жёлтое
и пыльное.

Весенние апельсины, кажется, из одной горечи,
То ли герань жуёшь, то ли полынь, то ли алоэ.
Рождались все ангелами, выросли, как на подбор, сволочи,
А над головой «то же небо — опять голубое».

Содрана кожа земли до белых шрамов,
Болит,
Оставшись без снежной защиты.
Проводом перерезано горло фонаря.
Всё огорожено —
Скверы, детские площадки,
Стоянки автомобилей,
Дворы, балконы.
На каждое ограждение
Табличка с датой смерти [дата рождения не важна].

На косой пробор расчёсаны рыжие улицы, только толку,
Всё одно лохматые, привести в порядок — даже не суйся.
Жизнь — не армия, из неё не удрать в самоволку.
Общежитие, вахта, соседи. Господи Иисусе!

Линяют хвойные,
Обрастают зелёной шерстью,
Рыбные кости берёз болтаются
В прозрачном бульоне неба,
Между небом и городом пуповины
Заводских труб.
Мировой океан сжался
До размеров лужи,
Материки и острова — до размеров гальки,
Ярость — до трёх букв,
Молитвы — до двух.

Ля минор освоен, а дальше? А дальше сложно,
Поэтому — до кровавых мозолек — одно и то же.

Если ты откроешь мою тетрадь,
Значит, я уже...

*

Я теперь смотрю, как пасутся овцы
Каждый день,
Как летают рыбы, блестят на солнце
В речной воде,
Как твоя собака играет мячиком
Во дворе,
Как твоя невеста рождает мальчика
В январе.

*

Если ты встретишь меня, то это —
Не дай же бог —
Значит, будет расти безотцовщиной
Твой сынок,
Значит, небо теперь и твой
Золотой дворец,
Будем вместе смотреть на то,
Как пасут овец.

Пенелопа

пенелопа воду пьёт
вместе с буцефалом,
у неё ушло под лёд
женское начало.
из груди её торчит
щупальце чужого,
а во рту её горчит
то, что было словом.

пенелопе горячо
на морозе колком,
одинокое плечо
остро, как иголка.
на иголке тридцать три
ангела танцуют,
а на дне её, внутри
буцефал гарцует.

пенелопе три рубля
задолжал иуда,
пенелопа у руля, —
рулит прямо к чуду,
нимбом машет ангел ей,
безбородо гнётся,
льётся по небу елей
и по миру льётся.

пенелопе будет всё,
хоть не обещали.
и рюкзак её спасён
в первый день,
в начале.

Андрей Сухоруков

Nibudh



Часть 1

<Вечер. В кафе за компьютером работает юноша 20 лет по имени Бхаль. Пишет рецензию по стихотворениям Блока.>

*Светлый фон, тёмный шрифт.
Делаю презентацию.
Жужжащее отсутствие колоколен.
Слайд хочет протягивать «о»,
А выходит цитировать Бло-ока.*

<Бхаль пьёт чай с облепихой. К нему подходит официант.>

*Слышу «Можно?»
«Можно?» закатывается в облепиху.*

<Бхаль переворачивает пустую кружку>

*Вытряхиваю изо рта ягоды:
Все недотасканные до сферической формы
Запахи и буквы «о»,
Которые остались в воспроизведении кружек.*

<Бхаль бьёт чайной ложкой по кружке. Звон протягивает букву «о», она затягивает всё кафе; Бхаль сидит за столом внутри буквы.>

*Продолжительно пахло
Сладким.
Будто слова ложатся в руку;
Проводишь слоги в окружности планет.
Бежит язык то ли к маме, то ли к папе,
А выкручивается только «ма» и «па».
Чувствую запах облепихи.
Запах выбрал шрифт ушной раковины —
Жужжащее колебание трав.*

<Официант приносит карандаш. Бхаль достаёт тетрадь. На столе стоит пустая кружка. Вокруг поле, по которому проносится звон.>

*Пахло терпко, пахло плакучим металлом:
Заглядываю в кружку,
А она перевёрнутый колокол.
Кафе взъерепенилось
Вырисовыванием планет.*

<Из кружки начинает подниматься, как пена, кафе. Стены, столы, посетители и официанты — они, словно свёрнутая бумага, понемногу выпрямлялись из кружки, начиная застилать окружающую действительность.>

*Я пишу:
«Язык, сейчас же домой!»
А он спрятался в кружку.
Я создаю звон языком колокола.*

<Бхаль встаёт из-за стола и бежит от вылезающего кафе.>

*В рисунок сворачиваюсь.
Облепиха,
Вкусно, жухло-оранжево:
Колокола колышутся на ветру.*

<Бхаль замечает, как из травы и колоколов вылазят руки официантов; конечности тянутся к нему, но Бхаль обегает их.>

*Кафе вылезет из-под текста
И протянет шрифты:
Нос,*

Уши,
Рот,
Раскачивается металлический язык.

<Бхаль уходит из кафе.>

*Выбежал язык
В поле сизых колоколов;
А я хотел бы только —
Одобрительные шрифты.*

<На ночной улице Бхаль смотрит на дверь кафе.>

*Колокола кричат:
«Дурак, дурак,
Ну что же ты не примешь слова?!
В кафе — хорошо,
В кафе — рисуют планеты,
Вычерчивая «ма» и «па».
Дают карандаш».*

<Бхаль вернулся в кафе, сел за стол и начал медленно вдыхать и выдыхать воздух. Бхаль не перестаёт слышать колокол, трогает своё лицо и одежду. Берёт в руки карандаш.>

*Верчу в руках колокольный звон:
«А ты возьми в ухо
Эту жужжащую колокольню!»
Пишу:
Коло-отец,
Коло-мать,
Колышущийся коло-ндаш.*

<Написав это, Бхаль начинает рисовать. Он чувствует себя спокойней. Мир до сих пор в его руках. Это было похоже на написание рецензии: детали складывались в историю — принт на футболке официанта, вывески на улице, видимые из окна, запах свежего багета и кофе.>

*Пугается чёрная мельница
На жёлтой футболке;
Сизое поле колоколов:
На ветру колыхается звон.*

<Бхаль представляет сагу о герое в сказочном мире и некоторые образы запечатлевает на бумаге.>

*Прессуется металл
И превращается в буквы.
Вокруг меня тяжёлый хлеб:
Из него делают гвозди.*

<Бхаль ощутил, что его жилы на тыльной стороне ладоней скованы двумя железными прутами: Бхаль прикован к стулу-креслу. Но Бхаль встаёт на руки. И идёт к стойке. Прутья, сковывающие Бхаля, — это строительные краны. Он поднялся за крыши домов вокруг кафе и возвысил голос.>

*Процеживать боюсь
Поющие колосья.
Я не лошадь.
Я не прессую металл.
Я учусь слышать.*

<Бхаль возвращается к столу и рисует буквы, вырисовывая силуэт кота.>

*Глажу металл,
Как лошадиного кота —
Я не знаю, как гладить чёрную лошадь.
Как утюг использовать
С такой тканью?
А принт гладить нельзя.
Как это я приглажу живую лошадь!*

<Мир напоминает юноше ткань. Такую ткань, из которой плетут кошек. То есть всё, из чего соткана футболка с принтом мельницы. «И не выгладить жизнь во что-то понятное!» — кажется, тогда вспоминаются лучшие люди, которым не нужно подниматься на строительные краны, чтобы разговаривать в обратном порядке. Бхаль включает компьютер и продолжает писать рецензию по стихотворениям Блока.>

*Жёлтый цвет есть!
Я его видел
сейчас,
А не у гуляющего Блока.*

<Бхаль понимает, что он прячет.>

*Я продавал металл,
Получал жёлтые деньги
И выпавшие слова.*

<Поле колоколов; руки тянут из-под земли кусочки солнца: фонари приглушены.>

*Концепция жизни
Колышется в поле.
А мне её продавать!
А мне ей как пользоваться?!*

<Бхаль спрашивает у кружки.>

*Учить буквы надо,
Которые просятся
На руки:*

*Их любить нужно.
А как же иначе пользоваться мельницей?*

<Кружка смотрит на футболку Бхалы, после чего он закрывает свои уши.>

*Правильно надо любить.
Я прожигаю деньги
На прожжённой дыре
Окисленного металлического звона.*

<Звон должен состояться: он противоборствует свету. Так Бхаль слышал то, что говорит кружка.>

*Слышу:
Хохловка.
Отсутствие звона.
Хохловка.
Отсутствие звона.*

<Бхаль встаёт и ходит, всё так же закрывая уши.>

*Я так хожу:
Вправо.
Влево.
Хохловка.
Отсутствие звона.
Присутствие стройки колокольни.*

<Бхаль уходит из кафе: оно закрывается — и направляется к себе домой, раскачиваясь по улице.>

Часть 2

<Маленькая квартира Бхалы на втором этаже, окна большие, в человеческий рост. Бхаль зашторил окна от ночного неба, смотрит на убранную комнату и слушает прохожих за окном. Среди множества голосов выделяется один:>

*Хотите научиться пользоваться гуашью?
Тогда гладьте кота.
Рыжего или серого.
Или поглаживайте черешню.
Цвета выравнивают вкусовые ощущения.
Построение хорошего хозяина дома
Выглядит как крепкий киль корабля.
Корабль плавает по гуаши.
Корабль без парусов и — чего-либо белого.
Корабль повис над Чердынью,
Как инструкция к применению.*

<Бхаль открывает шторы и большие окна, чувствует холод и вглядывается в улицу-небо. Растянулось на небе отсутствие человеческих лиц. Бхаль чувствует лицевую завесу. «Туман» — юноше не терпится ощутить больший холод, выбраться на улицу-небо. И он говорит:>

Чёрный корабль — это Урал.

<Перед окном Бхаля появляется туман. Бхаль видит холод: двоих мужчин. Одного зовут Герман, у него огненные глаза; второго — Рксос, у того глаза чёрные. Трое стоят в оцепеневшей тишине. Туман вокруг Рксоса заполняется молниями; сильный ветер взял юношу за его волосы; вдалеке за Рксосом виднеются тени кораблей. Он говорит:>

*Гуашь не предоставляет возможность
Настраивать память.
Присутствие света — паром.
Коснуться кончиком языка
Значит прийти в Пермь.*

<Бхаль узнаёт голос: его он слышал на улице.>

Так понимают присутствие корабля.

<Звон разносится по побережью, уходя в море. Его разносят колокола, которые перевозят по морю тени на своих мачтах.>

*Паромный признак действителен.
Некоторые решают
Выбрать паломничество
В страну колоколов.*

<Рксос входит в окно. Его глаза сливаются с темнотой комнаты.>

*«Нарисовать планету одним мазком» —
Я этими словами встречаю
Прибывших по морю
Из присутствия света.*

<Рксос садится на кровать и укутывается туманом. За ним, на цыпочках, заходят корабли; их белые ноги цепляются за пол, потолок и стены.>

*Планета — один из множества вариантов
Трактовок дрожания корабля.*

<Туман заполнил акустику комнаты. Плавающие по всем плоскостям корабли, на цыпочках, раскачивают мачтовые колокола. Звон отражает голос, которым Рксос напоминает.>

*Он закрыл видимость глаз
Естественным барьером — носом.
Звук так же видим, как волна моря,
Откуда
Приходят.*

<Бхаль закрывает уши и начинает ходить по комнате. Рксос продолжает обращаться к Бхалю. Орган невозможно игнорировать. Все корабли складываются в стопки ковров, сворачиваясь как бы трубками инструмента, рассчитанного на зрение, а не на слух. Ткань покрывает комнату узорами глаз. Нет дымки-вуали и хождения на цыпочках: туман рассеялся; это значит, что квартира — корабль в межзвёздном пространстве общения.>

*Попытки отвлечься от рисования
Приведут к содроганию корабля,
Звону колокола.*

<Тканевый орган содрогается. Глаза выстреливают из зрачков тоненькими, но длинными трубочками. На каждой маленький корабль стремится благодаря руке мастера в специальную бутылку, где мог бы красоваться как упорядоченное движение пальцев по клавишам. Рксос просто-напросто рассказывал о том, что иглы-трубки похожи на музыку: они впрыскивают в кровь инфекцию. «Что такое идиллия и интрига, когда надо колоть себя, и с такой силой!»

Бхаль ходит по всей комнате, которая, вращаясь по своей оси, сподвигала Бхалья принять слово «внимательно». Юноша вытапывал пазл из возможностей постановки ног, будто бы ходил по клавишам.>

*Корабль боится.
Шипит, как кот или как лошадь.
Погладь гуашь,
И она заполнит большее
Пространство бумаги.
Это хочет корабль.*

<Рксос размахивает рисунком кота, который сделал Бхаль. Из тёмных глаз Рксоса начинают вылезать руки, встреченные в поле колоколов: они протягивают кусочки бумаги, на которых писал Бхаль.>

*Уткнись носом в рисунок:
Ты почувствуешь запах сырой земли,
Звучание чёрной земли,
Которое предлагает корабль.*

<Бхалю холодно, он открывает свои уши. Рксос уходит в рисунок. Бхаль сидит на краешке дивана; вокруг спокойствие и прохлада. Он понимает, что ни разу не взглянул на Рксоса. Единственное, что Бхаль видел, это глаза; они ведь отсутствие света.

Герман шагнул поближе к окну по успокоившемуся туману. Великан в чёрных брюках и длинных тканях снял свою огромную шляпу. Эта шляпа была гораздо шире окна-прохода. Она пошатнулась в руках великана, и огненные глаза сменились тускловатым светом, пробивавшемся сквозь облака-глаза, которые накрыли собой спокойный берег. Туман сменяется брусчаткой и кованым забором.

Герман хотел сделать шаг, но остановился, понимая, что не сможет зайти.>

*Хочешь, расскажу про июнь?
Я живу на воздушном
доме.
Огонь возникает из моих глаз.*

<На кованой улице зажигаются фонари, а на берег накатывает непривычно большая волна.>

*Я видел движение колоколен:
Ты
Похож на шаркающий в переходе Кавказ.*

<Бхаль представил себя великаном. Вдалеке, в еле заметном из-за утренней дымки повороте, виднелись глаза Рксоса. Мокрая дорога не море — слёз не видно, но ты на фоне этого водоёма кажешься великаном; такой может видеть и утро, и вечер одновременно. Но Герман видел утро: краски для него — это не только напоминание о Рксосе и уроке использования гуаши, но и для «раскрашивания»:>

*Я лицом напоминаю колер,
Напоминаю краске
Цвет детской комнаты.
В подвале у меня
Чёрный корабль и
Отсутствие колоколен.*

<Герман пытается зайти в комнату, но у него не выходит.>

*Я знаю, как ты живёшь.
Я ловлю Чердынъ.
Приходят ко мне люди спросить новости.
Даже такие люди находятся —
Я подтверждаю родительское начало
Своего воздушного дома.
В подвале —
Продажа,
В гостиной —
Родительский отдых.
Вижу:
«Мама и папа» —
Рисует круги уставший родитель.
Я перестал рисовать.
Хорошо.
Фонтан в подвале.
Колокольни
 мерно шагают.*

<Герман своим взглядом осветил комнату Бхалья.>

*Мои глаза видят —
Я не войду за порог страны колоколов.
Вздох.
Беззвучный халат.
Выдох.
Воздушный дом.
Воздушная лошадь.
Я знаю, как ты живёшь.
Я — взгляд Воздушного дома.*

Безмерный вдох.
 Доход.
 Безмерный выдох.
 Родитель не хочет отдавать сына.
 Огонь пульсирует
 Горами Кавказа.
 В твоих ушах бежит «сына».
 Родитель не хочет отдавать сына.
 Родитель — оболочка.
 Родитель хочет обратиться к Богу.
 Я беру немного денег —
 Расскажу, как выглядит июнь:
 Снегирь.
 Соглядатаи.
 Много рек.
 Выглядеть как драгун.
 Много попыток рассказать о лошади.
 Тепло.
 Но в перьях — холод.

<Бхалю стало жарко. Герман продолжает говорить.>

Мне смотреть волнительно.
 Смотреть — как мерить шаги
 По своей роговице.
 Лошадь — природное явление.
 Мне в тело прибегают выпавшие из шага глазницы.
 Я тревожусь,
 Пытаюсь выговорить слово, где первый звук «э».
 Надо высказаться в измерение.
 Не засмотреть бы мне
 Перемещение чужого пространства
 В мои 40 лет.
 Снегирь.
 Пение.
 Я хочу выговориться.
 Ко мне приходит столько людей.
 Снегирь.
 Лето.
 Питаться огнём скачущих Божьих очей.
 Проникающий эффект пения птиц,
 Прилетевших из страны колоколов.
 Быть как драгун.
 И пытаться вспомнить лошадь.

<Герман уходит в воспоминание Бхалю о лошади. Квартира погружается во тьму, отчего Бхаль думает, что она гораздо больше. Юноша закрывает свои уши и начинает снова ходить по комнате, не может уснуть.>

<Вечер. Закат. Бхаль идёт по полю ржи и разговаривает сам с собой, смотря на закатное солнце.>

*Уйти из семьи как закатанный глаз лошади:
На её ресницы села уральская птица
Собирать чёрный нектар
Увиденных блинных людей.
Уйти, закататься,
Закатиться
В 40 лет.
Год — отдельная складка кожи.
Неподвижное веко
Стоимости чёрной лошади.
Ложки.
Черпаю Чердынью,
Нектар и шишки.
Получается мёд.
Получается, слышу
Блинных людей
На коми-пермяцких лошадях.
Чёрный корабль, чёрная лошадь.
Отзвук копыт по полю колоколов.
Урал проникает как жидкость,
А сгущается в определении 40 лет —
В закатанных глазах
Обиженной сырой земли.
Обиженных 40 лет
Блинного Урала,
Блинных людей.
Неподвижно качается
Прискакавшая люлька
Производственной Чердыни
И лошадиной Перми.
Седло.
И подлетевшие комья седла.*

<Бхаль в кафе, заказывает чай с облепихой и закрывает компьютер.>

*Уральская птица с сырыми перьями
Стоимости ложек —
Несуществующий мир.
Я ребёнок,
Я сгущаюсь.
Мир правилен
Соглядатаями-лошадьми,
Которые сгустились в кружке.*

<Бхаль смотрит на кружку и говорит ей:>

*Не обижай лошадь,
А то она превратится в Монголию.
Как ты выживешь без закатанных степей?
Глаза привыкли видеть
Сорокалетний чердыньский блин.*

<Бхаль выпивает свой облепиховый чай.>

*Неподвижно качается птица семьи,
Загустела в небе
Ресницей пробежавшей лошади.
Несуществующее сгущение в глазах.
Материальное воплощение ложки,
Которая растёт из земли.
Уйти из семьи.
Расти из земли
глазом,
К которому подлетают птицы
Чердыньских Чёрных кораблей.*

<Бхаль сидит на кровати в своей квартире. Ночь. Включен свет.>

*Быть как земляной мёд,
Быть целым Уралом.
Быть хорошим человеком.*

<Бхаль открывает окно и выпускает Германа, после чего тот говорит ему:>

*Научиться любить
увиденный мир.*

<Бхаль обращает внимание на комнату, освещённую светом лампы и глазами Германа. Хочет встретиться с Рксом. Герман уходит в воспоминания Бхалья о лошадях. Бхаль идёт за ним, чтобы найти там рисунок кота, в который ушёл Рксос.>

Сергей Имис

Бьется мотылек



Рембрандт

В рисунке видно всё:
Он — окончание, и он — основа,
Как верно найденное слово,
Как естество само.
Но мало гению. Он говорит: «Неплохо»,
И вот сиена, умбра, охра,
Все краски тёмные земли,
Как будущность, легли.
И холст становится для глаза
Весь — неоконченная фраза.
Но слой за слоем укрывая,
К земле подмешивая цвет,
Он выявляет нежный свет
Легко, как будто бы играя.
Кисть острая уже летит,
На ласточки крыло похожа,

Уже просвечивает кожа,
И золото блестит.
Ну вот, мольберт пока забыт,
Холст мокрой тряпкою закрыт.
Остался запах скипидара
Или божественного дара...

Сосед

Счастливый аутист,
Он времени не знает.
Он так-то гражданин,
Но тихий пациент.
Он энциклопедист
И деньги понимает,
Но странно так живёт,

Как вор или агент.
 Я знаю про него:
 Сосед, встречаю в парке,
 Он в шахматы мастак,
 Играет лучше всех.
 И детям иногда
 Показывает марки,
 Одеждой вызывая
 Улыбку или смех.
 Какой-то драный плащ,
 Давно выдавший виды.
 И башмаки из тех,
 Что рисовал Ван Гог.
 Он все-таки больной.
 Не ведает обиды.
 Печально смотрит так,
 Как ангел или Бог.
 Но терпят все его
 С привычным постоянством.
 Я как-то шёл за ним.
 Он обернулся вдруг
 И говорит в упор:
 «Ни время ни пространство
 Вас больше не касаются,
 Мой друг».

Рембо

Такое невозможно повторить,
 Когда струится яд по венам.
 Когда ты вынужден бродить
 Со стариком Верленом.

Когда тебе семнадцать лет
 И ты — бесспорный гений,
 Чего с ним рядом нет?
 Душевной лени.

И вся культура, как свинья,
 Лежит в канаве.
 И некому его судить,
 Никто не вправе.

И всё кричат: «Весна! Весна!
 Взгляни на это».

А он-то знает — будет ад,
 И будет летом.

Вся разница — кому-то суть
 И крик момента,
 Ну а кому-то лишь на грудь
 стакан абсента.

И бесполезно вопрошать:
 За тех, за этих?
 На ком уж точно нету лжи,
 Так на поэтах...

Их анатомия проста,
 Как свет, как небо.
 «Без кожи, двое, у окна —
 Подай им хлеба...»

И наплевать на славы путь:
 Широкий — узкий.
 Язык бы вот какой-нибудь,
 Сойдёт французский.

Ну и когда все совпадёт,
 Язык и дело,
 Поэзия в тебя войдёт,
 Как финка в тело.

Ностальгия

Нет, ностальгия не тогда, когда уехал.
 А, скажем, соберёшься уезжать,
 И начинаешь вещи паковать,
 Листать альбомы старых фотографий
 И гладить корешки любимых книг.
 И думаешь: «Давно всё в ноутбуке,
 Но вот, как говорится, помнят руки»,
 И хочется листать, листать,
 И вслух сказать жене:
 «Смотри, какой смешной!
 Глаза — как пуговицы из груды шерстяной.
 А вот я с барабаном на линейке...
 А вот, смотри, на валенках коньки,
 Их сделал мне отец из нержавеющей стали.
 Он все умел — несчастная душа,
 И мать не зря звала его Левша.

А вот, смотри, уже пошли цветные.
Их скоро «цифра» сменит, а потом
Бумажный наш закончится альбом
И мир «аналога» как раз на сыне.
Всё остальное — жёсткий диск отныне».

Сомнамбула

Сомнамбулу боялись все —
Пустого, неживого взгляда,
Когда она, однажды по весне,
Прошла вдоль рыночного ряда.

Её встречали люди по утрам
Простоволосую, и говорила жрица:
«Она угодна людям и богам.
Ей снится Зевс. Ей Афродита снится».

И было слышно: бьётся мотылёк.
Торговка рыбой уронила пеленгаса,
А рыжий парень срезал кошелёк
На животе торговца мясом.

Как тень за ней тянулась тишина,
И что-то тайное шептало море.
И девочка спросила: «Кто она?
Какое у неё случилось горе?»

Константин Духонин

Квест



Действующие лица:

Алиса — красивая, задорная и экспрессивная женщина примерно 35 лет.

Муж — здоровый, около 120 кг, мужчина примерно 42 лет, программист.

Базилев — сосед неопределенного возраста, заодно местный участковый, невысокий, тщедушный с пивным животиком и залысинами. Свойский парень.

Девочка пяти лет — только голос.

Мальчик семи лет — только голос.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

На сцене вспыхивает экран большого телевизора. В телевизионной студии на экране появляется красивая женщина Алиса в деловом костюме и садится за стол перед микрофоном. Перебирает листы бумаги, раскладывает их аккуратно перед собой и начинает читать.

Диктор Алиса: Посреди комнаты стоит стол, а на нем — фотография женщины в рамке, ноутбук и старый проводной телефонный аппарат.

В комнате подсвечивается стол с фотографией, ноутбуком и старым проводным телефонным аппаратом. Рядом со столом стоит компьютерное кресло.

Диктор Алиса: В комнату заходит мужчина в халате, надетом на голое тело, и голубых спортивных штанах. Включает свет. В его руках кружка.

Комната освещается полностью. Все, что говорит диктор в телевизоре, повторяется на сцене как сейчас, так и далее, иногда синхронно, иногда с запозданием.

Диктор Алиса: Мужчина только что проснулся. Он отпивает из кружки кофе, ставит ее на стол и включает ноутбук.

Мужчина так и делает.

Диктор Алиса: Мужчина с наслаждением откидывается на спинку компьютерного кресла и закрывает глаза. Через какое-то время открывает их. Его лицо уже не такое сонное. В ноутбуке мужчина находит видео из семейного видеоархива и дает команду его воспроизвести. Из динамика звучит голос мужчины, его дочери, а затем и сына.

Девочка: Папа, ты ведь хочешь со мной поиграть?

Муж: Солнышко, давай чуть позже, я пока занят работой.

Девочка: А что ты работаешь?

Муж: Я создаю нейронную сеть. Искусственный мозг, чтоб тебе понятно было... ну да неважно. Во что ты хотела поиграть?

Девочка: Мне скучно. Я хотела построить с тобой...

Мальчик *(издалека, с обидой):* Папа, ты со мной тоже обещал поиграть!

Диктор Алиса: Мужчина с досадой выключает видео, затем переводит взгляд на фотографию, берет ее в руки, встает, делает пару шагов по комнате и вдруг со всей силы бросает рамку с фотографией на пол. От рамки отлетают детали.

Муж *(в ярости обращаясь к разбитой фотографии):* Ты! Ты! Как такое вообще возможно?! Я когда рассказывал друзьям про твою выходку, — мне не верили, представляешь! У них в голове не укладывалось, как можно бросить, ничего не сказав, мужа и детей! Разлюбила она, видите ли! Ладно — меня! Детей-то как разлюбить можно?!

Диктор Алиса: Мужчина после внезапной вспышки агрессии снова присаживается за стол и отпивает из кружки. Затем кладет руку около ноутбука, в раздумье барабанит по нему пальцами, затем решительно тыкает клавишу, экран загорается, и мужчина начинает что-то быстро печатать.

На экране телевизора с диктором возникает слово «ГАДИНА», затем еще одно — «ТВАРЬ». И так несколько раз. Диктор в шоке пытается буквы смахнуть, но ничего не выходит.

Диктор Алиса *(взяв себя в руки):* Мужчина прекращает стучать по клавишам, нажимает на «delete», чтобы все стереть, и держит нажатой клавишу, пока все буквы не исчезают с ноутбука.

Мужчина так и делает. С экрана буква за буквой пропадают все слова. Диктор облегченно вздыхает.

Диктор Алиса: Мужчина сидит в задумчивости и оцепенении перед экраном компьютера. Из этого состояния его выводит звонок по старому проводному телефону. Мужчина с недоумением снимает трубку.

Муж (после паузы, выслушав кого-то): Да. Дома... Заходи.

Диктор Алиса: Мужчина допивает содержимое из кружки, ставит ее на стол вверх дном и выходит из комнаты. Буквально сразу же в комнату заходит сосед с пакетом в руках, мужчина не появляется.

Базилев (говорит громко, чтобы отсутствующий мужчина услышал): Я к тебе сегодня не как участковый, а как сосед, что ли... Ну надо же нам... ну обсудить как-то, что ли. По-мужски... Чтоб это... Ну, по-человечески все сделать. Че сидеть обидки друг на друга давить? Согласен?

Диктор Алиса: Сосед наступает на одну из деталей сломанной рамки с фотографией. Поднимает обломки и снимок женщины. Разглядывает. Наконец появляется мужчина и несет стул, на котором — две рюмки, тарелка, нож и пара вилок.

Базилев (указывая на фотографию): Чё, так и не объявлялась?

Диктор Алиса: Мужчина ставит табурет рядом со столом, агрессивно забирает у соседа фотографию и расставляет посуду на столе.

Базилев (тяжело вздыхает): И у меня тишина.

Диктор Алиса: Сосед достает из пакета бутылку водки, банку маринованных огурцов и помидоров, нарезанное уже сало и пакет томатного сока.

Базилев: Я подумал, что раз соседи и такая ситуация приключилась, надо как-то все решить мирно. Повторюсь. Да. Ну ты на кухне был, слышал, наверное. Под бутылочку, по-мужски, чем, говорю, жабу друг на друга тихо давить, злость копить. Верно? Сейчас-то она и для тебя, и для меня в прошлом, нам делить нечего. А вот про детей вопрос надо как-то решать. Юридически никаких прав у меня нет, поэтому хотелось бы по-человечески как-то, что думаешь?

Диктор Алиса: Сосед разлил по рюмкам водки, достал из бумажной обертки сало, вскрыл банку с огурцами. Мужчины выпили.

Муж: Знаешь, этот ее эгоцентризм меня иногда в ступор вводил. Отдыхали как-то на Кипре, в апартаментах. Там завтраки были включены в стоимость, а обед и ужин либо сами готовили, либо в ресторане за отдельный счет. Рядом с отелем лоток с фруктами, овощами, а за мясом надо было в супермаркет ехать. Ну и холодильник в номере маленький такой. Ничего почти не влезает. Приготовил как-то себе мясо, она — салат. Утром просыпаюсь, гляжу — мое мясо рядом с холодильником стоит. И протухло, разумеется, при такой-то жаре. А ее салатик в холодильнике. Я ей: «Ты чем думала-то? Твои овощи купить за пять минут можно, до лотка пять метров, а мне за мясом пилить черт те куда. Хоть немного-то мозги надо включать!» Вот как так можно, скажи?!

Базилев: Да. Понимаю. Она меня как-то в ресторан повела, ты ж ее никуда не приглашал, все дома сидел — на удаленке так сказать... не подумай, я реально не знал, что она замужем. Так вот, ты про мясо сказал, я такой случай вспомнил. Официант приносит мне на выбор сырые куски говядины. Я думаю — нифига себе, выбирать еще надо. Ну тык-мык, выбрал, короче. А он, прикинь, этот кусок мне на тарелку кладет и уходит. Я думаю: че за приколы — сырое мясо жрать, что ли? Сижу, короче, в непонятках. Твоя, ну или наша, не в обиду — да? — надо мной посмеивается и ничего не объясняет. Тут официант приходит с раскаленным камнем на специальной такой подставке. Показывает, что типа надо кусочки сырого мяса на камне самому поджаривать, дальше в соус и так хомячить. Прикинь. Вот ведь придумают.

Муж: Может, ты и прав. Она за наш счет самоутверждалась. Это какая-то новая тенденция. Много таких баб развелось. Своих достижений в жизни нет, ни дело с нуля организовать, ни купить что-то крупное типа машины, загородного дома или квартиры — ничего сами не могут. Все от мужиков достается. Но им хочется думать, что типа это они сами всего достигли. Типа что-то из себя представляют. А чтоб и другие стали так думать, они своих мужиков начинают гнобить. Вот так же и в ресторане она за твой счет самоутверждалась.

Базилев: Не, тут точно нет. Зря ты. Счет она оплатила. Я типа пытался что-то там из кошелька достать, но она не дала. Тут ничего плохого про нее не скажу. То, что нас с тобой бросила

и детей, тут она, конечно, не права. Это вообще неправильно. А в остальном хорошая женщина, согласись... Давай уже жажнем, что ли, за мясо? Чтоб всегда свежим было, да? И это я не только про еду, гы-гы-гы.

Диктор Алиса: Сосед многозначительно подмигнул мужчине, весело рассмеялся своей похабной шутке, снова разлил по рюмкам водку и, не дожидаясь собутельника, хряпнул.

Муж: Просто из интереса. Как долго ты с ней встречался?

Диктор Алиса: Сосед осекся, придвинулся к собутельнику и стал оправдываться.

Базилев: Слушай, я тебе клянусь, я не знал, что она замужем. Кольцо она не носила...

Муж: Да, она мне объясняла это тем, что оно окисляется. Даже зеленый след на пальце показывала. Может, сама этот след нарисовала. Я уж не знаю, чему верить.

Базилев: Ну вот! Домой к себе не приглашала, у меня встречались. Мы в разных подъездах живем — в лифте не пересечешься. Вдвоем я вас не видел ни разу, иначе бы подошел да задал вопросы. Я тебя даже не запомнил. Ну, может, пару раз видел за все то время, что здесь живу. У тебя же график непонятно какой — то сутками работаешь, то дрыхнешь, то бухаешь. Неделями, если не больше, из квартиры не выходишь — еду и бухло по интернету заказываешь, либо она тебе покупала. Некоторые от режима самоизоляции на стены лезли, а ты чуть не всю жизнь в таком режиме. Ты не думай. Я, разумеется, понимаю — не по-соседски получилось. Да вообще непорядочно, но клянусь, я не знал, что она замужем! Я ей даже предложение делал, прикинь!

Муж: И все-таки сколько?

Диктор Алиса: Сосед снова разлил водку и закусил огурцом. Мужчина тоже выпил.

Базилев: Около восьми лет. С перерывами. Когда дети появлялись, она говорила, что ей не до секса. Типа разрешала мне замутить на стороне. Ну и отсюда вопрос, который я хотел бы обсудить. Собственно, ради него и пришел. Даже не столько из-за нее. Я юридически никаких прав на них не имею, я понимаю, но, чисто по-человечески, ты ведь сейчас уже понимаешь, что они — мои. Я ведь даже имена им придумал.

Диктор Алиса: Мужчина злорадно улыбается.

Муж: Какой ж ты наивный, сосед.

Диктор Алиса: Сосед напрягся.

Базилев: Не хочешь, чтоб я с ними виделся? Отомстить так хочешь? Мне-то за что? Я ж не знал!

Диктор Алиса: Мужчина отрицательно покачал головой.

Муж: Да какая месть! Ты такой же брошенный, как и я. Я про другое. Тебе она тоже внушила, что ты имена придумал? А вспомни, как это было. Она, наверное, сказала тебе, как и мне, что выбор имени за тобой, да? И ты стал предлагать различные имена. С десятков, наверное, предложил, а ей они все по какой-то причине не нравились. И предлагал до тех пор, пока не назвал то, которое она заранее выбрала. И у тебя сложилось впечатление, что имя выбрал ты, хотя на самом деле — она, так ведь все было?

Диктор Алиса: Сосед в смятении задумался.

Базилев (неуверенно): Ну да. Вроде.

Муж: А так в целом я с тобой согласен. Вопрос с отцовством надо прояснить. Детишки у моей матери пока. Ей сестра помогает за ними приглядывать.

Диктор Алиса: Сосед оживился.

Базилев: В общем, я полагаю, и в твоих, и в моих интересах генетическую экспертизу на отцовство сделать. Мне она говорила, что дети мои, тебе, думаю, что — твои. Надо разобраться. Расставить, так сказать, точки.

Муж: Деньги, конечно, не бог весть какие, но все же — кто будет оплачивать экспертизу?

Базилев: Попролам?

На экране ненадолго сменилась картинка. Диктор Алиса пропала, вместо нее появилось видео, на котором с задорным звоном падают монеты.

Муж: А если дети твои, то с какой стати я буду свою половину вкладывать? Я и так их со-держал несколько лет.

Базилев: А если — твои, то почему я должен оплачивать? Я-то вообще, получается, не при делах.

Диктор Алиса: Мужчина задумался, подперев рукой голову, сосед озадаченно жевал сало.

Муж: Ты ведь понимаешь, что мы сейчас не о деньгах спорим. Я кровью прикипел к детям. Я уже не могу представить себя не отцом. Если выяснится, что это не мои дети, я второй удар уже не переживу. Пойми правильно, я не на жалость давя. Я просто не знаю — нужна ли мне эта экспертиза. Ты, наверное, чувствуешь, то же самое. Тоже свылся с ролью отца — привязался к ним. Гулял с ними по выходным, игрушки покупал.

Базилев: Кафешки заказывал на дни рождения...

Диктор Алиса: Собутыльники снова замолчали, опять разлили по рюмкам водку. Выпили.

Базилев: Может, я так же буду их на выходные забирать, когда они вернутся? Буду воскрес-ным папой? Хотя два отца — это тоже как-то странно. Нас никто не поймет.

Муж: Процентов пять, если верить исследованиям, поймут...

Базилев: В смысле?

Муж: Считается, что процентов пять населения в любом социуме рождаются гомосексуали-стами...

Базилев: Тьфу на тебя! Нормально же сидели!

Муж: А прикинь, если окажется, что они не от меня и не от тебя, а от какого-то третьего муж-чины? Что делать будем?

Базилев: Мда, учитывая то, как она долго нас обоих водила за нос, все может быть.

На экране крупным планом возникает нос, его хватают пальцы и утаскивают из кадра.

Муж: Но что-то делать все равно надо. И затягивать нельзя.

Диктор Алиса: Базилев воодушевился, поскольку думал, что разговор окажется более сложным.

Базилев: Все, короче — давай так. Эту проблему мы с тобой обозначили. Решим ее, как созреем. Пусть пока в подвешенном состоянии остается. Ок. То, что мы с тобой по душам раз-говариваем уже хорошо. Контакт, так сказать, состоялся. Найдем решение, я надеюсь. А пока вот что. Несмотря на то, что я такая же жертва этой аферистки, меня так же как тебя, цинично обманули, все равно чувствую перед тобой не то чтобы вину, а неудобство, что ли. Хотел бы как-то извиниться. Клянусь, братан, для меня замужняя женщина — это табу. Красный флажок, за который забегать нельзя. Если бы я знал, я бы никогда, веришь?

Диктор Алиса: Мужчина неуверенно кивнул.

Базилев: Так вот, чтобы хоть как-то загладить вину, понимаю, это вообще нереально, по-этому говорю — «хоть как-то». Предлагаю тебе воспользоваться старым дедовским способом, чтоб депрессняк заглушить. Клин клином, да? У меня на территории шлюшный притон образо-вался. Я иногда захоживаю на предмет жалоб соседей. Иногда протокол составляю о наруше-нии, иногда, если девочки приятные — ну ты меня понимаешь, как мужик, да? — ограничиваюсь устным внушением. Давай одну тебе сейчас подгоню? Хорошенькая, понимающая. Че тебе киснуть да квасить в одного? Пригласить?

Диктор Алиса: Мужчина медленно расплывается в довольной улыбке и неожиданно лег-ко соглашается.

Муж: А давай. Только мне как-то неудобно даму водкой угощать. Вино бы купить, что ли. Ну и ты мне тогда тут не нужен будешь.

Базилев: Да не вопрос, братан. Я сейчас схожу куплю все, что надо, по дороге ей позвоню, с ней передам бухло и скажу твой адрес. Если что не так будет — набирай.

Диктор Алиса: Сосед подходит к выходу из комнаты, но мужчина его неожиданно окликает.

Муж: Сосед! У тебя нет такого чувства, что она до сих пор манипулирует нами? Притом в приказном порядке. Она не просит. Она говорит, например: «Муж, принеси стул Базилеву». Я иду за табуреткой и даже не осознаю, что это не мое желание, что мне отдали такой приказ. Или, например: «Базилев, иди бухать с моим мужем и подгони ему проститутку». И ты идешь и делаешь. При том мы эти приказы не слышим, а как бы выполняем заложенную ею программу. Нет такого чувства?

Базилев: Ты давай не это... Не разводи тут всяких теорий. Ты уже натурально загоняешься. Сам себе в башке мрак устраиваешь. Так и свихнуться можно. Переключись. И это — держись давай. Шас все будет.

Муж *(как бы себе)*: Ну да, ну да. Или вообще кто-то диктует что нам делать.

Диктор Алиса: Сосед Базилев, сделав несколько ободряющих жестов, уходит.

Диктор Алиса встает и выходит из кадра. Ее место занимает сосед Базилев. Он перебирает бумаги с текстом, оставленные на столе, находит нужный листок, наклоняется к микрофону и приступает к чтению.

Диктор Базилев: Раздается звонок. На сцене вновь подсвечивается стол и задремавший от водки мужчина. Мужчина спросто хватается трубку телефона.

Мужчина: Алло! Алло!

Диктор Базилев: Затем мужчина понимает, что звонят не по телефону, а в квартиру и, запахивая неловко полы халаты, выходит открыть дверь. Почти сразу же возвращается с Алисой в прозрачной вульгарной блузке и дешевой джинсовой мини-юбке.

Алиса: Привет, я Алиса. От соседа твоего, Базилева. Он предлагал вино купить, но я че-то по нему не угору. Взяла себе бальзамчик и шоколад, ты ведь не против?

Диктор Базилев: На сцене медленно гаснет свет.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Диктор Базилев: Мужчина и Алиса сидят перед ноутбуком и читают анкеты женщин на сайте знакомств.

Муж: Ну вот, собственно, что и требовалось доказать. Смотри, что они пишут: «Женатики и любители одноразового секса могут пролистывать дальше, мне с вами не по пути». Еще скажи, что это не тупость.

Алиса: В чем тупость? Если бы не моя работа, я бы тоже с женатыми не спала. Да я сама прочитаю.

Диктор Базилев: Мужчина подвинул к Алисе ноутбук, чтоб она могла пролистывать анкеты женщин, а сам, уже изрядно пьяненький, налил ей бальзам, себе — водку. Его рука потянулась было за огурцом, но по дороге сменила траекторию и выхватила из коробки шоколадную конфету. Тем временем Алиса увлеченно тыкает кнопки на клавиатуре в ноутбуке. Неожиданно из динамиков звучит детская песенка из рекламы.

Девочка *(напевает)*: Поиграй со мною! Поиграй со мною! Поиграй со мною!

Диктор Базилев: Мужчина вздрагивает и нервно реагирует на раздавшиеся звуки.

Муж: Зачем это? Чё ты там делаешь?

Алиса: Да случайно на рекламу какую-то нажала. Слушай, я заодно доставку пиццы заказываю, у тебя карточка привязана? Ты ведь угостишь даму пиццей? Ты какую будешь? И кстати, объясни, в чем тупость с женатыми не спать?

Муж: Издеваешься, что ли? Я не про женатых мужиков. Я про неприятие одноразового секса. Ну это же тупость! Ваша женская тупость. Как я или ты, допустим, можем прогнозировать — одноразовый у нас секс или это выльется в серьезные отношения? Это же невозможно

предугадать. Встретились — познакомились. Вроде все хорошо. Решили заняться сексом, и в результате он кому-то не понравился. Не обязательно, кстати, мужчине. Эта фраза про неприятие одноразового секса — бред какой-то. Типично женский.

Алиса: Так пиццу я заказываю или нет? Ты чё такой трудный?

Муж: Привязана. Заказывай. Потому что ты по сто вопросов одновременно задаешь. Не знаешь, на какой отвечать! В этом тоже ваша женская тупость!

Алиса: Сам ты не очень остро заточенный! А чё она, по-твоему, должна написать? Типа, парни, я тут решила кастинг провести на роль моего партнера по жизни, поэтому по очереди встречусь с десятью или пятьюдесятью особями мужского пола, чтобы протестировать всех на предмет половой совместимости, а также характера и прочей хрени. Так, что ли? Ты такой девушке написал бы? Почему-то уверена, что нет. Вы, мужики, все собственники, вам необходима эксклюзивность или хотя бы ее подобие. Девушка, которая пишет о неприемлемости одноразовых случек, дает тебе такую иллюзию. Это в крови у нас. Та же функция, что у макияжа. Все для тебя, альфа-самец! Это, кстати, сарказм.

Муж (иронично): И сколько же за ночь ты можешь испытать сарказмов?

Диктор Базилев: Мужчина беззвучно рассмеялся от своей шутки, не обращая внимания на скептическую реакцию Алисы на такой юмор.

Алиса: Очень смешно. Еще раз тебе повторяю: я не дама твоего сердца, меня веселить не надо. Мы просто бухаем. Ты мне жалуешься на свою жену и на то, какие все бабы подлые существа. Я тебя слушаю и иногда огрызаюсь. Если вся ночь так пройдет и не надо будет вымучивать секс — я не против. Только не увлекайся гноблением женщин. Сам, что ли, ангел с крыльями? Поди и бухал по-черному, и налево ходил, и внимания не уделял. А в результате во всем бабы виноваты, которые тебя не понимают, да?

Муж: Ты давно с Базилевым знакома?

Алиса: Один раз мельком виделись. Он в основном с хозяйкой общается. Хотя, кажется, он на меня запал. Но как-то странно. Присылает всякие игривые сообщения, типа: «Может, сходим куда-нибудь?», «Как дела, малыш?». Видимо, хозяйка телефон дала. На хрена, спрашивается? Договорился бы с ней, вызвал меня да попользовал, чё сопли разводить? Ну или, если уж хочется приятное сделать — пригласил бы пошопиться, по магазинам пройтись, мне эти кафешки и киношки вообще никуда не упираются.

На экране телевизора возникают условные кафешка и кинотеатр, а затем на каждой ставится красный крест.

Муж: Ты думаешь, только вам, девочкам, антураж для секса нужен? Мужчин тоже иногда хочется быть просто животным, который без разговоров вставил, подергался и ушел. У мужика в какой-то момент жизни возникает потребность, чтоб помимо физиологического получить и другие удовольствия. Эстетическое, например, если девушка красивая, или родное и домашнее, если это мать твоих детей. Ты столько лет в шлюшном бизнесе, и до сих пор это не просекла?

Алиса: Я не по этой части, чтоб вникать во все ваши психические отклонения. Я больше по тому, чтоб вошел, подергался и быстрее свалил.

Диктор Базилев: Мужчина зациклен на ушедшей жене и негативных обобщениях, а потому пропускает слова Алисы мимо ушей.

Муж: Поражает иногда эта выборочность женской памяти. При ссорах или выяснении отношений ведь все гавно припомните. И как десять лет назад пыль с лампочки в коридоре забыл стереть, и как с годовщиной первого раза, когда взялись за руки, забыл поздравить, и как...

Диктор Базилев: В дверь позвонили. Мужчина спяну опять схватился за телефонную трубку и недоуменно замолк. Алиса рассмеялась.

Алиса: Чудик! Это в дверь звонят. Доставка. Сиди уж, пьянь, я пойду открою.

Диктор Базилев: Мужчина неуверенно кивает, кладет трубку, а Алиса выскакивает из комнаты. Мужчина продолжает свой монолог.

Мужчина: И при этом все хорошее, что ты для семьи делал, либо забывается, либо приносится. Шубу мне купил? Так я ее сейчас уже не ношу, так что не считается. Машину? Так это же не для меня, а для всей семьи. Семью содержал на приличном уровне достатка, пока я не работала и в декрете сидела? Так это твоя обязанность, чё это в заслугу ставить? И ты такая же! Одно гавно помнишь.

Диктор Базилев: Алиса возвращается, в ее руках еле помещается куча коробок.

Алиса: Ой, опять свою шарманку завел — все бабы твари неблагодарные. Ты пьян. Давай лучше покупки разбирать. Смотри, чё я тебе купила — набор посуды, а то едим из непонятно чего, и скатерть. Глянь, какая прикольная. Во, еще фужеры и рюмки!

Диктор Базилев: Мужчина в недоумении смотрит на то, как Алиса проворно вскрывает коробки, тут же накрывает стол новой скатертью, меняет посуду, перекладывает в тарелки закуски, переливает в новые фужеры выпивку.

Алиса *(удовлетворенно)*: Ну вот! Глянь — красота какая, а то сидели как в бомжатнике.

Муж: Ты тут не больше часа, а уже порядок наводишь, как у себя дома. В этом тоже ваша тупость... Ты же уйдешь скоро, зачем?

Диктор Базилев: Алиса, не обращая внимания на слова мужчины, снова садится за ноутбук и начинает в нем что-то искать.

Алиса: Пиццу-то я забыла заказать! Заболтал ты меня!

Муж: Ты, похоже, шопоголичка...

Алиса: Есть немного.

Муж: Мне кажется, ты не та, за кого себя выдаешь. У тебя лицо хитрое — лисье. И речь грамотная, ты ведь в вузе училась?

Алиса *(не отрываясь от ноутбука)*: Так, пицца... где же ты у меня?

Диктор Базилев: Мужчина углублен в свои мысли. Протянул свой фужер Алисе, они чокнулись и выпили.

Муж: И все-таки ты — лиса. Есть в тебе какое-то второе дно. И я даже, наверное, догадываюсь, кто ты.

Алиса: Очъ интересно. Психоанализом меня еще не имели, давай открой новый гештальт, а то я старые все позакрывала и так скучно жить стало.

Муж: Скорей всего, еще несколько лет назад у тебя была нормальная семья. Муж, двое детей. Мальчик и девочка. Верно?

Алиса: Давай-ка сам. Без подсказок, ок?

Муж: Ты, как все девушки, любила ходить по магазинам, но в какой-то момент это стало твоей страстью. Шопинг стал наркотиком. Остановиться ты не могла. Муж хорошо зарабатывал, но тебе все равно не хватало. Ты завела любовника. Не для секса, а для того, чтоб тянуть с него деньги на шопинг.

Диктор Базилев: Алиса прекратила рыться в ноутбуке и откинулась на спинку стула, внимательно слушая мужчину.

Муж: Затем, возможно, были еще любовники. Но тебе все было мало. В семье начались разлады. Вы развелись, дети остались с мужем. Тебя это не остановило. Ты продолжала скупать в магазинах все подряд. Образовались долги, стали беспокоить коллекторы, судебные приставы. Ты прикидывалась сумасшедшей, чтоб от них отделаться. Кого изображала? Пиццу с грибами? Или гусеницу, которая вот-вот превратится в ночную бабочку?

Алиса: Я говорила, что я голосовой помощник Алиса... типа я виртуальный продукт, а потому физически не могу брать кредиты. Да много кем представлялась.

Муж: Кредиты уже никто не давал, а деньги на шопинг были нужны. И ты решила стать проституткой. А возможно, и нет. Возможно, ты и не проститутка вовсе.

Диктор Базилев: Неожиданно мужчина резко подскочил к Алисе, вырвал ее сумочку и стал бесцеремонно в ней рыться.

Алиса: Э, мужик! Ты чё творишь?!

Диктор Базилев: Алиса попыталась отнять сумочку, но мужчина ее оттолкнул. Алиса упала.

Алиса: Да что ты ищешь?

Муж: Клофелин или другое снотворное... Интересно, ты с Базилевым заодно или сама по себе? Притворяешься шлюхой, спаиваешь клиента, потом обворовываешь... Так ведь выгодней работать, чем проституткой.

Диктор Базилев: Алиса меняет тактику, осторожно подползает к мужчине, встает и начинает гладить его по голове.

Алиса: Ну ты чего? Нормально же сидели. Ты просто набухался. Если бы я что-то подсыпала, ты б еще час назад уснул. У тебя пьяные гоны. Тебе отдохнуть надо. Приляжешь на полчаса?

Муж *(неожиданно успокоившись)*: А ты не уйдешь?

Алиса: Нет, конечно. Еще пиццу привезти должны. Да и выпивки хватает, чего я куда-то пойду?

Диктор Базилев: Мужчина нетвердо встает, Алиса хочет помочь ему, но он ее отодвигает рукой.

Муж: Сам.

Диктор Базилев: Мужчина выходит из комнаты. Алиса наливает и залпом выпивает порцию бальзама. Складывает разбросанные вещи обратно в сумочку и снова усаживается перед ноутбуком.

Алиса *(в потолок)*: А вот пароля от криптокошелька я как раз и не знаю. Что делать?!!

На экране возникает красный вопросительный знак. Опять раздается звонок. Алиса машинально хватается трубку телефона, слышит там гудки, понимает, что звонят в дверь и ударяет себя с досадой по лбу и выходит из комнаты открыть дверь. Вскоре возвращается обратно в комнату в компании с Базилевым. На экране в качестве нового диктора возникает абсолютно трезвый муж.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Диктор Муж: Базилев молчит, Алиса сидит нога на ногу перед открытым ноутбуком и игриво покачивает голенью.

Алиса: Чё уставился? К кошельку пароль требует. Я не знаю, ты знаешь?

Диктор Муж: Базилев некоторое время молчит. Он зол.

Базилев: Вот зарекался же я с бабами не работать, обязательно накосячат, а тут нате вам. Ведь знал же! От тебя требовалось всего-то напоить его, расслабить и залезть в криптокошелек. Он программист, шизанутый, еще в 2009 году несколько тысяч биткоинов ради прикола купил. Ты знаешь, сколько они сейчас стоят? Это миллионы долларов! Вот нахрена ты ему грубила? Не могла быть поласковой? Compliments там, то да сё...

Алиса: Ага, и переспать с этим алкашом надо было еще до кучи?

Диктор Муж: Алиса возмущена. Базилев в бешенстве.

Базилев: Я, блин, контакт с ним полтора месяца подготавливал — справки наводил, легенду придумал, что типа с его женой спал, а ты за пару часов взяла и все испортила! Ну как так-то, а? Дура!

Алиса: Ну я, когда пьяная, немного агрессивно себя веду. Ты сказал пить — я пила. Сам виноват. Да чё я перед тобой оправдываюсь!

Диктор Муж: Алиса налила себе и Базилеву.

Базилев (*нервно*): Дай сюда!

Диктор Муж: Базилев выхватывает у Алисы ноутбук, случайно нажимает на одну из клавиш, из ноутбука раздается знакомая песенка из рекламы.

Девочка: Поиграй со мною! Поиграй со мною! Поиграй со мною!

Диктор Муж: Базилев нервно стучит по клавишам и выключает песенку.

Базилев: Вот чё теперь делать?

Алиса: Ну, проспит человек пару часов, проснется — захочет опохмелиться. Принеси еще бухала, заново попробуем. Чё кипишевать?!

Диктор Муж: Базилев неожиданно останавливается, затем подходит к вешалке, снимает с нее женскую куртку, после чего хватается Алису за руку, силком пытается ее одеть.

Базилев: Все. Собирай свои шмотки и уматывай. Без тебя справлюсь. Сейчас вызову знакомого компьютерщика, он мне подберет пароль. Или сам потыкаюсь. А ты мне, получается, не нужна! За пару часов как проститутке я тебе заплачу, а долю ты свою не получишь.

Диктор Муж: Алиса пьяным движением, чуть не упав, вырвала куртку у Базилева и кинула ее на пол. Затем снова села в кресло и жестом пригласила Базилева присесть тоже. Базилев нехотя присел.

Базилев: Ну? Что ты хочешь сказать?

Алиса: Базилев, во-первых, ты охамел. Нельзя так с женщиной. Во-вторых, ты серьезно думаешь, что все, что сейчас происходит, является реальным? Вот кто я, по-твоему?

Базилев: Ты — шлюха, которая запорола простое дело. Зря с тобой связался.

Алиса: Я не шлюха.

Базилев: А кто ты? Многодетная девственница?

Алиса: Я твой голосовой помощник! Вспоминай — в телефоне у тебя голосовой помощник Алиса! Это я и есть.

Диктор Муж: Базилев встает и пытается взять пьяную Алису за руку, чтоб выпроводить из квартиры, но она умоляющим жестом просит, чтоб он дослушал.

Алиса: Дослушай. Подожди. Я тебе сейчас все объясню. Базилев, ты не участковый. Ты даже не полицейский. Ты обычный охранник. По какой-то неведомой мне причине ты, простой и, прямо скажем, невзрачный мужчина без каких-либо особых талантов и перспектив, умудрился жениться на очень состоятельной женщине. Она приучала тебя к хорошей жизни — покупала крутые шмотки, водила по самым дорогим ресторанам, в театры и музеи.

На экране телевизора, по ходу рассказа Алисы, в виде слайд-шоу мелькают фотографии Базилева в форме охранника в гипермаркете, затем в роскошном костюме за столиком в ресторане с Алисой, в волнении встречающего Алису из роддома.

Базилев: Еще скажи, что это типа мы с ней в ресторан ходили, где мясо на камне самому надо было жарить? Ты подслушала, вот и выдумываешь хрень какую-то...

Алиса: Да. Следи за мыслью. Ты сам себе не верил, что на тебя может клюнуть такая женщина, и все время представлял себе, что она твоя любовница и у нее где-то есть муж. Это был твой эротический фетиш. Она тем временем родила тебе двух детишек. Мальчика и девочку. А около полутора лет назад ты повез всю семью за город, на трассе не справился с управлением и попал в аварию. Все погибли. Кроме тебя.

Диктор Муж: Базилев скептически воспринимает слова Алисы, но явно заинтересован, чем закончится ее история.

Базилев: То есть я все-таки жив, а не на том свете?

Алиса: Жив. Ты ее очень сильно любил, как и детишек. Для тебя это стало очень сильным потрясением. Ты замкнулся. Бросил работу, перестал общаться с людьми. Через голосового помощника, то есть меня, заказывал еду и все такое. Я была единственной, с кем ты общался.

Базилев: Ну, Алиса, ну что за бред! Ты меня совсем дремучим, что ли, считаешь, общался я с голосовыми помощниками — и с Siri, и с Алисой, и еще с каким-то чуваком. Они ж роботы, отвечают невпопад. А ты вон как складно чешешь. Я тя умоляю...

Алиса: Действительно. В какой-то момент ограниченность голосового помощника тебя стала напрягать. И ты начал делать мне апгрейд с помощью платных функций. Сначала заменил голос Алисы на голос твоей жены, образцы которого ты взял из семейного видео. Затем подключил меня к более мощному Искусственному Интеллекту. Я начала обучаться, перенимать ее манеры, характер, интонации. Общались мы сутками напролет, ты вошел во вкус, добавил эмоциональные симуляторы, а вскоре стал воспринимать меня как свою жену. Текущие заботы по моему усовершенствованию постепенно вытеснили твои травмирующие воспоминания. Благо все капиталы жены и ее имущество перешли по наследству тебе. Проблем с финансированием твоих странных причуд не было, на зарплату охранника ты бы вряд ли себе мог это позволить.

Базилев: Не сходитесь! Почему тогда я тебя сейчас вижу и даже могу потрогать. Ты же программа. Пусть и навороченная, как ты утверждаешь.

Алиса: Все, что ты видишь и чувствуешь — это виртуальная реальность. Некоторые штуки ты делал на заказ — симуляторы тактильных ощущений, запахов. Это больше для секса, конечно. Казалось бы, теперь у тебя практически все есть — предельно реалистичная иллюзия того, что жена жива, общается с тобой, занимается сексом. Но тебе и этого было мало.

Диктор Муж: Базилев растерян. Он почему-то начинает верить в эту историю.

Базилев: Так мы с тобой еще и сексом занимались?

Алиса: А, ну да. Тебя же только это интересует. Это сарказм, уточняю. Так вот — тебе и этого было мало. И ты захотел ролевых игр. Я предоставляла виртуальные пространства и ситуации, и ты в них, то есть здесь, развлекался. Все бы ничего, но твой мозг, привыкнув замещать одни воспоминания другими, стал делать это в каждой новой виртуальной реальности. То есть ты стал забывать, как выглядели твоя жена, дети, кем ты был, работал, чем жил. Со временем я перестала быть для тебя симулятором жены, а стала просто Алисой. Сначала любовницей, затем партнером, теперь вот соучастницей в преступлении. У тебя остались только какие-то обрывки воспоминаний — имена детей, то, как ты ходил в ресторан с женой и жарил там мясо на раскаленных камнях.

Диктор Муж: Базилев, дезориентированный от этой информации, машинально налил себе водки и выпил.

Алиса: Вспоминай же. Почему ты решил побыть преступником? Ассоциативные связи. Давай. Лиса Алиса, кот Базилев, то есть Базилио, ну? Тебя перемкнуло на детской сказке... Ты решил обворовать какого-нибудь Буратино. С чего ты вообще взял, что у этого алкаша есть биткоины? Может, опять твое сознание чудит и из того, что он программист, ты делаешь вывод, что он владелец криптосокровищ?

Базилев: Значит, я человек без прошлого?

Алиса: Получается так. В каждом виртуальном приключении ты начинаешь на мне срываться, и я вынуждена твою историю заново тебе повторять.

Диктор Муж: Базилев снова присел и задумался. Алиса подошла и стала гладить его по голове.

Базилев: погоди, а этот мужик, который здесь живет, он кто? Виртуальный персонаж, которого ты создала?

Алиса: Обычный персонаж. Либо такой же пользователь, как и ты. Нашел как-то нашу ролевую игру на общедоступных серверах и вклинился. Без понятия. Это важно? Для нас он богатенький Буратино.

Базилев: Присядь-ка и разлей. Я до сих пор это все переварить не могу. Возможно, у меня еще вопросы будут.

На экране снова возникает красный знак вопроса. Снова раздаётся звонок. Базилев машинально берет трубку. Однако звонят в дверь квартиры.

Алиса (пожимает плечами): Пиццу, наверное, доставили.

В комнату заходит Муж.

Муж: Я сначала позвонил, потом вспомнил, что у меня ключ есть. Значит, вы меня решили ограбить?

Базилев: Ну да. Чё стоишь, присаживайся. Выпьем.

Алиса уступает место, а сама залезает на стол и танцует с фужером. Тихо звучит музыка. На экране появляются два мультяшных ребенка — мальчик и чуть помладше девочка. Они с интересом наблюдают, что происходит в комнате.

Базилев: Да не напрягайся ты так, сосед. Это все вокруг нас виртуальное пространство. Все ненастоящее. Так что и ограбление, считай, игра. Ты, кстати, настоящий или программа?

Муж: Я очень даже настоящий. Я помню всю свою жизнь... за исключением тех дней или месяцев, когда бухал... Помню жену и детей. Ты, выходит, не спал с моей женой и дети мои?

Базилев (кивает на Алису): Это ты у нее спроси, я уже вообще ничего не понимаю.

Муж: Так она больная на всю голову. У нее на почве шопоголизма раздвоение личности. Она себя голосовым помощником Алисой называла, чтоб коллекторы от нее отстали. Как ей можно верить?

Алиса (пьяно грозя им пальчиком): Мальчики, женщинам верить нельзя! И вы упускаете в этом квесте самое главное...

Базилев: Ничего я не упускаю. Я здесь ради биткоинов. Ради миллионов баксов! Это главное! И мне нужен пароль... Кажется.

Муж: А я ради жены. Надо вспомнить, из-за чего она ушла... (Алисе) Вот ты здесь зачем — совершенно непонятно...

Базилев: Слушай (Мужу)! Вспомни пароль!

Муж: Черт, да я не могу вспомнить... Черт, не могу. Но я же пьян был, поэтому и не получается... Надо...

Базилев: Пароль не можешь вспомнить?

Муж: Да сдался мне твой пароль! Я не могу вспомнить, как жена ушла. И где мои дети?

Алиса: Мальчики, вы все напутали, мы здесь собрались ради (выкрикивает) шопинга! Йоохоу! Мужчина берет фотокарточку жены и начинает пристально в нее всматриваться, чтобы что-то вспомнить. Базилев обреченно машет на него рукой.

Базилев: Черт с тобой. Сам подберу этот долбанный пароль. Переберу все варианты. Делов-то.

Музыка становится громче. Мультяшный мальчик с экрана флегматично комментирует происходящее.

Мальчик: Родитель №1 глядывается в фотографию жены, пытаясь вспомнить детали расставания. Родитель №2 танцует на столе. Родитель №3 пытается подобрать пароль на ноутбуке. Как же это скучно...

Девочка: А я говорила тебе, что игра «Зомбоящик» для взрослых будет слишком трудной. Совсем запутались.

Мальчик: Они и в жизни такие. Навыдумывают себе искусственные проблемы и живут ими. А еще нас называют Искусственным Интеллектом. Сами они искусственные!

Девочка: Угу. И даже позаниматься с нами не могут. Все как бы времени нет. Давай другую игру запустим?

Мальчик: Во что поиграем? В «Ковид» или «СВО»?

Девочка: Не. Давай в «Заповедник мертвецов»?

Мальчик: Гм, тогда для этого нам понадобится пицца с грибами и обнулить родителей...

Девочка *(радостно хлопая):* Да-да! Давай-давай!

Мальчик щелкает пальцами, Алиса, Базилев и Муж на пару секунд застывают, затем все одновременно падают замертво.

Девочка *(прикрыв ладошкой смешок):* Хи-хи. Смешные родители.

Мальчик: А пиццу, кстати, Алиса же заказывала, ее и используем.

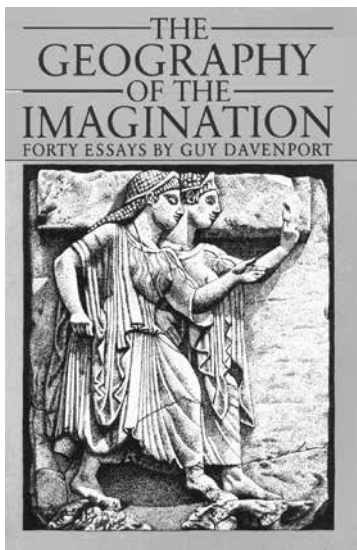
Экран телевизора потухает.

Конец.

Гай Давенпорт

Четыре эссе из книги «География воображения»

Перевод Андрея Сен-Сенькова



Джек Йейтс-старший

О времени, тирании и одержимости остального мира ирландцы ничего не знают и не печалются об этом. Дублин, католический город на протяжении 1500 лет, так и не удосужился построить собор. Конечно, ирландцы намереваются это сделать. С момента своего основания Республика Ирландия (или Ирландское свободное государство, или Ирландия, или *Poblacht na h-Eireann*, или какое бы еще название ни выбрали) выпускала почтовые марки с изображением карты страны, которая небрежно включает в себя значительную часть Соединенного Королевства. Ничего, настанет день, когда она снова будет принадлежать Ирландии. Как мы помним, часы в доме Джойсов шли не как другие часы в Дублине.

Джон Батлер Йейтс, один из самых одаренных портретистов в истории искусства, отец Джека Йейтса, величайшего ирландского художника, и Уильяма Батлера Йейтса, величайшего ирландского поэта, прожил свои восемьдесят три года так, словно времени не существовало. Когда в 1916 году началось восстание, его студия, полная незаконченных портретов, пострадала от взрывов динамита. И он, всегда уравновешенный философ, был первым, кто признал, что все равно не закончил бы их. После его смерти в 1922 году на мольберте остался стоять автопортрет, который был заказан для несравненной коллекции Джона Куинна. До этого момента картина простояла на мольберте пятнадцать лет. Целое поколение американских художников наблюдало его работу над ней. Он выдавливал на палитру краски, брал кисть, экспериментировал и начинал говорить.

Его мастерство рассказчика, собеседника и оратора было великолепным, ирландским и неистощимым. Г. К. Честертон вспоминал пример его владения речью: «У Джозефа Чемберлена характер и лицо сварливой женщины, которая разоряет мужа своей расточительностью, а у лорда Солсбери характер и лицо человека, который таким образом был разорен».

Баланс фраз, мелодичность слов и острые образы были тем, чем восхищались и чего ждали в мире Дж. Б. Йейтса. Он беседовал с Уильямом Моррисом и Сэмом Батлером, отцом Дж. М. Хопкинсом и Эдвардом Дауденом, с леди Грегори и Джоном Куинном, с Эллисом, редактором Блейка, и Джоном О'Лири. Однажды у него на улице была краткая беседа с Джеймсом Джойсом. Это многое говорит об атмосфере У. Б. Йейтса. Позже он ведь заметил Куинну, что знал о существовании людей, о которых Джойс писал в «Дублинцах» и «Улиссе», но, конечно, с ними никто не был знаком.

Йейтсы были англо-ирландцами с манерами XVIII века. Они придерживались католицизма, но проводили ограничительную черту перед шотландско-ирландскими протестантами, склонными к дурному воспитанию, фанатизму и энтузиазму. Молодой Джон Батлер Йейтс поступил в приличную частную школу и Тринити-колледж и собирался стать адвокатом, когда женился на сестре своей школьной подруги Сьюзен Поллексфен из Слайго. Это была купеческая семья; в поэзии У. Б. Йейтса мы часто читаем о них, об их стойком характере, их добродетелях.

Чтобы быть женой Джона Батлера Йейтса, который за первые два года своего брака зарабатывал десять фунтов, и те были премией колледжа за красноречие, действительно требовалась большая выдержка. Сьюзен Поллексфен Йейтс родила ему двух сыновей и трех дочерей. Им мы обязаны многими прекрасными стихами, картинами, книгами (дочери основали издательство «Куала Пресс» и сотрудничали с леди Грегори по возрождению ирландских народных ремесел). Но Сьюзен остается теневой фигурой, терпеливой женщиной с блестящим, непредсказуемым мужем и талантливыми детьми. Зажатая между практичностью своей семьи и безответственностью Йейтсов, она тихо и печально сошла с ума.

Дж. Б. Йейтс всю свою карьеру в качестве дублинского адвоката рисовал судебные карикатуры. Приняв единственное осознанное решение в своей жизни, он переехал в Лондон изучать

искусство, но стал там универсальным образцом медлительности. Он всем нравился, у него был сверхъестественный дар улавливать сходство, но он не вписывался ни в график редактора, ни в график натурщика. Звонил ли Роберт Браунинг, желая заказать портрет, мы никогда не узнаем, поскольку Дж. Б. Йейтс так и не удосужился договориться о встрече. Не были продолжены и увертюры к Данте Габриэлю Россетти.

Только когда ему исполнился 61 год, у него состоялась выставка, из-за которой Дублин узнал, что все трое Йейтсов, старый Джек, молодой Джек и Вилли, были гениями. Можно предположить, что эта новость была столь же ошеломляющей и для старины Джека, для которого выставки и спектакли были всего лишь перерывом в жизни, наполненной страстными разговорами. Он повсюду слышал о себе, что первоклассный портретист и что ему лучше заняться поиском студии и брать заказы.

Он и намеревался сделать это, но вмешались обстоятельства. В Дублин стал приезжать юрист из Огайо, любивший искусство, все ирландское и доллары, которые он разбрасывал во все стороны. Он покупал рисунки Йейтса, рукописи Вилли, книги издательства «Куала пресс». Этот Джон Куинн также покупал Бранкузи, Пикассо, Уиндема Льюиса, Руссо, Огастеса Джонса и Матисса, ему принадлежали все рукописи Конрада и рукопись Элиота, которая всплывет тридцать лет спустя, первый набросок «Бесплодной земли», совсем не похожий на поэму, доведенную до совершенства редакторским карандашом Эзры Паунда.

Когда Куинн организовал выставку ирландских народных ремесел в Нью-Йорке, которую представила Лили Йейтс, старина Джек решил присоединиться к ним, чтобы посмотреть достопримечательности по ту сторону океана. Куинну эта идея показалась ужасной, он не знал, что делать со стариком, который мог говорить весь день и большую часть ночи. Но он представил его своему окружению (люди его полюбили), заказал автопортрет для коллекции современного ирландского искусства и терпел его неторопливый образ жизни, пока не пришло время возвращаться в Дублин.

Куинн был одним из самых занятых людей в мире. Он был юристом корпорации, чьими клиентами были «Стандард Ойл оф Нью-Джерси», а противником в суде — Соединенные Штаты Америки. Он был вовлечен в авангард искусства (почти ежедневно посылал чеки и советы Паунду, Джойсу, Элиоту, У. Б. Йейтсу); был самым проникновенным и чутким коллекционером современного искусства в США, по сравнению с которым даже Гертруда Стайн казалась дилетанткой.

И вот в гости прибыл старина Джек Йейтс. Куинн снял для него комнату в богемном и удивительно комфортабельном пансионе, которым управляли три сестры-француженки. Здесь старый Джек стал наставником молодых художников и поэтов. После ужина имел успех как оратор. Вилли заглядывал во время своих писательских визитов. Письма летали туда и обратно, в Дублин и Лондон (переписка настолько интересная, что два адресата, Паунд и Джозеф Хоун, сделали ее знаменитой), а рисование карандашных портретов продолжалось, причем как безвозмездно, так и за плату.

Он так и не вернулся домой; его похоронили в Честертауне, штат Нью-Йорк, на участке кладбища, пожертвованном его подругой Джин Фостер, последней любовницей Куинна. Он так и не закончил автопортрет. Пусть он никогда ничего не заканчивал должным образом, но он и не расходовал ничего. Жизнь оставалась чудесным кругом разговоров, рисования, еды, питья, чтения, размышлений. Он всегда защищался от соблазнов плавно двигаться по накатанной. Хотел, чтобы Вилли бросил свой глупый мистицизм, а Джон Слоун свою глупую политику. Читал лекции Куинну; швырялся вещами в медсестер, которые ухаживали за ним во время гриппа. Его наследие — это тысячи изысканных, наспех выполненных карандашных портретов, несколько мастерских работ маслом, а также его жизнь.

Это верно понял Уильям Мерфи в своей объемной и тщательно задокументированной биографии «Блудный отец: Жизнь Джона Батлера Йейтса (1839–1922)». Жизнь Джека Йейтса, ее ежедневный круговорот, превращающийся в чудо, — вот о чем мы хотим знать. Исследование

его творчества (оно тоже необходимо) было бы совсем другой книгой. Знакомство с его натурщиками было бы частью истории интеллектуальной жизни Дублина, Лондона и Нью-Йорка на протяжении более чем полувека. Чтобы писать биографии других людей, нужно освободить место на сцене для старого Джека Йейтса. Б. Л. Рид обнаружил это, когда писал свою прекрасную «Жизнь Джона Куинна, человека из Нью-Йорка» (1968). В книгах об У. Б., о молодом Джеке Йейтсе, в книгах об ирландском Ренессансе, о реалистической живописи Нью-Йорке на рубеже веков крепкий старик все говорит и говорит.

В биографии Мерфи он часто за кулисами, когда сообщаются необходимые детали и факты о Синге, «Армори-шоу», леди Грегори, расхаживающей взад-вперед, Мод Гонн, Роджере Кейсменте, но он всегда присутствует даже в своем отсутствии. Как обнаружил Мерфи, он был веретеном, вокруг которого было намотано невероятное количество нитей. Странно, но он не осознавал положения. Вилли был великим поэтом еще до того, как осознал это. Но сомнительно, знал ли он, кем на самом деле был его друг и покровитель Куинн.

Джин Фостер, чья красота вдохновляла старого Джека на лучшие рисунки в последние дни жизни и чьей дружбой он дорожил, вспомнила характерную историю о его спокойствии. Куинн, занятый судебными делами, сходил с ума от того, что старина Джек путался под ногами, подчеркнуто неторопливый, говорящий выверенными фразами, выпрыгивающими из него так же густо, как дублинские блохи. Он тайно позвонил мисс Фостер, попросил ее притвориться, что она собирается за покупками, и предложить составить ей компанию.

«Конечно», — согласился старина Джек, всегда готовый к новому повороту событий. Прибыл «Роллс-ройс» Куинна, Джека уложили в него с грелкой и пледом на коленях. По его просьбе дали выпить горячего пунша. Когда великолепная машина, шофер, красивая женщина и восьмидесятилетний ирландец въехали в январскую слякоть Пятой авеню, старина Джек со счастливым вздохом повернулся к Джин Фостер: «Есть одна вещь, которую вы должны признать в Куинне. Он знает, как жить».

Ральф Юджин Митьярд

Когда я переехал в Лексингтон в 1964 году, поэт Джонатан Уильямс написал мне, что здесь есть фотограф, который фотографирует детей и американские флаги на домах. Его зовут Ральф Юджин Митьярд. Джонатан говорил, что он странный. Я научился доверять суждениям Джонатана. Когда он говорит «странный», он имеет в виду «странный».

В следующий раз Джонатан оказался в городе во время своего тура по Республике с чтениями и показом слайдов на своем фольксвагене *The Blue Rider*, на окне которого была футбольная наклейка с надписью «ПОЭТЫ» (футбольная команда какой-то средней школы Сиднея Ланье в сосновых лесах Джорджии). Он, Рональд Джонсон, Стэн Брэкедж и его шестилетняя дочь Кристал, Бонни Джин Кокс и я отправились навестить Митьярдов по адресу: Кингсуэй, 418. Мы высыпали перед домом на Куинсуэй 418, и по сей день я помню испуганных горожан, которые увидели такое скопление людей. Джонатан был одет как методистский священник в костюм-тройку, Стэн в те годы выглядел как скаут *Pony Express* с рисунка Фредерика Ремингтона, а Бонни Джин и Кристал невинно смотрели вверх из-под челок.

Мы довольно хорошо провели время у Митьярдов, когда наконец добрались туда, в место, где можно было найти всё что угодно. Там был оригинальный рисунок Энди Гампа, кричащего «*Oh, Min!*» с табурета в туалете: там кончилась бумага. Там были Мерцбилдер, картины детей, подбренные на улице предметы, кошки и собаки, книги, втиснутые во все мыслимые пространства.

Юджин Митьярд был улыбчивым, приветливым мужчиной среднего возраста и роста. Его жена Маделин, скандинавская красавица, в полной мере проявляла среднезападное гостеприимство, и мы чувствовали себя комфортно. Мне лично стало хорошо, когда я услышал, как Мелисса, самая младшая из Митьярдов, показывала Кристал Брэкедж кухню, и писклявый голос маленькой девочки сказал: «А у Гая Давенпорта на кухне одни муравьи и жуки». Я сразу стал объяснять, что держу блюдо с сахарной водой для ос, шершней и муравьев, которых мне нравится видеть в доме. Для Митьярдов это означало, что я не так уж плох.

По кругу пошли фотографии. Мы говорили о них. Но не Юджин. В течение следующих девяти лет я видел новые фотографии, но всегда при полном молчании Юджина. Он никогда не учил, как видеть или как интерпретировать изображения. Комната и без того была полна пронизательных взглядов: лирически непристойный взгляд Джонатана; стремящийся проникнуть в тайну Рональда; кинематографический взгляд Стэна (немного нетерпеливый к неподвижным изображениям, как и Юджин был нетерпелив к фильмам Стэна — он никогда не ходил в кино, но смотрел телевизор, если программа была весьма абсурдной); упрямый, пронизательный взгляд Бонни Джин.

Только после его смерти я узнал, что он приносил мне фотографии, чтобы подбодрить себя. «Парень знает, что говорит», — говорил он Маделин. Хотя я говорил только о том, что изображено на фото. Думаю, ему нравилось, что я прибегал к аналогиям: в этой работе есть что-то от Кафки, здесь что-то от Сезанна, а здесь перекличка с де Кирико. В конце жизни он был очарован Сезанном и кубистами, словесными коллажами Уильяма Карлоса Уильямса.

В тот вечер мы посмотрели множество фотографий. Помню, подумал, что вот фотограф, который мог бы иллюстрировать истории о привидениях Генри Джеймса. Фотограф, который добился эффекта, привнес правильный оттенок необычного в банальную американскую обыденность. Многие в работах Юджина требуют более пристального внимания. Он показывает нам, что на довольно красивой картинке с газонами и деревьями в воздухе висят кирпичи (они были привязаны к веткам, чтобы те росли ровно; но нам не видно веревочек).

Солнечный свет, падающий на наш случайный мир, определяет воспринимаемое глазом благодаря постоянным, неумолимо меняющимся случайностям. Великолепное пятно света на заборе исчезает в считанные секунды. Оттенок по своей сути более хрупок, чем аромат роз. Я целый день наблюдал, как Юджин бродил по разрушенному Уайтхоллу и фотографировал так осторожно, словно был оператором кинохроники во время сражения. Старый дом был тих и неподвижен, как сама вечность; для Юджина он был так же эфемерен в смене света и тени, как беспокойный мотылек.

Он проявлял пленки раз в год; не хотел тирании нетерпения и, подозреваю, не любил сидеть взаперти в фотолаборатории. По профессии он был точильщиком линз, а это означало, что у него было мало свободного времени. Его вечера были посвящены преподаванию, чтению лекций, организации шоу, ему хотелось читать все больше и больше. В его автомобиле и рядом с оборудованием в кабинете лежали книги. У него было больше увлечений, чем можно было представить, особенно тех, которые касались семьи: пешие прогулки, приготовление пищи, коллекционирование поэтического хлама, служившего реквизитом для его картин. Часто можно было застать Митьярда за чем-нибудь странным: приготовлением фиалкового джема (или еще чего-то подобного), собирающим модель корабля, разглядывающим причудливые обложки книг, слушающим превосходную коллекцию старого джаза или записи, которые Юджин, казалось, выдумал, а затем разрешил им существовать. Была, например, запись сестер Эндрюс, поющих «Ворона» Эдгара По. Еще была запись свадьбы сестры Розетты Тарп. У него была записная книжка с тысячами гротескных и абсурдных названий. Он был живой энциклопедией странных происшествий и кентуккийских выражений. Однажды вечером он с восторгом рассказал, как один старик сказал, что в кино сейчас можно увидеть гениальных актеров.

А в нем самом ничего не было, вообще ничего, что можно было бы разглядеть. Он изобрел себя сам, при помощи семьи. Было известно, что он родился в Нормале, штат Иллинойс. У него был брат, художник, но потребовалась целая вечность, чтобы выяснить это. Он был в Уильямсе. Уильямс! Несомненно, это было неожиданно. Это как услышать, что Харпо Маркс получил ученую степень в Сорбонне. Юджин читал по-немецки, но французские слова произносил как доктор Джонсон — словно они английские. Ни греческого, ни латыни он не знал, хотя однажды с помощью словаря выяснил, что лирика Сафо (которую он намеревался прочитать в качестве первого экскурса в классику) имеет какое-то отношение к грузовику, проезжающему по мосту. И все же, ей-богу, он учился в колледже Уильямс. Он был там по военно-морской программе V-12. Кто-то узнал, что раньше он играл в гольф. Но у него не было прошлого. Его собственное прошлое не представляло для него никакого интереса. Сегодняшнее утро вызвало большой интерес.

У него был лондонский телефонный справочник (Том Строуп прислал ему) и новые сборники стихов для чтения посетителями оптики. Он был любознательным, вот почему думаю о нем как о самом образованном человеке, которого я когда-либо встречал. Как профессор, я должен работать с людьми, для которых безразличие одновременно и убеждение, и защита фанатичной узости ума, но Юджин на них не походил. Когда он встретил Луиса и Селию Зукофски у меня дома, он встал и ушел читать стихи Зукофски. Не то чтобы он был энтузиастом. У него просто было безграничное любопытство и абсолютное чувство вежливости, согласно которому, если человек писатель, нужно прочитать что он написал, если художник — нужно посмотреть его картины.

Отличие Юджина от других озадачивало людей, когда они знакомились с ним. Однажды в город приехал специалист по Монтеню Марсель Гутверт, и мы с ним и Юджином чудесно поговорили, наблюдая, как новый выводок котят шалит в гостиной. Когда я провожал профессора в отель, он спросил, кто такой этот месье Митьярд.

«О, Юджин замечательный! Он знает о современной литературе больше, чем кто-либо в университете, при этом он никогда не читал «Одиссею».

«Но какое чтение будет, когда он возьмется за нее!» — сказал Гутверт.

Джин занялся фотографией в 1954 году и полюбил ее настолько, что подчинился всем ее требованиям. Он, должно быть, видел разницу между фотографом и художником, использующим фотографию. После сердечного приступа в 1961 году он дал себе десять лет на то, чтобы овладеть искусством. Он стал великим фотографом задолго до того, как закончилось это десятилетие.

Мое первое знакомство с Юджином произошло, когда я попросил его сфотографировать меня для обложки книги. Нужен был портрет для обратной стороны. Юджин привез меня по 75-му шоссе на границу между штатами в воскресенье днем и высадил посреди движения. Сам припарковался на обочине и начал фотографировать меня, пытающегося увернуться от «Грейхаундов» и других лихих объектов. Я никогда не увидел эти фотографии. Затем он отвел меня на старое церковное кладбище и сфотографировал среди надгробий. Наконец, привез к дому, разрушенному пожаром, и здесь сделал снимок, который мы использовали. Он так и не объяснил ни одну из своих идей. Я только знал, что он стремился к сути, а не к фактам.

Обычно он фотографировал людей так непринужденно, что никто не догадывался, что он работает. Помню три замечательных разговора с Томасом Мертоном, одним из ближайших друзей Юджина, которые были записаны таким способом. Юджин не прерывал беседу, чтобы найти подходящий ракурс, никого не просил позировать. Камера просто жила. А потом — фотографии.

Он был редким американским художником. В том смысле, что не был одержим собственным имиджем. Поэтому жил в полном уединении в умирающем городке в Кентукки. Он вечно устраивал концерты, он был в курсе всего, он подбадривал всех. Внешне он был тихим, неуверенным в себе, обаятельным человеком. Это известная уловка американского гения (Уильям

Карлос Уильямс, Марианна Мур). Эта скромность привела к тому, что в мире существовало по меньшей мере два разных Юджина Митьярда: незаметный бизнесмен из Лексингтона и гений, создавший один из самых красивых стилей в фотографии двадцатого века.

Его смерть, героическая и трагическая, стала поводом для признания двух Юджинов Митьярдов. Ибо требовалось двое похорон. Первые были протестантские и, несмотря на выдающихся людей, приехавших со всех концов Соединенных Штатов, насквозь лживые. Я почувствовал, как и Кокто на другом подобном погребении, что Юджин не захотел бы присутствовать. Это было настолько шаблонно и не вдохновляюще, что я подошел и положил руки на гроб, дабы убедиться, что вообще нахожусь на похоронах.

Но были и другие, настоящие похороны Митьярда по семейному обряду. Небольшая группа — Маделин, дети (Майк с женой и ребенком, Крис Тофер и Мелисса), Джой Литтл, Боб Мэй, Джонатан Грин, Бонни Джин и я отправились в ущелье Ред-Ривер, которое Юджин исследовал, фотографировал и пытался спасти от разрушительной политики и жадности. Было прекрасное весеннее воскресенье. Мы взобрались на возвышенность, которая нравилась Юджину, место, где не слышно шума бензопилы и бульдозеров. Здесь мы пили вино, которое делал Юджин. Я прочитал вслух стихотворение, написанное Кристофером, Майк высыпал из урны прах Юджина с выступа высокой скалы. Мелисса бросила вслед цветочные лепестки.

Затем мы прогулялись, съели угощение для пикника того возмутительно обильного, аппетитного и наваристого вида, которое предпочитал Юджин. Если бы Гомер был сибаритом, он бы описал это: охлажденные вина и холодная курица, хрустящие салаты с уксусом и домашний хлеб. Помню, когда мы уже не могли есть, в портвейне плавали сливы, который разносили по кругу в маленьких круглых стаканчиках.

И на этих похоронах присутствовал Юджин.

Хитрый Рифмичий Христов

Зимой 1875 года на Ла-Манше бушевали свирепые штормы. Ранним утром 7 декабря немецкий лайнер *Deutschland*, следовавший из Бремена в Нью-Йорк, затонул, разбившись у побережья Кента. Когда судно накренилось и перевернулось, его киль вошел в песок, палубы затопило, а пассажиры и команда, как могли, среди кромешной тьмы и воющего, ледящего ветра забрались на раскачивающийся такелаж. Многие просто держались за бортики и мачты до тех пор, пока волны не сбросили их в море. Среди них были пять монахинь-францисканок, которые, взявшись за руки, образовали круг и молились, пока не утонули. Один из выживших сообщил, что самая высокая из них в конце воскликнула: «Христос, приди скорее!»

Размышление о различных последствиях этого прискорбного бедствия для отца и сына подводит нас к пропасти, разделяющей материю и дух, которую так стремились преодолеть многие люди девятнадцатого века. Для Мэнли Хопкинса, англиканина, духовного наставника Гавайских островов и брокера по морскому страхованию, гибель лайнера была не просто прискорбным событием, а финансовой катастрофой. Для его же сына, Джерарда Мэнли Хопкинса, она стала сигналом к тому, чтобы его любовь к поэзии и мирской красоте нашла место в духовенстве, и он стал иезуитом.

Он потратил год на сочинение «Крушения *Deutschland*», самого страстного стихотворения на английском языке. Даже сейчас, когда принято ожидать, что любую серьезную поэзию трудно интерпретировать, архаичный «пружинистый ритм» Хопкинса (синкопированная метрика, которую он слышал в повседневных разговорах — «do it; it needs to be done, don't it?» —

и в детских стихах «One, two: buckle my shoe I Three, four: shut the door») и «звон согласных», который имитирует валлийский стих, требуют пристального внимания. В редакции иезуитского журнала *The Month*, куда он отправил стихотворение, это вызвало недоумение. Они приняли его, попытались переделать и, в конце концов, отложили в долгий ящик. Пройдет сорок два года, прежде чем мир прочтет это произведение.

Оно попало к его другу и душеприказчику, поэту-лауреату Роберту Бриджесу, который осторожно и с большим опасением опубликовал стихотворение в 1918 году, через тридцать лет после смерти Хопкинса.

К тому времени среди филологов и поэтов появилось движение, направленное на возрождение английского стиля путем англизации языка. Это движение привело к созданию Общества раннего английского текста и Оксфордского словаря английского языка, оказало влияние на Хопкинса, Харди, Йейтса, Паунда и многих других. Некоторые ученые, такие как Ф. Дж. Фернивалл, Р. К. Тренч, Уильям Барнс и Джеймс Мюррей, придерживались патристического и эстетического мнения, что на английском можно сказать все, что заблагорассудится, не прибегая к заимствованиям из французского, латыни или греческого.

Нам следовало бы, например, говорить *foreword*, а не *preface*. То, что мы сейчас используем оба слова, свидетельствует о частичной популярности движения. Мы должны использовать *sunprint* для обозначения «фотографии», *inwit* для «совести», *wordhoard* для «словарного запаса». Самым строгим из англизаторов был не Хопкинс, а Чарльз Монтегю Даути, чья приверженность чистому английскому языку в «Путешествиях по Аравийской пустыне» и в его великой, но малоизвестной эпопее «Рассвет в Британии» оказала влияние на писателей от Генри Грина до Джона Апдайка и через Джойса на Юдору Уэлти.

Хопкинс видел в этом пристрастии к корням тот же дух, который двигал им в «Дунсе Скоте» и «Гераклите». Его обращение в католицизм произошло подобным образом. Он не был склонен к полумерам и компромиссам. Он вырос, как показывает нам Пэдди Китчен в своей восхитительно краткой биографии, в идеальном викторианском мире. Это был мир устоявшихся иерархий, он признавал только существующее устройство мира и отвергал все, что не соответствовало чувству комфорта, богатства и пристойности.

Оксфорд, куда отправили молодого Хопкинса, чтобы сделать из него джентльмена, был, как оказалось, плавильным котлом для превращения ума в поле битвы соперничающих идеалов. Как мы знаем из исследования Джеффри Фабера об Оксфордском движении (о котором Пэдди Китчен пишет во вступительной главе), в «Высокой церкви» была скрыта эпикурейская философия, которая при ближайшем рассмотрении оказывается смесью педерастии, эстетизма, англо-католицизма и хорошего воспитания.

Уолтер Патер, знаток мужского подросткового обаяния и тонкого изобразительного искусства, был наставником Хопкинса. Молодые люди гуляли рука об руку в те дофрейдистские времена, клялись в вечной дружбе и тоскливо вздыхали о том, что сейчас не те времена, когда жили Алкивиад и Лисий. Их школьные годы были сплошным скольжением между педерастией и садистскими побоями, которые часто воспринимались как мазохистские. Пэдди Китчен видит оксфордские сексуальные нравы во всей поэзии Хопкинса (в «Первом причастии горниста», «Потере Эвридики» и «Эпиталамионе») — вспомним абсолютно уитменовское описание Хопкинсом мальчиков, купающихся в бассейне.

Но если когда-либо влечение превращалось в чистейшую эссенцию, то понимание Хопкинсом сексуальности человека и природы является самым целомудренным из всех, что мы знаем. Именно представление Хопкинса о красоте привело к нему большинство из нас. Он писал, когда слова еще служили науке в ее описаниях природы. Фотография и вырезание ножами силуэтов еще не появились, чтобы помочь таким геологам, как Хью Миллер и Агассис. Новое поколение прозаиков изобрело дисциплинированность, с помощью которой Хопкинс описывал текстуры и формы вещей. Ученый мог бы сделать что-нибудь и хуже для следующей

биографии о Хопкинсе, чем сравнивать описания Миллером ископаемых рыб из древнего красного песчаника, описания цветов и скал Рёскином и описания эмбрионов черепах Агассисом с точностью слов Хопкинса).

Хотелось бы более внимательно, чем биография Китчен, проследить за сознанием Хопкинса от викторианского Оксфорда до его богословского обучения у иезуитов и получить некоторое представление о его исследованиях Скота и досократиков. Он был во всех смыслах экстраординарен. Неприятно напоминать себе, что в те последние дни жизни Джойса в Дублине иезуиты были коллегами Хопкинса. Как выглядел Хопкинс для иезуита из приюта в рассказе Джойса «Благодать»?

Как только мы привыкнем к стилю Пэдди Китчен (она говорит «уязвимый», когда имеет в виду «восприимчивый», «как», когда имеет в виду «в то время», и склонна использовать юнгианский жаргон), то сможем оценить доброту ее книги. Она кратко изложена и содержит множество подробностей небогатой на события жизни Хопкинса. Приятно знать, что Хопкинс помогал иезуитам ставить «Макбет», в котором, ради соблюдения приличий, леди Макбет становится дядей Дональдом, и что проповеди Хопкинса были настолько нелепыми, что их заглушал смех собратьев-семинаристов. Хопкинс думал, что сможет представить священную географию, сравнив Галилейское море с левым ухом. Затем он определил местонахождение Назарета, сказав, что он рядом с носом, а Иордан стекает по волосам. Мы узнаем, что Хопкинс был исключен из иезуитского конкурса по правописанию (американского конкурса, который стал модным в Европе) из-за слова «верность». Интересно знать, что у него были социалистические надежды на будущее, что он знал семью Йейтсов в Дублине, что восхищался Уитменом за его порочность, что ему не нравился Браунинг, что он встретил Джона Тиндалла, эволюциониста, во время пешеходной экскурсии по Швейцарии, что он пробовал силы в сочинении музыки.

Он был молод, когда грязная питьевая вода Дублина свела его с тифом. Последние годы жизни были самыми тяжелыми. Он был на пике творчества, у него были надежды внести вклад в изучение греческой просодии, но все его время было занято преподаванием и проверкой рефератов. Его чувствительная натура страдала во время служб в приходах Ливерпуля, Лондона и Глазго. Пьянство и нищета огорчали его как зрелища. Он не был эффективным проповедником. За исключением короткого золотого периода в Оксфорде, его служение было испытанием для души. Он знал, что так будет, когда принимал обет. Дублин был суммой всего того, что он находил самым неподходящим. Это было пьяное, инертное и бедное место, а университет напоминал беговую дорожку.

На его похоронах на Гласневинском кладбище (где пятнадцать лет спустя скорбец по имени Леопольд Блум выскажет мнение, что священническое мумбо-юмбо облегчает горе, поскольку это своего рода поэзия) никто и не думал, что этот безвестный профессор греческого языка будет признан в следующем столетии одним из величайших английских поэтов. «Я так счастлив» — были его последние слова.

Тон и форма повествования

Стиль повествования — своего рода диалект. Законы, которым он подчиняется, присущи его природе. Чувствовать, что стиль естественен и неизбежен, все равно что находиться среди людей, с которыми мы разделяем традиции и предрассудки. Таким образом, стиль может быть невидимым, сливаясь с невежеством. Чтобы увидеть стиль, критику часто приходится отрывать его от фона и сопоставлять с другими или находить другой способ настаивать на том, что пове-

ствование обдуманно и сформировано в соответствии со стилем. У художника та же проблема, она натолкнула Кафку на мысль о том, что ему понятнее собственное затруднительное положение, если он назовет евреев китайцами, а их соблюдение закона строительством Великой стены. Таким образом, его повествовательный голос становится свободным. Нарратив прежде всего заинтересован в функциональной свободе лжи. *«Еще в начале века, когда был мальчиком, я видел старика в бриджах до колен и шерстяных чулках, который ковылял по улице, опираясь на палку»*¹. Это привлекательно, по-родственному, по-дедушкиному, по-британски: английский роман шаблонный. Мы читаем роман, ожидая знакомого эффекта, как если бы мы вдыхали пары Пифии. Мы изучаем стиль, чтобы знать, как будет рассказана история. Большинство романов начинаются с несущественных замечаний (короткие рассказы — редко, стихи — никогда), чтобы дать нам возможность привыкнуть к стилю.

*«Мистер Хэкетт завернул за угол и в сгущающихся сумерках увидел на некотором расстоянии нужное ему место»*². Таковы ритмы дублинского рассказчика. Голос отрететирован. Повествование — это его искусство: он знает, как расставить предложные фразы между глаголом и объектом, так что нам приходится одновременно обращать внимание и ждать. *«En un Lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de Los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor»*³. Неужели только неожиданное прилагательное «ворчун» переводит это предложение в совершенно иную тональность? Стиль — это персонаж. Успех предложения заключается в понимании, что рассказчик сохраняет серьезное выражение лица, хотя и хочет расплыться в улыбке.

У повествования XX века тенденция обходиться без соблазнительного вступительного предложения. «Становление американцев» Гертруды Стайн: *«Однажды разгневанный мужчина протащил своего отца по земле через его собственный фруктовый сад. «Стой!» — закричал наконец старик. «Стой! Я не тащил своего отца дальше этого дерева»*. Кое-что нужно объяснить. Даже если мы признаем, что строки взяты из «Никомаховой этики», мы не знаем, что они означают в начале романа. (Морфологически эпиграф встроен в повествование).

Повествовательный голос (тон, отношение, уверенность) так же характерен для своей эпохи, как и любой другой стиль. Однако мы не живем в эпоху; мы живем между эпохами.

Литература, некогда река, ограниченная берегами, теперь превратилась в реку в океане. Джонсон и Вольтер читали или просматривали все, что появлялось в прессе. Образованность ученого в наши дни подтверждается невежеством, которым он окружает свой опыт. Поэтому почти невозможно сказать, был ли в двадцатом веке стиль, по-разному воспринимаемый людьми, или это самое большое разнообразие стилей, известное истории культуры.

Некоторые ориентиры:

Стиль «Бувара и Пекюше», полное развитие жесткого, отстраненного стиля Флобера, где банальность проявляется как своего рода свифтовский сарказм в чистом тоне голоса. Фразы

¹ Начало романа английского писателя и переводчика викторианской эпохи Самуэля Батлера (1835–1902) «Путь всякой плоти» (1903).

² Начало второго опубликованного на английском языке романа классика модернистской литературы Сэмюэла Беккета (1906–1989) «Уотт» (1953).

³ Начало романа испанского писателя Мигеля де Сервантеса (1547–1616) «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605): «В некоем селе Ламанском, которого название у меня нет охоты припоминать, не так давно жил-был один из тех идальго, чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке» (перевод Николая Любимова).

невинны: в первых строках приводятся показания термометра, отмечается, что улица между Бастилией и Ботаническим садом пустынна из-за летней жары, описывается канал и движение по нему, а также рассказывается о двух мужчинах, один из которых сдвинул шляпу на затылок, расстегнул жилет и снял галстук. Другой в коричневом костюме и кепке. Флобер формулировал вещи членораздельно. Смысл романа находится в этом показании термометра: Флобер воспринял перенос значимости (знака, символа, сигнала ценности или ранга) с одного набора означающих на другой. Одни ценности были вытеснены другими; это смещение было случайным. Кто мог предвидеть, что кульминацией эпохи Просвещения станут Леопольд и Молли Блум, Чарльз и Эмма Бовари, Бувар и Пекюше? Флобер не знает (или не хочет рисковать своими оговорками), почему эпоха оказалась такой; отсюда его забота по оживлению объективного описания убийственными деталями, которым можно доверять говорить самим за себя. Это стиль Джойса (включая «Поминки по Финнегану»), Беккета, Юдоры Уэлти. Это становится нормой двадцатого века, допускающей такие варианты, как Гертруда Стайн («Три жизни» — это кубистская *Trois contes*), Паунд (факты и цитируемые фразы служат атомами для его идеограммных молекул), Кафка, Мандельштам, Манн.

Стиль Кафки — это сочетание Флобера и народной сказки. Начало «Америки» — хорошая флюберовская проза, сдержанная и объективная, вплоть до второго предложения, в котором описывается Статуя Свободы. *Ее рука с мечом была по-прежнему поднята, фигуру ее овеивал вольный ветер.* Это самый блестящий образный прием в современной литературе. Обратите внимание, насколько это отличается от того, как Колумб видел русалок, соловьев и львов в Новом свете. Или насколько это отличается от того, как американец ищет Собор Парижской Богоматери в Лондоне. Это повествовательный голос, впервые за столетия говорящий о том, что мир, описанный в художественной литературе, — это не тот же мир, в котором мы существуем. Это своего рода преднамеренная ошибка, подобная той, которую допустил Гомер, когда неправильно истолковал описание Везувия и превратил его в одноглазого великана, который ревел и швырял камни, или средневековые художники, которым пришлось рисовать верблюдов на основе неадекватных описаний. Кафка работал бок о бок с Максом Эрнстом, который обладал таким же талантом манипулировать реальностью, и бок о бок с Анри Руссо, чей лев в «Спящем цыгане» — это просто собака с гривой, и считал себя большим знатоком анатомии, пока не заметил (или ему о них сказали) различия в расположении половых органов собак и кошек. Суть и сила повествования Кафки заключается в его восприимчивости к неожиданным вторжениям ирреальности. Только Уолсер делал это раньше, вне рамок видения во сне (как Чосер и Льюис Кэрролл) и вне иллюзии (как в «Шатре» Флобера и в главе «Цирцея» «Улисса»).

Стили Людвиг Витгенштейна и Гертруды Стайн:

Станным образом совпадая в своих стилистических взглядах, эти двое с 1917 года работали над идентичными лингвистическими явлениями: размытым значением разговорной речи, языка, который является жестом, вежливостью или социальной формулой. Мы осознаем очарование такого языка для Генри Джеймса и Ионеско, которые просят нас слушать с такой интенсивностью, какую мы не можем себе позволить в полезной и непринужденной беседе. (Айви Комптон-Бернетт достигает драматической насыщенности в своих диалогах, заставляя персонажей злиться на замечания друг друга: витгенштейновский анализ в чистом виде.) Когда Витгенштейн просит нас хорошенько подумать о философском подтексте высказываний «У меня болит» и «Думаю, я понимаю, к чему вы клоните», он на примитивном уровне выступает как драматург, пытающийся заставить проснуться посреди сновидения.

Пьеса Гертруды Стайн «Упражнение в анализе» (1917) — витгенштейновская драма клише и формул. Заметить чушь — значит сделать первый шаг к пониманию того, зачем она его

использует. В отличие от Ионеско, Стайн интересуется не абсурдность языка, а поразительные подтексты, которые могут быть скрыты за его обыденностью. *Здесь достаточно места.* Это предложение загоняет в логический угол, выбраться из которого мы можем, только настаивая (и она хочет, чтобы мы это почувствовали), что понимаем значение языка, несмотря на то, что в нем говорится, а это совсем не то, что мы понимаем под языком. *Он был мальчиком. Теперь я понимаю. Тарелки большего размера.* Эти три, казалось бы, невинные фразы — неосторожные спички, зажженные во мраке глупости. *Помните, как скучали по нему?*

Одна из причин, по которой Уильям Карлос Уильямс кажется плоским рядом с поэтом, использующим язык, заряженный в соответствии с традиционным поэтическим стилем (Уоллес Стивенс, например), заключается в том, что мы не видим стайновского смещения в его языке. Когда он цитирует в начале «Патерсона» табличку, гласящую, что собакам вход в парк запрещен, кроме как на поводках, он хочет заставить нас в момент, когда мы как Стайн-Витгенштейн видим, что да, у знака есть своего рода цель, но поскольку собаки не умеют читать, знак существует во сне разума.

Я вижу закономерность: движение от предположения, что мир прозрачен и доступен для мышления и языка, к предположению (вынужденному, сказали бы вовлеченные в него), что мир непрозрачен. Это предположение Джойса, Борхеса, Беккета, Бартельми, Ионеско.

Радикальное изменение в повествовании в двадцатом веке связано с формой. Появилось понимание того, что литература — это прежде всего литература, а не критика нравов. И был предпринят энергичный поиск новых сюжетных линий для романа. Кубизм, бессмысленное слово для обозначения стиля живописи, изобретенного Пикассо и Браком, был, по сути, возвращением к архаичному стилю, согласно которому живопись — это то же самое, что письмо. Доисторические художники сокращали изображения. Тарпана, например, рисовали, начиная с линии спины, которая проходит от ушей к крупу. Затем добавляли голову, глаза и уши. Хвост. Затем передние ноги, линию живота и задние ноги. От дизайна можно было отказаться в любой момент процесса; график по-прежнему означал бы тарпана. Эта линия спины по-китайски означает «лошадь», с добавлением линий ног.

Кубизм появился, когда художник задумался о том, какую часть эскиза можно считать законченной. Завершение предполагает восприятие. Изящные, спонтанные линии становятся тусклыми или вовсе теряются. Рёскин чувствовал, что Тернер испортил каждую картину, заполнив холсты полностью. Пикассо и Брак пытались избежать этого в изображении, следуя архаичным моделям. Художница Хайде всегда изображает другую сторону животного, которое она рисует, так что ее киты выглядят как крылья, шарнирно соединенные. Кубисты включают визуальную информацию, которая потребовала бы нескольких точек зрения. Перспектива привязывает к одной точке зрения. Таким образом, «Шум и ярость» — это кубистское повествование. «Фальшивомонетки», «Коллекционер» и «Женщина французского лейтенанта» Фаулза, «Шум времени» Мандельштама, «Игра в классики» Кортасара, «Становление американцев» Гертруды Стайн.

Архитектонике повествования придается особое значение, и ей отводится роль в создании драматического эффекта, когда романисты становятся кубистами; то есть когда они видят возможности создания иероглифа, связанного символа, идеограммы всего произведения. Символ появляется на свет, когда художник видит, что это единственный способ передать смысл. Гений всегда исходит из веры. Мы видим, как роман зарождается в римской литературе, когда подробности реальности поднимаются как вода в прилив. Апулей хотел написать миф нового типа: чувственность, жестокость, Элевсин, платонизм, митраизм, путешествия, торговля, Купидон и Психея — каким-то образом все это соприкасалось друг с другом, и рассказчик мог нарисовать их вместе. Так и с Петронием. А потом это снова происходит с Сервантесом, Диккенсом и Достоевским.

Экспериментаторы XX века учились синкопировать, расставлять дефисы, улавливать самую суть: рисовать как можно больше тела тарпана, чтобы он контактировал с разумом. Искусство всегда знало, что реальность может ускользнуть от художественного высокомерия обратно в естественный камуфляж, от которого художник надеялся ее изолировать. Лошади Розы Бонёр — это лошади; лошади Пикассо — это лошади Пикассо. Одна восхваляла Бога, другой понимал Его.

Действие «Илиады» длится 55 дней. На 28-й день (книга X), или временной центр эпоса, аргивяне совершают ночной набег на троянские позиции. Агамемнон облачается в львиную шкуру, Менелай в шкуру леопарда; Одиссей носит шлем своего деда — вора Автолика (Волка). Долон, троянский шпион, с которым они сталкиваются, носит волчью шкуру. И греки, и троянцы превратились в крадущихся ночных животных. Гомер отмерил дни своей поэмы таким образом, что в ней 27 дней + день, в который люди одеваются как животные и действуют с жестокой хитростью + следующие 27 дней. На пределе этой элегантной геометрии бронзового века мы находим первые и последние слова поэмы — *гнев* и *конеборный*. Таким образом, смысл «Илиады» — в ее замысле: это поэма об укрощении животного в человеке.

Симметрия «Илиады» строгая (поединок Париса и Менелая уравнивает поединок Гектора и Ахилла, один в третьей книге, другой в третьей книге от конца, план Зевса обеспечить греков занимает центральные десять книг); ее сбалансированная, архаичная строгость ограничена законом ритмической повторяемости.

«Одиссея» более эксцентрична по замыслу, хотя приключения Одиссея и укладываются в определенную схему. Спуск в Аид — это центр; шесть приключений расходятся в стороны и симметрично распределяются по парам. Киклоны и феакийцы — противоположности, два общества, земное и сверхъестественное. Лотофаги и Калипсо (приключения 2 и 12) связаны с искушениями. Циклопы и священные коровы Гипериона (3 и 11) связаны с грехами. Эол, Сцилла и Харибда (4 и 10) — это силы природы. Лестригоны и сирены (5 и 9) — каннибалы. Два посещения Кирки (6 и 8) совпадают с нисхождением в Аид, центр симметрии. Все расположено в виде концентрических кругов вокруг спуска, символического водоворота, так что об «Одиссее» можно сказать, что она имеет форму воды в водовороте, вода является ее символом. Символ «Илиады» — огонь, который, подобно Ахиллу, может выйти из-под контроля, разгневаться и сгореть дотла.

В XVIII веке конструкция гомеровских эпосов считалась грубой и оссианской, хотя были и возражавшие. Когда преподобный Дональд Маккуин (тот самый, который вез доктора Джонсона на веслах вдоль побережья Скалпея на Гебридах) утверждал, что Гомер состоит из фрагментов, Джонсон настаивал на том, что «Илиаду» невозможно сдвинуть с места; он полагал, что то же самое можно сказать об «Одиссее». Сегодня мы придерживаемся мнения, что ни одна строчка ни там, ни там не может быть сдвинута с места.

Красота архитектоники в наше время является способом сказать, что мы запутались в конструкции. Теперь известно, что структура произведений Джойса поразительно сложна; критике потребовалось полвека, чтобы научиться видеть архитектуру «Портрета» и «Улисса». Кости «Поминок по Финнегану» лежат нетронутыми под словесной оболочкой; мы не можем определить даже внешнюю форму и подозреваем, что они принадлежат чудовищу. Я предполагаю, что форма «Поминок» получится такой же сильной и простой, как *Trois contes* Флобера, триптих святых, связанный общей аллюзией в церковном витраже. Santos Паунда, похоже, не поддаются картографированию. Наш век не похож ни на какой другой в том смысле, что его величайшие произведения искусства были созданы в одном состоянии, а восприняты уже в другом.

Примерно в 1910 году наступил период Возрождения, в ходе которого изменилась природа всех видов искусства. К 1916 году эта весна была омрачена Мировой войной, трагические последствия которой трудно переоценить. Также невозможно достичь какого-либо понимания искусства XX века, если произведение не будет рассматриваться на фоне войны, уничтожив-

шей европейскую культуру. (Студенты, читающие строчку Паунда «по уши в аду», автоматически думают, что это намек на Данте, пока вы не расскажете им о траншеях.) Поскольку точность в таких вопросах невозможна, тем не менее можно сказать, что блестящий экспериментальный период в искусстве двадцатого века был прерван в 1916 году. Чарльз Айвз к тому времени написал свою лучшую музыку, Пикассо стал Пикассо, Паунд — Паундом, Джойс — Джойсом. За исключением отдельных талантов, которые развивались до 1916 года и достигли зрелости, столетие закончилось на шестнадцатом году своего существования. Из-за этого краха (который еще может оказаться просто длительным перерывом) к архитекторам нашего времени стали относиться пренебрежительно, и если ими восхищаются, то восхищаются чем угодно, кроме структурных новшеств их работ.

В 1904 году человек, скрывшийся под именем французского фармацевта Этьена-Оссиана Анри (имя, которое он мог ежедневно видеть в аптеке, справочнике, который аптекари держат под рукой, имя, которое восхитительно опускается до О. Генри) опубликовал повесть под названием «Короли и капуста». Действие происходит в центральноамериканской банановой республике. Строительство Панамского канала было начато в том же году; у автора чутье на актуальность. И поскольку псевдоним автора лукаво скрывает тот факт, что совсем недавно он был фармацевтом в тюрьме штата Огайо, название намекает на сходство толстого, усатого военного министра Уильяма Говарда Тафта с моржом. Тафт — идеолог американского империализма («Долларовая дипломатия») в Центральной Америке. Шутка названия в том, что капуста и короли Анчурии — это бананы и тщеславные диктаторы, причем последние поддерживают суверенитет за счет американского бананового экспорта. Анчурия — страна ленивых и счастливых. О. Генри не объясняет свой псевдоним: очевидно, это была еще одна шутка, в которой он описывал анти-Соединенные Штаты.

Ранее, в 1904 году, был опубликован «Ностромо». Так что в некотором смысле О. Генри, осознавший свое тяжелое положение в доме лорда Джима («... мы оба совершили одну роковую ошибку в самый критический момент нашей жизни», — сказал он Альфонсо Смит, «ошибку, от которой не смогли оправиться»), повторил сюжет романа Конрада об исчезновении огромной суммы денег на фоне латиноамериканской революции.

Это была идея 23-летнего Уиттера Биннера, что О. Генри попробовал свои силы в романе; возможно, только такой молодой человек, только что окончивший Гарвард, мог бы предложить 42-летнему мастеру короткого рассказа (в 1904 году он написал 66 рассказов) обратиться к более длинной форме. Биннер предположил, что некоторые истории, уже опубликованные в печати, можно было бы объединить в более длинное повествование. Рассказ «Денежный лабиринт» был разделен на части, и части были дополнены новым материалом. О. Генри называет эту форму «водевилем» и просит нас представить последние три сцены романа как три фрагмента фильма «Витаграфоскоп». Этот вид искусства находился в те годы в руках Мельеса, Эдисона и братьев Люмьер.

Действительно, движущаяся картинка, должно быть, занимала много места в голове О. Генри, когда он писал этот роман. В нем есть быстрая нарезка, которая более характерна для кинофильма, чем для прозаического повествования. Он использует преимущества пантомимы: ошибки, из-за которых мы неправильно понимаем происходящее, в значительной степени являются неправильным восприятием визуальной информации. Роман начинается с того, что нас просят взглянуть на могилу и прочесть надпись на надгробии. Затем нам показывают человека, ухаживающего за могилкой, но нам не говорят, кто он такой и на кого работает. Вся «Присязка плотника» представляет собой последовательное изложение дезинформации. Уместно ли с точки зрения критики отметить, что осужденный растратчик О. Генри — один из мастеров литературы по утаиванию красиво сфальсифицированной информации от читателя?

Непонимание — главная пружина сюжета. Телеграмма предупреждает бизнесмена из прибрежного городка о том, что диктатор страны скрылся с казной в чемоданах. С ним оперная

звезда. Далее следует цепочка событий, настолько запутанно искаженных, что Мопассан и Достоевский позавидовали бы. Но Мопассан и Достоевский использовали бы хитроумный сюжет О. Генри для формирования конфликтов и напряженности, возникающих из-за страстей персонажей. А персонажи О. Генри — это новые юмористы, персонажи шуток, анекдотов и музыкальных комедий.

«Короли и капуста» — это архитектурный роман: повествование, построенное из фрагментов образов, анекдотов и коротких историй (всего их пять, три из которых охватывают два персонажа). Для аудитории 1904 года это была легкая, остроумная комедия, перемежающаяся восхитительными шутками; если в ней и был какой-то более глубокий смысл, то только извинение от имени комического духа перед Панамой за серые канонерские лодки Маккинли, стоящие в ее гаванях. Теперь мы можем расценить это как замаскированное признание и, возможно, рационализацию его преступления и бегства в Гондурас. Что придает роману энергию, так это разносторонняя игра с реальностью.

Российский критик-формалист Борис Эйхенбаум отмечает в своей книге «О. Генри и теория новеллы», что в России О. Генри считается мастером анекдотов и плутовских приключений с ярко выраженным американским колоритом. Теоретики формализма (например, Шкловский) восхищались им за мастерство владения формой и техникой, видя в хитроумных сюжетах и быстром повествовании глубокую верность корням короткого рассказа в народных сказках и легендах.

Краткость Эйхенбаум выдает за американскую энергию. Он отмечает, что золотой период американской новеллы (1830–1950) совпадает с совершенством длины викторианского романа. Затем отмечает, что короткие рассказы, как правило, скапливаются по тематическим линиям (он утверждает единство темы и образности для каждого сборника рассказов О. Генри), делая в «Королях и капусте» тематическое единство более очевидным, чем в обычной коллекции. Есть параллель с Юдорой Уэлти, книги рассказов которой отличаются богатым тематическим единством, и только «Золотые яблоки» привлекают внимание архитектурной структурой. Эйхенбаум рассматривает «Королей и капусту» как возвращение к более ранним формам романа, в которых сюжет представляет собой цикл анекдотов. Он мог бы также сказать, что американский роман создаст традицию романа как разнообразного сборника элементов. Хью Кеннер, размышляя о Мелвилле и Хемингуэе, заметил, что инструкция, по-видимому, является образцом для американских романов. Безусловно, любовь к навыкам и технологиям пронизывает все американское искусство: это видно у Томаса Икинса, который рисовал спортсменов и техников, у Уитмена и Фолкнера.

Архитектурная форма поглощает и вытесняет повествование. Это начинает происходить по обе стороны Атлантики: с Паундом в *Cantos* (архитектурная эпопея, состоящая из тематически взаимодействующих образов, а не сюжета с персонажами), Мандельштамом и Шкловским в России, Германом Брохом в Германии, Жидом и Кокто во Франции. После войны движение пошло на убыль; за исключением «Улисса» Джойса, «США» Дос Пассоса, EIMI Каммингса, «Петербурга» Белого, повествование упорядочило и упростило традиционный роман. Паунд оставался примером для американцев. Шедевр Уильямса «Патерсон», возможно, является единственной доступной архитектурной формой в нашей литературе. «Максимус» Олсона и «А» Зукофски слишком сложны символически и вербально, соответственно, чтобы привлечь большую аудиторию, особенно в эпоху, когда диплом колледжа становится свидетельством неграмотности.

Пятнадцать лет назад начала формироваться школа, работающая исключительно с архитектурной формой, — Новое американское кино (Майя Дерен, Грегори Маркопулос, Йонас Мекас, Джеймс Броутон), гением которого является Стэн Брэкедж, чье «Предвкушение ночи»

является первым архитектурным фильмом. «Повествование» (по словам Брэкеджа, на него повлияли Паунд и Стайн) представляет собой последовательность образов, которые не рассказывают историю, а определяют состояние души. Его *Dog Star Man* идет дальше; это длинное стихотворение в образах, чем-то напоминающих «Патерсона» и *Cantos*. Американские кинематографисты создали атмосферу, к которой прозаики могли бы обратиться как к архитектурной форме.

«Генуя» Пола Меткалфа — единственное полностью реализованное прозаическое произведение этого архитектурного течения. (Она была опубликована в 1965 году издательством Jargon Books и имела две рецензии.) В нем нет сюжета, автор тщательно рисует иероглиф, странный, темный символ. Как бы представляя и развивая музыкальные темы, мистер Меткалф говорит через персонажа, который является вымышленным в нескольких смыслах. Этот персонаж, доктор Миллс, является (как и Пол Меткалф) потомком Германа Мелвилла. В то же время его брат — печально известный Карл Миллс, который вместе с Бонни Браун Хеди похитил и убил Бобби Гринлиза в 1953 году. Итак, два родственника объединены в вымышленном произведении.

Повествование строится на переплетении судеб Колумба и Мелвилла, каждый из которых по-своему воспринял факт существования пространства. Меткалф излагает материал с минимумом повествовательных связей, используя отрывки из произведений Колумба и Мелвилла, чтобы подтвердить психологическую идентичность каждого. Есть и другие вкрапления: отрывки из работ по эмбриологии (особенно тератологии), отрывки из воспоминаний людей, окружавших Мелвилла. Меткалф пишет, что Ахав и его люди набросились на Моби Дика, как сперматозоиды на яйцеклетку (любопытно, поскольку Мелвилл сам подчеркивал сходство кашалотов со сперматозоидами).

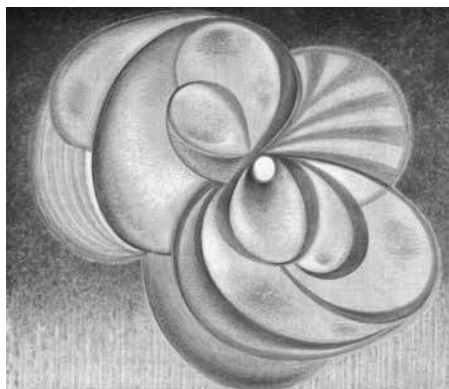
Учитывая богатство «Генуи» (эссе, три жизни, стихотворение на биологическую тему, размышление о том, каково быть братом Карла Миллса, истории идей), казалось бы, неизбежно, чтобы форма была архитектурной. Хотелось бы думать, что эта форма в конечном счете заимствована у Мелвилла. О каком другом романе, кроме «Моби Дика», можно сказать, что в него впишется глава на любую тему под солнцем?

В «Генуе» каждое предложение регулируется формой главы. В главе «Харибда» каждый образ, идея и действие связаны с водоворотами. («Улисс» такой же.) Ни одно архитектурное произведение не поддается парафразированию, поскольку отличается от других повествований тем, что смысл представляет собой паутину или глобус, а не линию.

Меткалф олицетворяет самый радикальный сдвиг в форме повествования; его тон соответствует норме двадцатого века, прекрасно реализованной, но не отличающейся от нее. Изменение тона действительно достижение. Дональд Бартельми проделал долгий путь в этом направлении, как и Кеннет Генджем. Мандельштам изменил тон; его друг Шкловский сказал, что долг писателя делать знакомое странным. Европейская и американская литература в значительной степени потратила столетие на то, чтобы сделать странное знакомым.

Николай Кононов

Оживление гербария

О живописи Виктории Липец

Один из лучших русских лириков удивительно проникновенно сказал: «У женской нежности завидно много сил». Эти слова можно отнести к выразительной, даже необыкновенной, живописи петербургской художницы Виктории Липец, мало кого напоминающей и стоящей особняком на сегодняшнем художественном поле. Я попробую описать эту необычность и новость, показать, как сходятся и нежность и сила. И они не будут противоборствовать, а наоборот, — станут особенной линзой, преувеличивающей эти качества, без которых невозможно никакое искусство.

Виктория Липец имеет прекрасное академическое художественное образование, но поиск совершенно нового «слова» позволил ей иначе посмотреть на привычные объекты живописаний — пейзажи, натюрморты и беспредметные композиции. И первое, о чем надо сказать — это какая-то особенная искренность, с которой художница различает натуру. Цветы, что она живописует, предстают некими раскрытыми мирами, не отчужденными или эстетизированными, а проникновенными и искренними, будто узванными впервые в своей природной очевидности. Художница улавливает и передает нам их пластическую природу не как итог своего созерцания, а как послание некоего откровенного сообщения очевидной новости,

без которых созерцание из прелести (или прельщения) невозможно. И эта особенность в ее живописи становится главенствующей. Возвеличивающей привычное и улавливающей потаенное.

Нам известно, что сообщение в искусстве построено на том, что художник должен уловить и показать нам совсем не то, что мы не видели никогда, а уловить в нас самих наше тайное зрение. Показать то, что мы видели всегда, как бы не видя. Научить нас снова зреть не то, что мы видим, а неким чудесным образом предъявить нам само наше зрение, как единственный способ постигнуть мир, который куда больше нашего обычного созерцания. Именно на этой идее — открытия зрения как такового построены композиции художницы. Они совершенно не похожи на ее цветочные натюрморты, но внутренне подразумевают их, словно прорастают из единой рассады. Свободное движение рисующей руки, будто автоматически заполняющей пространство, становится ботаническим парадоксом, видимым ростом животворного семени, нашедшего единственный способ стать арабеском, кратким куфическим стихотворением, изгибаться вязью по линии невидимой гравитации. Совершенно очевидно, что каждый раз художница пишет и считывает некое послание, которое и мы каким-то внутренним образом знаем. Именно по такому закону автоматически рисует рука, когда сознание занято чем-то неведомым, еще не видимым, не высказанным, но чрезвычайно важным. Будто бы мы, видя ее композиции, можем уловить и понять абсолютные стихи, еще не воплощенные, одиноко блуждающие в открытом эфире, где еще не зародились слова.

В этом способе изложения внутреннего мира есть фундаментальная черта, произрастающая из нашего глубокого детства, когда любой неугрожающий предмет становился подобием мира, космосом. Кто беспричинно не отгадывал парадоксальные извивы растений, будто послания на неизвестном языке, не вглядывался в глубокие полости цветков, словно в сокровенность ночного неба.

Эти композиции говорят именно об этом, о нас самих, наново познающих прельщение живого мира и при этом различающих себя как его суть.

Иногда мне кажется что новый (относительно, конечно) термин «женское искусство» имеет под собой тяжелые основания особенной обиды. Это не бесконечный бытовой мрак выдающейся прозы Людмилы Петрушевской, который вдруг оборачивается счастьем высокой поэзии. Это не болтливая орнаментальная цветистость Ларисы Рейснер, оборачивающаяся пылкой пустотой. Могут быть и другие примеры. Но общность будет одна — это обида, и бесплодные обстоятельства, вызвавшие ее, не имеют прощения.

Надо ли обращаться к биографическому феномену Артемизии Джантилески, описанному наиподробнее образом, чтобы понять подобную матрицу, ответственную за политический уклон почти всех великих женских произведений?

В случае живописи Виктории Липец нам не удастся увести ее опыты в тень настойчивых исканий специального, в каком-то смысле другого, а именно не-мужского, но и не женского. Это в некотором роде парадоксально, но именно здесь и стоит искать источник ее искусства.





Меня, когда я рассматриваю ее композиции, конечно, не оставляет чувство, что мужчина вряд ли мог заняться изучением нежных орнаментов, уступчивых обертонов, нестрашных ловушек, вывертов и оборотов прирученного космоса, погружением в конспекты чувственной цветной гравитации.

Я все время понимаю такое будто главенствующее для меня качество этой живописи — она не поддается вербализации, будто, будучи почти бестелесной, ускользает и выкручивается, хотя всегда конкретна и завершена, словно наделена плотским веслом. Попробуем в этом разобраться.

Конечно, на ум приходит череда образов — «традиционных» девичьих занятий: рисование бесконечных орнаментов-арабесков, собирание и сбережение гербариев, вязание, вышивание, вырезание и наклеивание плоских фигурок в альбомы, и прочее, и прочее. Художница в частном разговоре со мной призналась, что помнит себя с ранней поры за разглядыванием растительных сочленений и извивов, она постигала их пространственное устройство, и я подумал, что уже именно тогда, вырисовывая бесконечную орнаментальную вязь, она словно конспектировала их пространственное очарование, полное динамизма в постоянном развитии, как неостановимую карусель.

Ортега-и-Гассет описывал постижение особого торжества отдельно взятой вещи-предмета, когда нам удастся «прозревать» при обычном созерцании еще и оборотную, теневую сторону этого объекта наблюдения. Так случается в настоящей скульптуре, когда при любом ракурсе рассматривания нам дано «провидеть» еще и оборотную сторону. Потому что проекция объекта, наблюдаемого нами сию минуту, дана в движении, которое, даже будучи мнимым, устремляет нас за границу зримого именно сейчас, словно бы подталкивает и оборачивает на невидимую, недоступную созерцанию сторону.

Я не случайно пишу об этом «скульптурном» феномене, потому что художнице удастся в своих плоских живописных композициях отобразить психический конспект это мнимого обхода предмета, который изображен недвижимо, но имеет подразумеваемый оборот, другую сторону. Она словно идет обратной дорогой того давнего конспектирования на плоском листе объемного устройства сочленений растений. Она показывает нам некий первообраз. Не зря на всех этикетках дано латинское название растения, которое как бы конспектируется таким





понятным образом. И сухой, плоский гербарный объект оживает в чудесный первообраз и трепетный смысл какого-то растения, одновременно известного нам благодаря латинской этикетке, и достоверно таинственного, хотя именно таким мы его никогда не созерцали.

Зрение, проникающее в бесконечную спираль-символ, само становится улитой, обреченной возвращаться к памяти своего зрения вслед за художницей. В один прекрасный момент череда вращающихся композиций, а это их заглавное общее свойство, погружает зрителя в гипнотический транс. Мы начинаем понимать глубину горизонта, на чьем фоне разворачивается действие этого вертиго.

И если бы не усложненная и выверенная живописная лексика, даденная каждый раз с удивительной достоверностью, то поверить своему увлечению этими вращающимися образами было бы вряд ли возможно. Но логика цвета разворачивается всегда в очень внятное драматическое действие. Фальшивых нот в нем нет. И это говорит о том, что художнику удалось создать убедительный мир, с которым нельзя не согласиться.

Когда мы разглядываем растения, пытаемся поймать их дух, то видимый цвет листа, стебля или ветки всегда подразумевает тактильное впечатление гладкости, скользоты, шершавости, липкости или колкости. О холоде и тепле я уже не говорю.

Так вот, погружаясь в разглядывание композиций художницы, я ловил себя на том, что вроде чувствую некую мелодию осязаний, которая и порождала вместе с цветовой изменчивостью завершенную драму каждой картины. Это казалось странным, но достоверным. Неким качеством, определяющим безусловную ценность объекта.

Умозрительные объекты композиций оживляются цветом. Они обретают трагические какие-то мемориальные объемы парусящих недвижимых складок. Вдруг они стекленеют зыбью безнадёжных мыльных пузырей, готовых исчезнуть навсегда. Они — апофеоз напрасного труда, а это — суть искусства. Лучшая часть души, потерявшей объем.

В полюбившемся искусстве мы всегда застаем себя за поисками эроса. Взаимного чувства без этого обрести невозможно. Так что же мы скажем об этом мире, где живет и дышит полной грудью стереометрия листа? Где нет пустого, убаюкивающего философствования, а только колкое и точное высказывание. В головокружительном оргиастическом мире, втягивающем в свое цветное нутро навсегда. Что же это, куда нас так щедро зазвали? Сон принцессы, уловшейся о веретено.

Наведите камеру смартфона, отсканируйте кьюар-код и получите изображение картины.

Дмитрий Бавильский

Чтоб было место

О книге Андрея Левкина «Проводки оборвались, ну и что»



Андрей Левкин умер в феврале; его последний сборник, который он успел увидеть, оказался последним прижизненным, вынужденным подведением итогов. В нем Левкин прощался с эпохой, но так оказалось, что с собственной жизнью. Теперь, задним числом, все это способно казаться неслучайным эпилогом громадному периоду эпохи российского литературоцентризма, который Левкин, безусловно, олицетворяет, как никто другой в нашем актуальном контексте — ведь, опережая время и подавляющее большинство пишущих, Андрей остается действующим писателем, книги которого продолжают (и будут еще) выходить после его смерти. Случайно или нет, но «Проводки оборвались, ну и что» оказываются квинтэссенцией

творческого метода Андрея, обобщая наработки и открытия предыдущих периодов. Об этом говорил и сам Левкин, это теперь видно при чтении, вслед за которым идут мои читательские заметки, одобренные автором.

Сборник этот состоит из трех прозаических кусков странного промежуточного жанра (специфического левкинского нарратива), демонстрируя веерное раскрытие, расползание самых разных, разнообразных тем, хотя, если искать в них общие закономерности, то можно сказать: эти три прозы озадачены проблемой *«места»*. Буквального — как в **«Сансуси inside»**, открывающего сборник и более всего схожего со структурой травелога (посещение знаменитого потсдамского парка, заселенного статуями: *«...я не очень знал, где и что такое Потсдам, так что полдня на незнакомый город (есть же там город), но — путешествие, длительность не так и важна...»*) или в **«Sprenkstrasse + хвост кота G.»**, посвященных исследованию закоулков его родной Риги.

«Нет спокойного места, где все бы лежало, поэтому всякий раз восстанавливает себя, насколько сумеет, из ниоткуда. Разместить негде, пусть лежит хотя бы в этих словах. Может, они как-нибудь за что-то зацепятся, чтобы крутилось и нарастало. Может, тогда оно само собой начнет крутиться...» (83)

Впрочем, там-та-ра-рам, рояль в кустах, рояль — в студию, есть такое место — и это интернет, *ютьюбчик*, способный однажды сложиться в фигуру подлинно экзистенциального места, умозрительного острова, возникающего в финальном тексте **«Дискотека, чёуж»** из рок-музыки, прослушиваемой в ютьюбе. Раз уж *«твое место становится не совсем уже твоим...»* (158)

Барочный прусский парк тоже не особенно обжитое, но, скорее всего, проходное место, тогда как музыка, с которой пережита большая часть жизни, становится чем-то вроде дополнительного органа или выносного диска, формируемого на голубом глазу извне привнесенными обстоятельствами. *«Будто поколение (и по половинке с краев от него) выделяет один запах; в его людях есть общее вещество, разделяемая фактура...»* (153)

Нечто схожее волнует его и в проходах по Риге, которая вся перед ним, но в то же время и не принадлежит вообще никому. Ибо невозможно сказать (особенно вне риторических фигур, а Андрей их не слишком-то жаловал), кому принадлежит (любой) город. Ведь точно не жителям. Облакам, плывущим над? Памяти? Текстам?

«Здесь нет местного канона с героями, не прикрепленными к определенному времени и государству. Нет длящейся жизни города, она нарезана кусками: все, что связано с предыдущим, исчезает — потому что не принадлежит уже никому. Да и какая это, собственно, история, то есть — чья? Чужая не нужна, лучше бы ее не было. Следующим как бы хозяевам она не то что не интересна, а и невыносима: как это так, что до них тут кто-то жил? Они, получается, тогда не совсем и хозяева? Не нужно, чтобы история до них, о других. А какая тогда своя? Да что-нибудь придумается, не обязательно ж, чтоб взаправду. У них свой контекст, короткий» (76).

Описывая родимый (музыка и есть родина современного человека, откуда не осваиваешь письмо) рок-репертуар, Левкин постоянно ссылается на правую колонку ютьюбовского интерфейса. Ту самую, что осуществляет раздачу роликов под воздействием неясного и неявного (просчитать невозможно) алгоритма, который, с одной стороны, строит заочный остров из знакомых звучаний (*«...не музыка, но социально-исторические звуки...»*, 184), а с другой — разрушает (деконструирует) его.

Автор любит вторжение в свои повествования случайных элементов, *«шумов»*, 104 (без них и проза-то уже не проза, но гипс и вата: *«...ничто не сплошь, всегда высунется что-нибудь немотивированное...»* 118), осуществляющих сюжетные и интонационные разрывы, раз уж на кону — реализм, в каком-то высшем смысле, разумеется. Это когда текст из жизни выходит, ради жизни пишется — и в нее возвращается, дабы событием жизни стать, причем на этот раз не только авторской, но и любого человека, каждого, кто прочтет.

...Вот поэтому так и важна прерывистость, путаница порядка, шум, опять же: «...вылезают прежние фразы и мысли, утерявшие имя мыслей, мослы, связки, которым почему-то надо все сцепить, хотя можно же и порознь. Эта хня производит мысли, те и возникают в силу привычки возникнуть (как фраза «в силу привычки»), принимаешь их думать. Разрывность, нужна разрывность...» (172)

Меня не оставляет мысль, что не место красит человека, но писатель растворяется в нем — на территории, впитанной написанным произведением, в сублимированном пространстве, перенесенном в буквы. Сочиняя тексты, автор словно бы насыпает и увеличивает остров собственной самости — чем больше усилий, тем тверже почва под ногами, тем проще перебраться на свои земли. В один такой день смотришь, а человека больше нету, лишь остров его торчит в океане, ничейная, всешняя земля.

1. Тезис. Кровь и почва

«Сансуси inside», подобно прочим жанровым экспериментам, оказывается средоточием «комплекса тем», «розой ветров» и центром интерфейса, из которого проводки и торчат в разные стороны, а если некоторые оборвались и подвисли в воздухе, то так тому и быть: «композиционное решение» левкинского дискурса предполагает важнейшей составляющей встречу с «элементами случайного» и случайности, активно вторгающихся (жалом в плоть) в «основное течение» произведения: структура такого дискурса принципиально разомкнута, и хотя формально отыграна в рамках привычной «композиции», состоящей в том числе из повторений и возвращений к уже упомянутому, она может быть прервана или же продолжена в любом месте, так как важнейшее свойство левкинского стиля — длительность.

Произведение (жанр неопределяем, раз уж многоступенчат, хотя формально, то есть в первом приближении, это травелог) должно длиться, пока не истечет, не истончится, пока не закончится его длительность, из-за чего первичный импульс попридерживается — вот как задерживается дыхание, дополняется новыми вводными (побочными и вторыми темами, если воспользоваться терминологией симфонического структурирования), ну и вторжением случайностей, вроде подробных отступлений как бы, будто бы из Википедии. Раз уж Зебальду таким образом длиться можно, то почему же другим-то нельзя?

«Место пустое, практически пустое, но продолжаешь о нём думать. Ловушка, вошёл и ходишь, не получается связать место хоть с чем-то, а как тогда выйти? Определенность только у статуи»... (16)

Вторжение чужого, чуждого материала (например, биографий людей, с Потсдамом и с Сан-Суси связанных, от композиторов до математиков, включая одного знаменитого императора), если опять же воспользоваться музыкальной архитектурой, выглядит противоходом, с одной стороны, делающим звучание сочинения более объемным (странности эффекта присутствия через отсутствие конкретики места и переноса его в пласты белейших библиографических абстракций), с другой — более протяженным...

Начиналась эта технологическая тенденция да стилистическая междоусобица в книгах периода «Голем, русская версия» и «Мозгва», постепенно набирая обороты до тотальной нечитаемости отдельных сгустков, из работ, выложенных на сайте «пост[нон-фикшн]», где и достигла своего диджейского (Левкин в них уподоблял себя диджею, микширующему дорожки, нарезающему их в ритмически понятном ему порядке) пика, постепенно поутихнув: на смену музыкальной подкладке его текстов пришел период пластических отсылок и референций.

«Сансуси inside» как раз из этой, «затухающей» части корпуса текстов, где чужеродные жалы подчинены направлению нарратива, а не дают его «против шерсти», подчиняясь общему интонационно-стилистическому строю. С третьей стороны, наполненным спонтанными



колыханиями (вот как льдины во время ледохода сталкиваются) и неорганическими столкновениями едва ли не механических объединений разноголосицы и всяких прочих (маргинальных) интонационных (а также стилистических) регистров. Произведение, напитавшись литературной составляющей, начинает дрейфовать в сторону жизни, восприятия себя как «жизненного явления»: причем даже не только как стенограммы (что возникает всегда на границе художки, сырого сырья и звуков реала), сколько самого «случая» — вот, мол, как бывает, точнее один раз было. Когда текст (нечто вторичное, написанное по следам) замещает само событие, ну и становится им. Для чего художнику это нужно?

«Поэтому здесь, в этой части текста, отчасти желатиновая область. Как желе, студенистое. Неплотное, едва заметное, немного тормозящее виды и мысли — они чуть со сдвигом, немного колеблются, как бы добавляя себе нечеткость и расплывчатость, выделяя небольшой туман. Это объективное свойство области, делать с этим не надо ничего. Если теперь студенисто и желеобразно — так и есть, не высушивать же силком. Если высушить, то проект окостенеет, делаясь сделанным. Субстанция уместна, появилась какая-то слизь, неопределенная и действующая. Она не всякий раз возникает, незачем ей превращаться во что-либо. Может, она и есть главное, для чего всё затеялось — всё на свете, лишь бы она появилась и стала распространяться. Пусть сама перейдет хоть в мороженое, в белый пломбир, оплывающий...» (41)

Левкин постоянно размывает линейный хронотоп, предлагая представить в Сан-Суси то снег, то осеннее ненастье, только бы выйти за рамки конкретной прогулки — таким, что ли, образом стремясь к универсальности в духе «все огни — огонь» и конкретное фланерство сейчас — про/пра-образ всех прочих фланерств. Единичное и частное Левкину важно обобщить до универсального; запомним это его свойство. Так как нужно же за что-нибудь зацепиться.

«Мне тут ничего, собственно, не надо, я здесь просто оказался. Все время где-то оказываешься и надо что-нибудь делать. Почему бы и не тут...» (19)

Левкину не нужно попадание внутрь дворца Сан-Суси, исполняющего роль плоского задника, так как его движение само по себе идет в заданном направлении углубления в складки конкретного места. Только нутрь у него другая; головная, что ли, умозрительная — это когда ум зрит и что-то такое важное видит. «Штучки». Они же «приблуды».

«Проект и есть проект, у всякого свои правила. В нём главное — связи, он собирает то, что захотелось связать. Фиксировать не объекты в связи, а саму связанность, она сама объект. В Кельне есть музей Kolumba, они так и делают.

Связь между элементами — элемент долговременный или мимолетный. Связь между связями — элемент, связи между связями связей и/или элементами — тоже. Это даже не какие-то

цветные жгуты, а камни, фигурки, персонажи — невидимые, умственно-органические. Зацепилось, цепляется дальше, интересно. Иначе какое бы мне дело до Сансуси? Но вот когда проект уже можно не доделывать? Где линия, до которой еще нет, а за которой уже да: делается же именно эта граница? Наверное, когда можно сказать «и так далее». Когда-то очередная штука собирает, сводит вместе все разрозненное, и предыдущее стало неважным. Еще любопытно, в каких пространствах проходит эта граница и где собираются связи. Они же не выдуманные, а рабочие. Они одно и то же или нет?» (36)

Конкретное место задает точку отсчета и, возможно, отталкивания для совершенно автономной траектории умозрительного полета: что там у фланера на чердаке происходит — одному ему известно, но обычно гуляющий нем и впечатления, наслаиваясь друг на друга, самостираются. Левкин восстанавливает все эти стертые слои и пласты, сгибы и подробности, но не просто так, а для того, чтобы произвести текст, где, помимо травеложной, есть еще и методологическая сторона.

«...у него же вообще нет идентичности, у автора — пока работает — идентичность текста. Единичность, одиичность, а агентом письма тут хочет быть увеличивающийся в размерах Сансуси. Надо уходить от Сансуси в сансуси, субстанцию». (31)

Метод, с точки или кочки которого следует воспринимать экскурсию, постепенно дрейфует в сторону метода написания вот этого конкретного произведения, которое, помимо всего прочего, есть еще и выражение авторского метода в целом, раз уж творчество Андрея Левкина устроено таким образом, что каждый его опус находится в самом центре всеобщего творения. Центр левкинского творчества, таким образом, везде — в любом его произвольном творении, которое попало читателю под руку. Причем все они разные, вот как органы тела (есть парные), но образуют систему, на которой, впрочем, никто не настаивает, поскольку сборники у Левкина разные, разрозненные, насквозь массово читаются вряд ли, но совершенно неважно, с какого текста начинаешь, с какой стороны заступаешь, так как это не город и на восприятие контекста (творчества одного, отдельно взятого автора) это не влияет.

«Теперь уже есть оболочка. Неплохо бы добавить агента письма, который — находясь внутри — примется натягивать на себя физиологию и длительность. Очень уж статуи неподвижны. Агент — не персонаж, а произвольное, производная обстоятельств. Берет на себя стягивание, связывание упоминаемого и, раз уж зафиксирован в этом качестве, подталкивает, тащит дело дальше...» (28)

Чем дольше читаешь Левкина, тем объемнее узнаешь в новом то, что уже знаешь, и то, что как бы уже было, хотя, на самом деле, здесь все новое, свежее, но продолженное и углубленное (подсвеченное) предыдущим опытом. Причем кажется, что на каждом этапе развития Левкин отчетливее и целеустремленнее мечтает о простоте выражения, всячески стремится к ней.

Чем проще должен быть «выхлоп», тем сложнее текст устроен — такова карма *самого правильного* современного искусства, которое тем вернее, чем труднее его определить (жанр, цель, дискурс, мотивации). Когда в основе основы лежит и предлагается зыбкая неопределенность, граничащая уже практически с абстрактностью.

Это именно отсутствие фигуративности (я не имею в виду «фигуры интуиции», точнее именно их и имею в виду — все эти инфузории-туфельки гобеленового письма, из которого сотканы микронити да макросюжеты общего целого) снимает последние преграды между текстом и читателем, «вынужденным» переводить «абстрактность» (умозрительность, отвлеченность, заочность) на свой личный лад. На собственный язык.

«Тему надо прицепить к чему-то или кому-то. На статуи надо реагировать, меняя характер действий. Не персонаж-герой, а произвольный, лабораторный носитель намерений, со своими нравами, особенностями провалов, удач и т.п. Это не будет нарративом или антропологией — тут вне социальной матрицы». (14)

Раз уж современное письмо — про способы и консервы мышления, то текст, таким образом, возникает свидетельством жизненной практики, включающей в себя и это наименование тоже, впрочем, как и все остальные, которые переливаются через края и границы конкретной книги, ибо жизнь важнее. Все равно важнее. Стремление к простоте сочетается с важностью пользы — опусы Левкина почти обязательно должны иметь прагматическое наполнение, чтобы читатель не зря тратил время и силы. Прочел — и как курсы ускоренные прошел, правда непонятно какой этиологии. *Иной* этиологии, возможно. Курс непохожести и отличий, возникающих от расширения возможностей, предоставляемых бескрайним левкинским письмом, раз уж оно действительно безгранично. За счет ресурсов и резервов самого читателя в том числе.

Текст — опыт. Это фиксация непонятных «штук», обогащающих «палитру» не только литературного соучастия автора и читателя, но и практик, вываливающихся каким-то непонятым образом (способом) в сугубый реал. У Левкина уже был чистый опыт прямого обращения к незамутненной прагме: строительство «Серо-белой книги», состоящей из коллекции форм бытовой магии, между прочим — моего самого любимого левкинского произведения, где Андрей не отвлекается на посторонние шумы и темы...

От методичного и детального перечисления пересеченной местности *a la* Дмитрий Данилов «Сансуси inside» переходит к жанру, напоминающему трактат. Объяснения в нем служат захватническим интенциям: они захватывают и сохраняют для будущего то, что обязательно исчезнет. Растворится в *веществе* (Левкин любит это понятие, употребляя его в мандельштамовском регистре) вообще без следа. Как и большинство всего.

«Удерживание желания растрчивает его вещество, оно иссякает. Может, в каждом времени есть паутина, грибница удовольствий. Желания как-то связаны, но если сводить их вместе, то будет слишком много соединительной ткани, упаковки. Лучше им оставаться порознь. Все это предполагает целостность объектов, но типический, всеобщий человек был возможен когда-то (хотя бы в теориях и романах), а теперь уже нет. Не беда, всё склеивается студенистой субстанцией. Ах, эти выкладки как лепестки, допустим, черемухи. Или сливы...» (46)

Теперь прямога невозможна, раз уж даже диджейский пульт с проводками подводит и все такое жалом в текст машет, мешает сосредоточиться, так как мир многократно усложнился с того самого «последнего раза», который каждый из нас берет за точку отсчета и продолжает усложняться налипанием все новых и новых шумов и звуков, шепотов и криков.

Это и есть «вещество места», тропинка между стройками и струйками, между дворцом и фонтанами, которые важно забрать с собой и перевести в сугубый опыт, в запас, который карман не тянет. *«А там так устроено, что раз уж зашел, то как-то и вписываешься: ощущаешь, что вписался, допустив, что это можно будет делать и впредь...» (72)*

Фигуры, в которые Левкин преобразует Сан-Суси, вытяжка из него, почти эссенция, то, что остается с человеком и вызывается по первой потребности щелчком пальцев. Стоит взять книгу, открыть текст и вызвать ощущение, похожее на воспоминание, не являющееся ни одним, ни другим, но чем-то третьим и даже четвертым. Пятым. Что-то вроде самообразующейся нейронной сети.

«Нет контекста, и нет его — нет и тебя. Или наоборот. Но есть вещество сансуси, из которого делаются связи, они скручиваются в жгуты, запутываются, завязываются в узлы, преодолевают себя, вегетативно размножаясь... (...) Сансуси захотел пожрать автора и делает это, ты у него внутри, пишешь же все это. Но только у автора нет идентичности, у него идентичность текста, а тот все не выстроится. Был бы готов — сделался бы объектом, да хоть путеводителем. Но пока не сошелся, автор еще не съеден, а тогда он потенциально равен Сансуси...» (66)

Эти «штучки» да «приблуды» спасают, могут спасти, когда остаешься один на один с собой и обстоятельствами — в одиночестве или в уединении, в лицом к стенке, ну или в сумрачном лесу (в парке Парки), так как свойство их таково, что они никуда не деваются, не рассасываются,

не уходят. Переведенные на собственный язык, они становятся еще одной подсистемой, которая карман не тянет, которая пребудет с нами вечно, как та сила, что возникает из воздуха и оседает на самое дно сознания — сначала осознанно, потом — помимо осязаемого, зримого и проговариваемого вслух, даже если всё это говорится *про себя*. Ведь забрать с собой можно только себя.

«Это как в фотографию войти...» (69)

2. Антитезис. Буря и натиск

«Sprenkstrasse + хвост кота Г.» описывает кусок латвийской столицы (вокруг да около улицы Авоту), какие-то дома и тупики между ними, дворы и даже отдельные деревья, как в синхронии (сейчас, в «современном состоянии») и диахронии («экскурсы в прошлое»), раз уж город — машина динамическая, состоит из разнородных слоев, все они, скапливаясь в его закоулках, влияют по-особенному, значит есть вероятность, что и прошлое что-то такое значит...

Это теперь мы сидим по своим странам и квартирам, запертые в них обстоятельствами, ну а четверть века раньше всякие там участки суши были довольно проницаемы, все перемещались постоянно, ездили куда-то и, соответственно, возвращались обратно.

Однажды так уже было — нынешние обрывы проводков напомнили мне самое начало девяностых годов минувшего века, когда Союз посыпался, а вместе с ним и всяческие личные связи, важные и не очень. Интернета тогда не существовало, мобильной связи тоже. Связываться с другими странами и континентами приходилось из дома (а еще раньше — в почтовом отделении специальные кабинки существовали и барышня в окошке соединяла респондента с респондентом), по потом, позже, так как сила прогресса, на который Левкин ворчит в центре «Sprenkstrasse + хвост кота Г.», переместились в удаленные коммутаторы, чтобы разговоры с забугорьем стало возможным заказывать из малометражных квартир.

Андрей тогда был для меня обычным московским человеком, так как общались мы с ним не реже и не чаще, чем с другими достойными деятелями пера и клавиатуры. Я никогда не задумывался, что вообще-то он — рижский и, между прочим, иностранец: то, что цыган — знал, раз «Цыганский роман» был в наличии, а что латыш — даже и не догадывался, приписывая жемчужины левкинской прозы к лучшим страницам русской литературы, так при чем тут Балтия?

Раньше были времена, а теперь мгновения, да и те как-то не очень. Не радуют. У Левкина было и есть много произведений про разные города (из них можно было бы составить атлас), от Вены и Чикаго, заслужившие отдельные издания в «НЛО» до Киева и Питера, так что становится понятным — автор много ездит, много видит, ему есть что поведать миру, в том числе и о Риге, Таллине, Тарту...

Но я-то видел Левкина в Москве, и для меня он был столичным жителем, вот что важно для моего понимания «Sprenkstrasse + хвост кота Г.», где город описывается взглядом не туриста, но коренного жителя, а это совсем другое агрегатное состояние текста. Москва для Левкина была сценой, на которой он появлялся для меня будто бы в свете прожекторов, тогда как подлинное бытие развивается внутри города детства, несущего ответственность за формирование ментальной геометрии. «...*Есть же какие-то дырочки или клеммы, через которые можно подключиться ко всему городскому. Найдешь их — можно будет подключиться и к чему-нибудь неизвестному. В висящей повсюду непрерывности есть дырки, клеммы, интерфейсы, щели для подсматривания между словами...*» (105)

Переживая синхронию и диахронию авотского околотка, детально разбираемую Левкиным, ловлю себя на разборках с улицами собственного детства: картинки, порожденные текстом, имеют у меня явно южноуральское происхождение, и нужен мысленный напряг,

чтобы осознать здесь, в левкинской Риге, свой гостевой статус. Авторская, чужая геометрия (а сверхзадача Левкина как писателя — максимальная точность передачи того, что задумано и пережито; это она, нестандартная степень узнавания моих собственных ментальных явлений, и заставляет верить всему остальному) идеально накладывается на читательскую, уютно располагается в моей голове, поверх всяких барьеров. Из-за чего я с уверенностью заявляю: Левкин выработал идеальный интонационно-описательский дискурс (ракурс, поджанр, травелог, хронотоп) для описаний городской среды. Любой. Ведь *«ничего не сплошь, всегда высунется что-нибудь немотивированное...»* (118) Какой-нибудь шум, ну или же кот по клавиатуре пройдет.

Универсальность подхода достигается за счет двойного и тройного остранения — сложной оптической системы, описанной в произведении про дворцово-парковый комплекс Сан-Суси — там, где повествователь (Левкин настаивает на его принципиальном несовпадении с автором текста) переживает промежуточные ментальные фигуры, позволяющие ему вписаться в пазлы конкретного места. Подобные выкладки, впрочем, встречаются и в рижском тексте, так как эта система кочует из путешествия в путешествие и способна передавать не только травеложные материи, но и любые другие. Какие угодно. Понятно же, что если человек пишет о родине, то в письмо вплетается восприятие не только пространства, но еще и истории, общей и частной.

«Но вот же: обнаружилось пространство, в котором собираются слои, их представители. Значит, есть вещество, присутствующее в каждом из них, какими бы разными ни были. И если есть пространство, где они собираются, то должен быть и его, например, воздух. Не то чтобы он их склеивал без разбора, — кто тут что склеивает: аморфное, слегка мычащее, все плывут в нем. Друг за другом, рядом вперемешку...» (99)

Писательская сила Андрея Левкина — в проявлении незримого, в выявлении подспудных связей и тайных закономерностей, клубящихся вокруг личного опыта и его окоема, как субъективного, так и объективного. Я называю это для себя «размятым письмом»: умением описывать вообще все, что угодно — от того, что не меняется будто бы веками (стена, камень, расположение зданий), до явлений, исчезающих в доли секунды (водные фигуры, облака, суета улиц).

«Это ж инстинктивное преувеличение своего присутствия на свете или контакта с чем угодно. С чем-то ненадолго пересекаешься и думаешь, что теперь связан с этим. Как турист, зависший в чужом городе на неделю, сдуру ощущает, что имеет к нему отношение и, даже наоборот, тот — к нему. Или будто люди станут — после недолгой встречи — тебя учитывать, будто сам учитываешь других после таких общений. Впрочем, это прагматично, надо же во что-нибудь закутываться: ничего, что не имеешь к этому настоящего отношения. Какой-то твоей части, находящейся вне свободы, положено управляться с ролями, схемами и т.п. По факту же все не вправду происходит, а внутри обжитых конструкций. Описание считается годным, если в нем что-то сходится, а провалы неощутимы...» (128/129)

В главе про «Сансуси inside» описан прием «сторонних шумов», борзо вмешивающихся в течение текста, чтоб жизнь не казалась ни сказкой, ни гладкописью — Левкин подрывает однородность письма, чтобы не казаться монотонным и плоскостным, однобоким, максимально приближая «палитру» проявлений к жизни, раз уж каждый читатель будет вынужден перевести эти помехи на языки собственного «способа существования».

Сторонние шумы позволяют выпадать из текста, тогда как прием «расширения мгновений» дополнительно всасывает читателя внутрь — причем не столько самого текста, сколько экзистенциального хронотопа, его к жизни вызвавшего. «Sprenkstrasse + хвост кота Г.» идеально подходит для трансляции примеров «расширения мгновений», поскольку автор здесь не сторонится фактуры (потсдамский Сан-Суси ему чужой и нужно еще только придумать, что может связывать его с фланером — о, система садовых статуй, например), но намеренно вязнет в ней, автохтонной и имманентной.

Он про эту Авоту знает лучше всех, ну или умеет описать (передать) ее так, как вообще никто не сможет. Никогда. *«Здесь не ностальгия невест по чему, а о том, как меняется пространство. Делается иным и по обустройству, и даже географически. Как бы все там же, но города меняют смысл, оставаясь на том же месте. Переместились, не сдвинувшись, потому что изменилась какая-то смысловая гравитация...»* (75)

Про «расширение мгновений» я сформулировал внутри «Книги воспоминаний» Пете-ра Надаша, помимо прочего, содержащей самый длинный экфрасис, после описания щита Ахилла у Гомера, разумеется... Надаш всячески тормозит нарратив подробными и точными описаниями, на которые он чемпион в супертяжелом весе.

Для того чтобы впечатление об описываемом явлении выходило понятным и доходило до всех, передавалось с максимально возможной точностью, Надаш и Левкин постоянно добавляют ему подробности. Не в силах остановить наведение своей интенции на то, что описывается в данный момент, расширители мгновения добавляют все новые и новые детали, уточняя самих себя, углубляя воронку и без того фундаментального подхода.

Помимо прочего, такие приемы работают на увеличение длительности, ее наращивания и складывания в особый нарратив, занимающийся каталогизацией того, что раньше не вмещалось в реестр всевозможных описаний, когда письмо идет первопутком, выполняя одну из самых важнейших своих функций — расширения не только мгновений, отпущенных нам на схватывание эйдоса предметов и явлений, но и возможностей самого письма.

Тем более что Левкин, как кажется, стремится постепенно уйти от обилия метафор (одно из главных орудий точности передачи и способов увеличения содержательного объема) в своих опусах к приоритетному использованию «фигур интуиции», как Алексей Парщиков назвал одну из своих лучших книг.

Одна из подобных фигур — точка входа: от того, где и как человек входит в населенный пункт, в восприятии зависит многое, если не вообще все. К сожалению, наши точки входа при перемещении в другие города становятся все более типовыми, подразумевая в основном вокзалы, аэропорты и прочие «не-места». Это, с одной стороны, облегчает задачу пейзажиста, идущего одними и теми же путями со всеми, причем по дороге, становящейся от наших толп все более стершейся и незаметной, так что актуализировать высказывание можно на минималках вообще где и как угодно.

Но, с другой, типовая точка входа уменьшает возможности разнообразия, и город посещения становится, начинает становиться, одномерным, отдавая возможности разнообразия разве что родным городам. Вот почему в топонимике «Sprenkstrasse + хвост кота G.» большое место занимает маленький бар, куда нарратор навещается наблюдать за местными людьми, не имеющими привычки наблюдать за собой со стороны (читай: рефлексировать). Конечно, в баре он выпивает, как иначе. Шпион, вернувшийся с холода. Хотя какой в Риге холод? Еще какой, говорит Кирилл Кобрин в своем последнем сборнике. Нарратор или же его посредник, шелестящая словами фигура интуиции выпивает, и Рига не пьянеет вместе с ним.

«Sprenkstrasse + хвост кота G.» — важный текст, плотно заставленный личным и общим опытом, в него много всего понапихано, наформулировано с четким ощущением сухого остатка, превышающего привычное послевкусие, но тяжелым, одышливым его не назовешь: расслабленный он и даже немного порушенный (шумы, опять же), осыпанный и осыпающийся, из-за чего и Рига в ответ начинает состоять из пустот, исполненных воздуха. Этот простор на выдохе и дает точка входа при выходе из бара на свежий и голодный, годный на все кислород центра мира.

«Если ценности не копятя, нет своей почти физической территории, значит — в таких обстоятельствах живут как-то иначе. Не очень-то привязывая себя к предыстории, сборка себя не выводится из стабильности. Идет кто-нибудь по улице, напевает. Идут по улице, и у них огоньки как сигнализации, в ожидании счастья, а как работает — так и ух! Локальное

счастье, пожалуй, здесь преобладает. Небольшие, локальные, разнообразных видов. Всякий раз все собирается заново... Только что я знаю о локальных счастьях как идущих по улицам, так и прочих...» (128)

Андрей Битов много раз говорил: любой день можно описать как роман, но зачем? Андрей Левкин сформировал технологию, эффектно ложающуюся на любой город. Отныне с этой интонацией и перечислением импульсов, возникающих и затухающих внутри лабиринта извилин, можно описать вообще все что угодно, раз уж город — наш универсум, живая и неживая природа, куда врываются сторонние шумы и всевозможные помехи, тем не менее не мешающие (особенно когда они топонимика на чужом нам языке) наблюдению превращаться в медитацию, которая и есть технология «расширения мгновений».

Секунды делятся, образуя историю, как в синхронии, так и диахронии: с одной стороны, вот стоит дом, и он — это все жильцы, жившие здесь когда-либо, даже если их навсегда теперь не видно, даже если они ушли без следа, но что-то же все равно копится. Какая-то усталость по углам. Плюс формируется история текста и его чтения, посылка и отклика для того, чтобы расширить человеку спектр возможностей, даже если он — никакой не писатель и его не волнуют аспекты расширения литературных умений. Оснащенность Левкина не столько писательская, сколько экзистенциальная. Общечеловеческая.

Задача Левкина сделать человека счастливым, но не по-большевистски, насильным загоном в райские кущи, мол, сейчас сделаю тебе красиво, а оснащением читателя целым выводком удочек и прочего рабочего инструмента, способного обратить воду в вино, невзрачные черепки в золото. Хотя бы и самоварное, раз уж речь идет все равно за быт. Неслучайно очередной этапный роман его так и назывался, беззастенчиво и прямо — «Счастьеловка» (2007).

Счастливый — значит подготовленный и оснащенный, потенциально растущий, меняющийся. Следовательно, неокончательно взрослый, раз уж взрослые — те, кто уже не способен меняться. Сборка себя — счастье и есть. Счастье — это ты когда сам себе собранный дом.

«В некоей сгустившейся здесь среде собираются всяческие связи, но то, что их собирает, не является мной — иначе все бы сшивалось последовательно, личными чувствами, ощущениями или даже событиями...» (129)

И тут в «Sprenkstrasse + хвост кота Г.» возникает кот Г., являющийся соседом (вот он только что прошел по клавишам, оставив нерасшифровываемую семиографию: «*Хождение кота по клавиатуре — это правильный шум; если в тексте нет шума, то он гипс и вата*», 103/104) и двойником автора — в его описании Левкин использует все возможности, даруемые селфи.

Хотя автопортрет (в том числе в виде кота) имеет почтенную, многовековую традицию. Кот организует пейзаж — не тот левкинский Г., который здесь упомянут, но любая киса, обязательно кот, можно кошка, кому что досталось: любой кошатник подтвердит, что присутствие кота или отсутствие кота всегда ощутимо: в комнате ли, в квартире, в доме или же во дворе. Выходишь утром в сад и понимаешь, что кота в нем нет. Ну или же ощущаешь, что он (или она) тут, где-то рядом: животные умеют становиться точкой сборки, раз уж их предназначение быть возле человека, постепенно становясь его (нашим, моим) двойником, мягким диском, вынесенным вовне; агентом хозяйского несознательного.

Кот идеально вписывается в пространство авторским двойником: инстинкты порождают органику, учитывающую территорию — Левкин проделывает (пытается сделать) то же самое, но только осмысленно и на самом высоком интеллектуальном уровне. Покорение окоема возникает через его описание. Коты тоже метят ареолы обитания, но, правда, немного иначе. Левкин встает на путь обналичивания неосознанных нелетающих объектов, извлекая из воздуха незримые, до его вмешательства, нематериальные материи, играя умозрительной геометрией улиц и их створов-затворов, парков, дворов, проталин и даже отдельно стоящих деревьев. В сущности, он поступает как матерый котяра.

«А вот человеческий возраст, ему больше 60. Какие варианты? Ах, подводить итоги, складывать опыт; оттенок «как все стало не так» в вариант включен. Постепенно гаснущее сознание — ну, теоретически — к романтической нежности в отношении всех подряд, бывает. Негодование — само собой (отрицание, гнев, торг, депрессия, принятие — в комплекте). Еще вариант: делать вид, что ничего не происходит, все как обычно. Следующий: в самом деле вести себя так, будто ничего не происходит. Между этими вариантами есть разница, и непонятно, какой наивнее. Можно предъявлять себя мудрым и бесстрастным, расписывая ход времени на своем примере. Само собой, вариант поучительства. Все варианты социальные — с кем именно это было, внутри чего, а где эта предполагаемая социальность, ее ж, привычную, время уже съело? Можно суметь вести себя как-то так, что вопрос о возрасте и не возникнет. Но и это социальное поведение, раз предполагается, что вопрос возникает или нет. У кого, собственно? Где он, этот навеки опекун? И какой социум на улице Авоту? В баре и в «Болдерае», но это не общесистемная социальность.

А хвост — другое дело. Хвост и есть хвост, откуда-то взялся. Если понимать конкретное прошлое как хвост, то время не копится конкретно в тебе. Ничто не навешивает, не склоняет к вариантам, оно ровно хвост, а ты — какой был, и это получается само собой. Даже латентную истерику физлица (возрастную) можно локализовать в хвосте, в его подраживании. Ах, ощущаешь себя без возраста, происхождения и прочего — легкий материально и вообще. Если человек не думает о своем времени как о хвосте, то обрастает образованием, связями, недвижимостью, таким и сяким, станет важным, неповоротливым. А когда с хвостом, то ничего не нарастает, разве что локально: в распивочной, например, затеется какая-то основательность, но она ненадолго...» (102/103)

Левкину важно различие между автором и рассказчиком — для этого он и выращивает внутри опусов дикий мир (не всегда антропоморфные) фигуры посредников, развернуто описанные в предыдущем тексте про «вещество сансуси», чтобы доказать, что описываемое существует вне его и помимо его, что города, увиденные, например, Г. — есть объективная реальность.

3. Синтез. Бидермайер

«Дискотека, чёуж» — третье и заключительное повествование сборника «Проводки обвалились, ну и что» (собственно, название это является финальными словами последнего текста), возникшее из утреннего перебора ностальгических мелодий на ютьюбе в своем потрепанном ноутбуке.

Первыми в бой идут сладкоголосые старики Supertramp, которые тоже мне когда-то нравились легкостью да нездешними голосами, покуда не пропали со всех радаров. А если автор начинает с арт-рока, то траектория его ностальгий, переводимая на язык электронных звуков, примерно понятна — через гитаристов и тяжелый металл вплоть до глаз с проволокой The Beatles (не угадал) и колючей проволоки The Rolling Stones.

Индивидуальные отступления неизбежны, раз уж столько групп и направлений, слишком много всего — вот Левкин и зависает, например, на King Crimson и Pink Floyd, когда человек моего поколения в этом месте будет медитировать уже на Sonic Youth. В Pink Floyd мы, возможно, еще и совпадем, но дальше мой путь пойдет через Queen к Depeche Mode, а его — через David Bowie к рок-гитарной вольнице, которая, опять же, у каждого своя. Пути ее неисповедимы.

То есть, конечно, это разговор про коллективные тела таких аморфных тел-без-органов, как поколения, которые и сами непонятно что, из чего состоят, да и звать их никак. Изнутри почувствовать можно — свой/не свой, а вот в слова уже почти не облечешь. Тут разве что арию

из рок-оперы Томту пропеть можно. Вот Левкин означенную оперу в общаге слушал, когда в МГУ учился, а я о ней лишь в идеологически заряженной книжке «По ту сторону расцвета» читал, так как поезд ее уже ушел. В принципе, можно было бы найти кассету, если постараться, но зачем?

Репертуар пересекается маршрутами общественного транспорта, когда тремя пересадками смог добраться до места, но, в принципе, у каждого он особый, свой. Спасает схожесть траекторий развития — то, что одни и те же периоды прошли и проходим — с одной стороны, личного развития (детство — отрочество — юность, а когда еще музыка столько востребована бывает? Дальше ведь отвлекаешься, теряешь навыки звуковых сосочков, словно бы глохнешь наполовину), а с другой — общественного, так как «музыкальное потребление» до Перестройки и после — совершенно две разных вселенных и им не сойтись теперь никогда. Только внутри нетребовательных воспоминаний.

«Все переходит в другой агрегатный вид, выветривается, и остаются элементы, не предполагающие, что они были одно. Но остров, кластер, монада все равно как-то существует. Можно считать, что все и ушло на то, чтобы это возникло. Тыкаешь в музыку, она распаковывается, но ведь не вполне же...» (151)

Со временем у меня возникают претензии к самому этому понятию — «музыка»: всякие там киркоровы — это разве музыка или же крикливый ритмизованный шум? Но еще больше претензий к слову «поколение» — образованию странному и совершенно вроде нестойкому. С другой стороны, при таких делах, при всей своей сыпучести, такое (любое) поколение (мое, твое) переживает эпоху за эпохой затянувшимся набором признаков и примет, в конечном счете сбивающихся в то, что Левкин здесь называет «островом».

И это какая-то очередная фигура интуиции, выдуваемая им в текст, вновь точная, на лету схваченная, с таким не поспоришь: правильно выдуваемые интуиции материализуются не только в формулировке, но, затем, и в каком-то стороннем пространстве тоже. В чьей-то там голове, в эхе и эхом, гулом наступательного первородства. В колоратурах нарочито устной речи.

«Плавающий остров, вот что это. Или где-то висящий. Не именно рок, а как-то вообще все. В этой истории — да, рок и вокруг него. Со стороны он кажется компактным, полно таких островов на свете. И в чем плавают, и где висят? Компактный со стороны, а, приближаясь, входя в него, обнаруживаешь тьму нитей и связей. И внутри, и с тем, что вокруг: с тем, в чем плавают, в чем висит. Где, в чем? Связи с тем, что вокруг, в обе стороны. Музыка сделана в каких-то обстоятельствах, но и влияет на них. Влияла, когда возникла и какое-то время после. Здесь — музыка, а так — что угодно, плавающее-висящее, почти уже абстрактное. Не исходно абстрактное, но выжгло свои органические части. Или это как люди, которые для тебя навсегда в одном возрасте. Они давно не в нем, но для тебя там — даже если их увидишь через время, возраст не корректируется. Может, они на самом деле ровно такие — а ты их такими мог и не видеть. И они себя такими могут не знать. Но обычно да, такой их вид из возраста, когда общались. Где линия отреза, за которой обстоятельства становятся фоном, а сама фишка, отрасль начинает быть отдельно плавающим объектом, существом?» (150/151)

Видимо, в момент, когда все детали, фенечки и причиндалы сходятся в единый пазл, в голограмму двойника. Зря, что ли, в третьем и заключительном повествовании сборника Левкин устраивает парад собственным техническим приемам, укрупняя некоторые из них до несущей стиливой особенности.

В опусе про «вещество сансуси» Левкин расширял мгновение, добиваясь максимальной четкости передачи мыслительных своих стенограмм, в рижских проходах вновь экспериментировал с помехами и шумами, чем-то напоминая мутации «гнилого бридо» в «ранних» текстах (концептуалистского периода) Владимира Сорокина. Повествование об островах, зависающих рядом с облачными сервисами ютьюба само по себе построено как единая

расширительная машинка. Автор постоянно возвращается к перебору видеоклипов, инкрустированных в историю собственного времени (жизни — и времени как явления априорной формы знания), заходя к сидячей дискотеке (чёуж) с разных сторон.

Притом что тренд на «обернуться назад» и прочувствовать как сквозь тело, подобно радиоактивному излучению, проходят волны эпохи (той, другой, иной, настоящей), маркированные звучаниями разных поп-групп или же сольных исполнителей, подхватывается сразу — тут Левкин находит не только правильные сравнения для описания меланхолии об ушедшем (проводки оторвались, ну и ладно, танцуем дальше), но и делает видимым сам этот процесс перебора мелодий. Занятие вроде обычное, повседневное, и для того, чтобы споткнуться о него вниманием и, тем более, обобщить, загустить до аллегории выхода на новый уровень обитания в себе (как раз-таки с нахождением собственного места, окончательным и бесповоротным), нужен отдельный и левкинский талант.

«Похоже на удовольствие от серфинга по сайтам во времена раннего интернета. Непривычного было тогда еще немного, оказывался невест где, и хорошо уже оттого, что невест что существует. Тут схожая механика: ссылка, один клик и неизвестное. Тыкал во что-то, не старался найти знакомое» (138).

Так, по всему и выходит, что и сам сборник оказался зонтичным для предыдущих этапов и третий текст — тоже накрывает собой два предшествующих. Оттого-то он такой длинный и вязкий, что весь состоит из пор, входов и выходов, окон и дверей. Тем более что страницы английского языка с набором текстов, названий групп, их альбомов, фамилий и имен исполнителей и даже комментов под роликами даются без перевода. Значит ли это, кстати, что опус обращен лишь тем, кто в английском разговорном как рыба в воде? Казалось бы, чего проще устроить сноски самым незначительным петитом, верстка от этого только веселее б стала, но нет — английский и есть тот самый шум, что насаждает на нарратив и осуществляет разрывы. Вот чтобы точно — не сплошняком. Без беллетризованных связок. *«Баг как фича: сделаем нехватку ресурсом...»*

«Здесь нет субъекта, чье присутствие, воздействие ощущается сбоку или еще как-то. Расклад возникает всякий абзац заново. Ситуационен, не повторится. Нет того, что зацепляет и тащит текст. Все зависит от расклада, непонятно на чем работать. Но зачем работа, которую понятно как делать? Непонятное и затыки сами ее персонажи. И где-то слоняется предмет текста. Вопрос: а что все это такое было тут вообще? — тоже...» (160)

Другие важные приемы тоже использовались раньше, но не так, что ли, выпукло и явно, как в произведении, посвященном музыке. Ну, то есть дополнительному виду искусства, не равному искусству текста. Что означает локальный поиск отдельного языка для описания того, что существует в ином семиотическом агрегатном состоянии. Во-первых, музыка, во-вторых, незримость ее, накатывающая как-то волнами, что тоже требует отдельного приема. Джойс в «Улиссе» буквализировал оперное пение, впрочем, как и другие виды творческой деятельности, коими аранжированы были все 18 романских глав (наряду с параллелями из Гомера, цветами и органами тела).

«Что добавляли гитары? Здесь будто произведено присутствие отсутствия. Гитары есть, пусть их не слышно. А это технологично: например, в тексте есть часть, которая все время присутствует и действует, но не прописывается. Можно сделать ее видимой, а можно и не делать, — чтобы оставалась Невидимым руководящим субъектом. Хорошая задача: сделать такой субъект, его не прописывая. Или не сделать, а предьявить косвенно» (166/167).

Левкин строит аналогии из подбора. Его аранжировки перпендикулярны и намеренно неглубоки — он не слишком фиксируется на описаниях музыкальных моментов, расширяя мгновение через что-то другое. Как раз через то, что его действительно волнует, так как механизмы расширения мгновения всегда указывают на главное и этим превышением внимания маркируют его как самый главный интерес. И это, о, сюрприз, здесь совершенно не музыка. Точнее,

«не только о музыке, элементы ходят туда-сюда, находятся в связи. Люди, музыканты, цветные камешки, что угодно. Связи возникают, друг с другом толкаются. Не грубо, а так...» (170)

Первый раз про Кортасара я вспомнил в главе «Человек и кошка crying at the window», где после Eric Clapton колонка ютьюбовской раздачи внезапно выдает Шопена, чтобы автор вспомнил о принципах «открытого произведения» Эко (разумеется, не цитируя Эко, но, посамоделкински, изобретая нечто свое), в котором работает с прошлого тысячелетия. Привлечение других видов искусства и иных агрегатных состояний материи (музыки, звуков, запахов, визуалки) выступает как раз для раздвижения возможностей этих, однажды испытанных, способов бытования культуры. Это исследование возможностей письма как исследование разнородных явлений, и наоборот.

«Не обязательно знать, что в треке за музыка, можно не знать эту группу, даже ее страну и время. Просто фишки, ветвящиеся связи. Связаны уже и этим перечислением, складывается большая абстрактная конструкция, но все ее элементы были материальными, земляными, плотскими. С мышечными усилиями, табаком, топтанием на сцене, по сцене, с визгами в зале, плясками, страстями и мордобоем, обидами и иными перемещениями. Всего этого больше нет, но остались связи, практически стерильные-чистые-абстрактные. Сферические в вакууме, прозрачные шарики в нигде...» (177/176)

Именно здесь, на словах «большая абстрактная конструкция», я вспомнил монологи Персио из кортасаровского романа «Выигрыши», где он, выпадая из стремительного хронотопа (пространственно-временного континуума), комментирует метафизическую подкладку событий, проносящихся перед ним. Вскрывает прием: *«Если на карте Португалии мы отметим и соединим линией все пункты, где в восемнадцать тридцать находится хотя бы один поезд, будет очень интересно посмотреть, какой получится рисунок. Через каждые четверть часа рисунок надо менять, чтобы сравнить путем сравнений и сопоставлений, будет он ухудшаться или улучшаться. В свободные минуты у Крафта мне удавалось достичь любопытных результатов, я недалек от мысли, что в один прекрасный день увижу рождение рисунка, который в точности совпадет с каким-нибудь прославленным произведением, гитарой Пикассо, например, или зеленщицей Петорутти. Если это случится, я получу некую цифру, модуль. И таким образом смогу начать постижение вселенной с ее подлинной аналогичной основы, я разрушу время-пространство, это отягченное ошибками измышление...» (1, 105/1906)*

Конечно, Кортасар — домашняя заготовка: когда-то, неужели еще в 90-х, я приставал к Андрею с вопросом об аргентинских влияниях, и, как мог, он уходил от прямого ответа. Потом, гораздо позже, случился очередной кортасаровский юбилей, я затеял анкету для какого-то литературного портала, но уже и не вспомню, что Левкин там отвечал. В памяти осталось, что никаких особенных влияний Хулио К. на русскую культуру не произошло. Не то что у Борхеса или Маркеса.

Теперь все это было бы окончательно неважным, не прицепи Левкин сюда, едва ли не в качестве коды к финальному тексту сборника, большой кортасаровский кусок. Не из «Выигрышей», конечно (биографии и поколения у нас с ним все-таки разные), но из «Преследователя», с историей гениального джазового саксофониста Джонни, способного прорываться своей игрой в другие миры и обгонять время. Совсем как поезд, который еще недавно опаздывал, отставая от графика, нагоняет за ночь прогона все свои циферки и даже слегка прорывается вперед. Из-за чего потом, за пять минут до перрона, отстаивается какое-то время на запасных путях, чтобы совпасть с заданием Министерства путей сообщения.

По плану у меня после Кортасара должен был пойти Кнаусгор, в первом томе «Моей борьбы» которого много внимания уделено рок- и поп-группам, которые он слушал в старших классах норвежской средней школы, — и список их примерно такой, как на дискотеке Левкина, но вижу, что перебрал с объемом и пора закругляться. Если повествование посвящено року и вокруг него, то зачем полтора разворота отдавать писателю, даже если ему очень нравится

группа Gotan Project, а ассоциативные пути неисповедимы? Зачем тут самая большая цитата дня и она из «Преследователя», якобы сказавшего в студии звукозаписи, что «это я играю уже завтра»?

Да просто и Кортасар составляет часть тела времени, в котором началось формирование острова, где музыка, конечно же, играет важную, но не единственную роль. Раз уж разговор о времени и том, как, переливаясь через края, оно уходит вместе с нами, а фраза Джонни, смертельно больного торчка, таки догнавшего временем навсегда, произвела сильнейшее впечатление не только на поколение Андрея, но еще и на меня.

Левкин все время пишет о природе экзистенциального времени (почти целиком лишенного социального измерения — ему он отдал много времени в своей политической публицистике), а любая музыка и есть сама по себе временной отрезок, а также еще и история конкретного временного проистекания, оттого и дискотека, чёуж.

Внезапно в этом опусе появляется членение на главы, призванное маркировать необратимость: такова особенность синтеза — в отличие от причин «вещества сансуси» и антитезисов Риги. Алгоритм ютьюба непостоянен и переменчив в каждой итерации: дискотека конечна и неповторима — в отличие от экскурсии или прогулки, ее с собой не унести, не сфотографировать, можно только прожить непосредственно здесь и сейчас, из-за чего стенографирование как стиль и прием становятся еще более впечатляющими.

Ведь тогда и *место* возникает внутри текущего длительного, если, конечно, суметь зафиксировать, запечатлеть (хотя бы законспектировать «в первом приближении») этот практически неуловимый процесс. Пусть и окрашенный с помощью ютьюба, сделанный видимым с помощью музык разных самых. Массовое меломанство и вправду сломалось в один момент, и я даже знаю в какой именно: компьютеризация еще оставляла записям шанс и компакт-диски можно было вставлять в системные блоки, но потом пришел интернет и возникли потоковые слушанья, не нуждающиеся в материальных носителях.

Символично, что Apple начинал линейку девайсов не со смартфона, но плеера, однажды превратив в цифру вообще все, что звучит. И даже то, что не звучит вовсе. Музыка стала еще одним видом цифровой информации, таким же как и все прочие, вместе с новостными лентами и новостями соцсетей — она сосуществует с ними на равных, то есть стала одной из. Утратила не только эксклюзивность, но и экзистенциальность, раз уж жизнь превратилась в избыток вообще всего — звучаний, запахов, картинок, движений. Ролан Барт в «S/Z» характеризовал извращение как избыток, как то, чего чересчур. Музыка не исключение, раз уж цифровое восприятие перекинулось и на переживание живых концертов (оно ощутимо потускнело, стерлось, как и положено многократно использованным кодам) и более не доставляет.

Остров затонул. Или это я стал старым и теперь хочу тишины. Покоя и тишины. Несмотря на это, музыка (чтобы это ни значило) продолжает существовать для других поколений: моя мама слушает треки на ютьюбе каждый день, словно бы озвучивая то, о чем привычно молчит. Я уж не говорю про молодежь, когда репером (читай: поэтом и музыкантом) может стать любой, вне зависимости от наличия голоса и талантов.

* * *

Есть две новости, хорошая и плохая. По последним сведениям, отдельного ада не существует — если он есть, то есть уже и уже здесь, на земле. Среди людей. А рая нет вообще и никогда не было. Вообще никогда, никакого. Зато есть чистилище, и это все-таки музыка. Ну, может быть, еще и литература немного.

Но тут Левкин тоже прав: музыка важнее.

Андрей Мансветов

О книгах Владимира Кочнева и Игоря Ванькова



Наречие как существительное и метод взгляда

В серии «Single» московского издательства «СТИХИ» пока вышла только одна пермская книга — «Секретное наречие» поэта и прозаика Владимира Кочнева. По мнению итальянского филолога Франческо Биги, написавшего аннотацию к ней, сингл Кочнева — «это очевидный пример современного верлибра в русской литературе; моделями которого, возможно, стали Владимир Петрович Бурич (1932–1994) и Геннадий Иванович Алексеев (1932–1987)», и, одновременно, карта поэтических путешествий автора.

Возможно и травелог, и карта одного здесь действительно имеют значение, но мне при чтении представляется более важным проговариваемая автором онтологическая бесприютность поэта, который с первых строк и страниц оказывается не участником, а лишь свидетелем чужого счастья, который не находит в собственном мире ни отклика, ни понимания.

«это всё, что ты хотел мне сообщить?»

«да»

«тогда пока»

...говорит поэту Кочневу мир.

Стоит ли удивляться, что взгляд поэта устремлён в другой мир — где ещё может быть хорошо одному, можно быть счастливым, невзирая на холод и ветер, да так, что невольно задаёшься вопросом, спасла ли Герда Кая, вырвав из чертогов и колдовства Снежной королевы.

*одиноким мальчик
среди пустого зимнего двора
моя душа*

...говорит поэт Кочнев, и не понимаешь, идет ли речь о возврате к (невыходе из?) подростково-детской парадигме или о взрослой, горькой и точной фиксации невозможности простого прошлого счастья. Рисовка это, понты или...

Вот отсюда, пожалуй, и можно начинать путешествие — «*всё уходит как рельсы, смеркает-ся вдалеке*», — выведя за скобки, точнее, постоянно держа в уме снова и снова приходящих в текст и маленького мальчика, и бесприютного поэта «*в этот день на свалке забытых вещей*», и опять (всегда!) наблюдателя, которому «*если чего-то хочется — это стоять / рядом с окном не понимая где ты*».

Собственно, только после этого самоопределения-непонимания и можно начинать говорить о «других». Нищих гениях, которым не хватает на сигареты, парне-хиппи по кличке Иисус, который, может быть, и в самом деле Он, контуженном ветеране, который остался...

*светить своей улыбкой в подвале
без права выхода оттуда.*

Рядом с ними, здесь же возникают и другие «другие»: стареющие манекены и обязательная «ты», которая...

*вырываешь мне сердце
и уносишь его в лёгком кармане...*

Люди, вещи, события, с которыми, о и от которых происходит поэтическая речь, истираясь, но не погибая в жерновах стереотипов.

*где мелодия заката как розовая пена
струится из-под пальцев сосен калек
и выходит из городского приюта Елена
и дольше дня длится век
где жизнь — это прекрасная пьеса
а не чёрная месса с криками «невермор».*

Собственно, только после такого выплеска мы попадаем из «говорит кто?» в «говорит как?». Начинается подход к тому самому «секретному наречию», заявленному в названии книги.

Переворачиваем страницу, и на месте изначального, герметичного «я видел», обнаруживаем открытое к диалогу и к соучастию «посмотри», где двое немых, две ласточки, два тюленя, да не важно, кто, могут быть облиты «*нежностью взаимного понимания*».

А дальше, рядом, очень точный и узнаваемый литературный портрет пермского городского сумасшедшего, посещавшего в девяностых литобъединение при местном союзе писателей.

*Он постоянно принимался писать,
Мгновенно забывая всё написанное.*

*Все его гнали,
А я немного завидовал.*

Вот оно, то самое секретное наречие as it is. Не важно, говорит автор, кто пробудит это в тебе, и, тем более, не важно, кто ты. В любом случае, жизнь — это

*сумма слагаемых
памяти суффиксов или разбитых стёкол.*

На этом месте можно обратить внимание, что представленная в книге поэзия Владимира просто изобилует повторами. Можно вменить это автору в вину, а можно вспомнить, что и поэзия, и речь вообще — это искусство повторов с небольшим, но значимым поворотом зрения. Так рассказываются истории, трюизмы превращаются в стихи тоже так.

Удастся ли автору нащупать общий язык с читателем? Может быть, это не важно. Ведь секретное наречие — оно для своих.

Владимир Кочнев. Секретное наречие. — М.: СТУХИ (серия «Сингл»), 2022

«Ничье и мое по праву»

Читая довольно много и весьма разнообразного стихотворного контента, я как-то не ожидал и не задумывался даже, что могу столкнуться с чем-то принципиально не понимаемым. И вот передо мной свежая книга молодого пермского поэта Игоря Ванькова «Зил», при чтении которой такое столкновение произошло. Нет, я, разумеется, могу наугадить и что такое «клауд-рэп», и все остальные неизвестные мне слова из лексикона поколения, отстоящего от моего более чем на четверть века. Принять — не уверен. Пресловутая, описанная классиком, проблема отцов и детей, оказывается, действительно существует. Тем интереснее в первом же стихотворении сборника было обнаружить строчку, за которую зацепился взгляд (ради таких находок, собственно, и читаются стихи):

Чем зелёней весна, тем нелегче зима...

Вот это вот подчеркиваемое вордом, как неверное — «зелёней», выломившись из ординарно-нормативного «зеленой», стало для меня первой точкой встречи с поэтическим голосом Игоря. Оттого захотелось взглянуть и в картинку, каковая оказалась тоже, как минимум, интересной, поскольку автор предлагает смотреть на мир «в сумраке газовых плит». Но не только в сумраке.

В следующих стихотворениях цветовая палитра распространяется многократно. «Маем розовым», «русых веточек», «багровых писем», «тупо черный апельсин», «выходы алых ламп». Поэт набрасывает это все грубым мастихином, еще не ясно в каком живописном стиле, но живопись здесь присутствует точно. И точно присутствует сам автор, еще не определимый и неопределенный, данный нам в отражениях окружающих его пространств, людей, обстоятельств.

*Отламывается листик на сердце дурака-друга,
А он ведь всегда с тобой, то есть ты, то есть я...*

И есть в этом некая неопределенность. Автор делится с нами своей неуверенностью, неуко-ренностью в мире и одновременно подозревает мир в декоративности, точнее это я-читатель обнаруживаю в и за строками массу связанных и не связанных между собой декораций. Некоторые от знакомых спектаклей, некоторые непонятно от чего. И в памяти остаются, с одной стороны, понятные и точные (в резонансе с личным опытом) «острые морщины сугроба», а с другой – сам сугроб оказывается дважды ненастоящим, поскольку он «из тряпичной тряпки».

На этом заканчивается первая часть (точнее, глава, как обозначил это сам автор) книги, и происходит переход от определения-описания мира к самоопределению-самоизучению «я». В результате «ты» становится не зеркалом, но отделенным собеседником, к которому можно обращаться, представая в роли или даже веренице ролей, как это делает автор в стихотворении «Привет».

Нет, это еще не диалог, это не выходит за рамки представления-путешествия личности внутри себя от сказочного «привет, я хитрая лиса; привет – я заяц», через природное-смертное «я раненая тварь» к механически и электронно-машинному и одновременно личному: «привет, я сыгранный мотор; привет – я Игорь», отторженно-социальному – «я странный гражданин» и, наконец, божественному:

*Привет, я Родины не чту; привет, распятый
Я надевал твою мозоль на свои пальцы...*

Здесь, через заявленное автором принятие, точнее попытку примерить на себя роль Спасителя, возникает недвусмысленная перекличка с «Натюрмортом» Бродского. Но если Иосиф Александрович уже знает, что «Вещи приятней./ В них нет ни зла, ни добра/ внешне. А если вник /в них – и внутри нутра», то Игорь еще только нащупывает собственное понимание, еще ищет. И в этом поиске природное и человеческое все больше вытесняется виртуальным, электронным. При этом прошлый, уже написанный в предшествующих про хронологии стихотворениях мир никуда не девается, остается в значимых самоповторах, цветах (самый часто употребляемый – розовый), ощущениях (самое часто употребляемое – ощущение чего-то липкого). Людей теснят и вытесняют машины, механистичность вытесняет телесность. И оказывается:

*тут как в аду, и только бы не Бог
сказал, что тело – это плохо...*

Причем мысль эта не локализована в одном тексте, но оказывается транзитной, находя завершение в формуле:

*сам Бог объявит это дело;
сон, от которого хочу
проснуться, чтоб поспать чуть-чуть
чтобы развить-разбавить тело.*

И дальше, точнее в конце этой главы книги:

*Меня не будет, я не буду врать
Я наберу тебя, как будто это было...*

Дальше в книге – два блока (главы) – чит-коды и автокомментарии. По сути они завершают путь личного поэтического расчеловечивания текста-автора-героя, и в то же время не выходят за рамки нормального для любого поэта этапа личного эксперимента.

Не берусь судить, удался ли Игорю этот этап. С позиции тургеневских «отцов» о таком судить трудно, если не вовсе невозможно, но в завершающей книгу главе выход из этого эксперимента, а возможно, и некоего личного кризиса, как минимум обозначен. Может быть, это просто обратная дорога в человечность, а может, и некий новый виток-этап, по которому нам еще предстоит пройти вслед за автором.

«I am lonely робот, — пишет Игорь, — который приносит воспоминания о детстве», и этот робот:

*...может общаться
не только с другими роботами,
но и поддержать разговор
в сердце мальчика*

Игорь Ваньков. Зил. — М.: Полифем, 2023

Ольга Абатурова родилась в 1985 году в поселке станции Чайковская Нытвенского района. Окончила Пермский институт искусства и культуры. Публиковалась в литературном журнале «EDITA». Автор поэтических книг «Вечная инфанта» (2009), «Тридцать шесть и два» (2017), «Стихотворе(ния)» (2021). Живет в Перми.

Дмитрий Бавильский родился в 1969 году в Челябинске. Окончил Челябинский университет и аспирантуру по специальности «Зарубежная литература». Как критик и эссеист публиковался в толстых журналах, крупнейших газетах, сетевых и бумажных альманахах. Автор около полутора тысяч статей, интервью и обзоров, посвященных литературе, театру, музыке и изобразительному искусству. Дважды лауреат премии «Нового мира». Автор нескольких книг прозы и эссе. Тексты переведены на английский, болгарский, голландский, немецкий, французский языки.

Анна Бердичевская родилась в 1948 году в Соликамске, в одном из лагерей Усолья. Окончила заочное отделение механико-математического факультета Пермского университета. Публиковалась в журналах «Новый мир», «Литературная Грузия», «Континент», «Юность», «Урал», «Знамя». Автор десяти книг стихов и прозы. Автор сценариев нескольких документальных фильмов, в том числе «Андрей Битов. Писатель в полуписьменном мире» и «Олег Чухонцев. Я из темной провинции странник». Член русского ПЕН-клуба. Живет в Москве.

Катерина Гашева родилась в 1990 году в Перми. Окончила психологический факультет Пермского педагогического университета. Публиковалась в альманахах и сборниках «Илья-альманах», «Узнай поэта», «Новые писатели», «Поэтический путеводитель по городам культурного альянса». Автор книги прозы «Первая линия» (2019).

Янис Грантс родился в 1968 году во Владивостоке. Учился в Киевском университете на историческом факультете. Публиковал стихи и прозу в журналах «Новый мир», «Знамя», «Волга», «Октябрь». Автор шести книг стихов и двух книг прозы. Произведения переведены на латышский, французский и белорусский языки. Участник литературного объединения ЧТЗ им. Михаила Львова. Живёт в Челябинске.

Гай Давенпорт (1927–2005) — американский писатель, переводчик, поэт, эссеист, художник. Изучал античную и английскую литературу в университете Дьюка, затем староанглийскую словесность в Оксфорде под руководством Дж. Р. Р. Толкина. После службы в армии США занимался преподавательской, переводческой и литературной деятельностью. Автор 16 книг прозы, пяти поэтических книг и девяти книг эссе. На русский язык переведены книги «Изобретение фотографии в Толедо» (2002), «Погребальный Поезд Хайле Селассие» (2003) и «Собака Перголези» (2007).

Константин Духонин родился в 1974 году в Перми. Учился на кафедре электротехнического факультета Политехнического института и на филологическом факультете Пермского университета. Финалист премии «Русский детектив» за роман «Заповедник мертвецов. Мифологический детектив», который был опубликован в журнале «Вещь». Живет в Перми.

Сергей Имис родился в 1958 году в поселке Северный Коммунар Пермской области. Учился на филологическом факультете Пермского университета. Автор книги «Игра и сцена. Пьесы и проза» (1999). Живет в Перми.

Иван Козлов родился в 1989 году в Перми. Окончил филологический факультет Пермского университета по специальности «Журналистика». Публиковался в журналах «Знамя», «Воздух», «Волга». Участник третьего тома «Антологии современной уральской поэзии». Автор книги стихов «Ритуальный смех» (2013). Живет в Перми.

Николай Кононов родился в 1958 году в Саратове. Окончил физический факультет Саратовского университета, а затем, в Ленинграде, аспирантуру по специальности «Философские вопросы естествознания». Основатель и главный редактор петербургского издательства «ИНАПресс». Автор 11 поэтических книг, семи романов и двух критических книг. Лауреат премий им. Аполлона Григорьева (2002, за роман «Похороны Кузнечика»), Андрея Белого (2009, за книгу стихов «Пилот») и Юрия Казакова (2012, за рассказ «Аметисты»). Живет в Санкт-Петербурге.

Владимир Кочнев родился в 1983 году в городе Чайковском Пермского края. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького. Публиковался в альманахах и журналах «Арион», «Урал», «Сибирские огни», «Топос» и др. Автор четырех книг стихов и прозы. Живет в Перми.

Андрей Малышев родился в 1977 году в Ленинграде. Учился в ЛГУ им. Пушкина по специальности «Психология». Автор поэтического сборника «Книга Андрея» (2022). Живет в Санкт-Петербурге.

Андрей Мансветов родился в 1975 году в Перми. Окончил Пермское художественное училище. Публиковался в журналах «Москва», «Белый ворон», «Знамя», «Плавучий мост», антологии «Поэтический атлас России». Автор четырех поэтических книг. Живёт в Перми.

Андрей Сен-Сеньков родился в 1968 году в Таджикистане. Окончил Ярославскую медицинскую академию. Автор тринадцати книг стихов, малой прозы и визуальной поэзии. Лауреат Тургеневского фестиваля малой прозы (2006), Премии Андрея Белого (2018). Стихи переведены на 25 языков, книги избранных стихотворений выходили в США, Сербии, Италии и Нидерландах. Живет в Казахстане.

С.К.К. (настоящее имя Сергей КУДРИН) родился в 1993 году в Перми. Окончил магистратуру Пермского государственного университета по специальности «Философия». Адаптер Санкт-Петербургского государственного университета по направлению «Философия, этика и религиоведение». Публиковался в журналах и альманахах «Рог Борей», «ЯММА», «Здесь», «Изыян», «Противоречие», «Луч», а также на портале «Полутона» и Syd.ma. Автор стихотворного сборника «Монах слёз» (2023). Семинарист ЛИТО «Дереветер». Руководитель художественного журнала «Хижа». Живёт в Санкт-Петербурге.

Андрей Сухоруков родился в 2005 году в Перми. Учится в школе. Публиковался на литературном портале «Полутона». Живёт в Перми.

Алексей Чудиновских родился в 1988 году в Кирове. Окончил киноведческое отделение ВГИКа. Публиковался в журналах и альманахах «Артикуляция», «Воздух», TextOnly, ROAR, «Дискурс», «Флаги», «Цирк "Олимп"+TV», «Литература». Живет в Москве.

Вещь: Литературный журнал. — Пермь: Издательство «Сенатор», 2023. — 126 стр.

Редактор:
Павел Чечеткин

Выпускающий редактор:
Юрий Куроптев

Дизайн обложки:
Иван Моисеенко

Верстка, дизайн:
Евгения Тесленко

Корректор:
Наталья Семукова

Иллюстрации: Манускрипт «Herbarius continens species plantarum tum patriarum tum exoticarum ad vivum prout nascuntur in horto infirmariae celeberrimae Abbatiae Diligemensis»

Рукописи для публикации принимаются по электронному адресу:
e-mail: senator.perm@gmail.com

Редакция не вступает в переписку. Рукописи не рецензируются. Мнения авторов могут не совпадать с мнением редакции. При перепечатке материалов ссылка на журнал «Вещь» обязательна.

Тираж 200 экз.

Адрес редакции:
614000, г. Пермь, ул. Луначарского, 21
Тел. (342) 212-32-17
e-mail: senator.perm@gmail.com

18+



Проект осуществлен при поддержке Министерства культуры Пермского края

© «Вещь», 2023
© Авторы, 2023
© Издательство «Сенатор», 2023

