

ТРЕТЪЯ ВОЛНА 13



ТРЕТЬЯ ВОЛНА

АЛЬМАНАХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Издательство
"ТРЕТЬЯ ВОЛНА"
Париж — Нью-Йорк
январь, 1983

Материалы авторов, проживающих в тоталитарных странах, в том числе в СССР, печатаются без их ведома

Главный редактор — Александр ГЛЕЗЕР

Ответственный секретарь — Любовь БРУКС

**На первой странице обложки репродукция картины
Оскара Рабина "Парижский натюрморт"**

Рукописи направлять по адресу:

**M. Alexandre Gleser
286 Barrow Street
Jersey City, N.Y.
07302, USA**

**Все права на издание принадлежат альманаху
"Третья волна"**

Все права на распространение этого номера альманаха имеет "Russica Book Shop".

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

Василий Аксенов

НАМАГНИЧЕННОСТЬ

Композиционно выстроенные воспоминания всегда кажутся слегка искусственными, а стало быть и не совсем правдоподобными. Даже хронологический порядок и то вызывает некоторые сомнения: ведь для человеческой памяти ничего не стоит перескочить через пару десятков лет назад, а потом приблизиться на энное количество времени, а потом снова... и т. д...., что, собственно говоря, она, память, повседневно и делает. Если и есть у нее какая-то композиция, то нам она пока, явно, неведома.

В эти дни, когда близка уже пятая годовщина смерти Александра Галича, первое, что выплывает – сумерки на бульваре Распай, осень 1976 года, то есть за год до его кончины. Мы медленно идем от отеля "Эглон" в сторону Монпарнаса, собственно говоря, направляемся ужинать. Нас трое – моя мама Евгения Гинзбург, я (власти вдруг проявили неслыханное благородство и разрешили нам загранпоездку вдвоем) и Саша. Он уже два или три года в эмиграции и смотрит на нас, приехавших "оттуда" с каким-то особым выражением, тогда меня озадачившим, а сейчас таким понятным. Сейчас-то улавливаешь "особенность" и во взглядах редких отпускников "из зоны", обращенных на нас, живущих "здесь". Странная с обеих сторон смесь униженности и превосходства, стоит как-нибудь разобраться в этом клубке.

– Знаете, – говорит Галич, – прочел я как-то сто лет назад у дедушки Кузьмича, том восемьдесят девятый, страница пятьсот шестьдесят третья, третья строка сверху мысль такого рода, за точность цитаты не поручусь. "А врагов нашей партии будем наказывать самым суровым образом – высылкой за пределы отечества". Помнится, я тогда посмеялся – нашел, дескать, чем пугать. Ведь высылка-то из отечества в наши дни оборачивается чем-то вроде освобождения из зоны, из лагеря... ведь тех-то как раз и высылают, что свободы жаждут, то есть как бы получается – щуку в воду... И вот, знаете ли, Женя и Вася, прошли эти годы, и сейчас я понимаю, что старикашка был не так прост, наверное, по собственному опыту знал, что означает эмиграция..."

Он поеживается, поднимает воротник своего кашмирового пальто, вынимает из кармана зажигалку "Дюпон", закуривает... все на нем и с ним по-настоящему "фирменное", как сейчас выражаются в Москве, то есть стильное, как говорили раньше в Ленинграде, или тонное, как говорили еще раньше в Петербурге. Всегда, когда я с ним встречался, я отмечал, как фирменно, стильно, тонно сидят на нем вещи, какая взаимная любовь связывает Галича с его одеждой и разными атрибутами стиля. Он был денди, редкий Московский европеец, он знал худо-бедно, почитай, три языка, в том смысле, что не был глухонемым ни в Германии, ни во Франции, ни в Англии. Словом, он, казалось, бы, лучше тысяч других был приспособлен к переносу этого дедушкиного "сурового наказания". Все так и думали в Москве, когда он уехал – вот уж Сашка-то станет эдаким космополитическим поэтом, бродягой, членом международной литературной семьи. Этого не случилось. Ему, может быть, круче пришлось, чем какому-нибудь "ване", который не отличает кашмира от кошмара, диора от динара. Может быть потому, что Галич, в отличие от вани-малахая, был очень точно вписан в элитарный и замкнутый круг Московского европеизма, изолированный от окружающей среды, может быть, даже больше, чем какой-нибудь английский клуб в Индии или Африке прошлого века. Максимов в одном из своих романов описал первую встречу с Галичем в начале пятидесятых годов, и это произошло как раз в центре этого Московского круга, возле кафе "Националь", легендарной берлоги Юрия Олеши.

Теперь давайте перепрыгнем в шестидесятые годы, в самое их начало, в блаженные (с нынешней точки зрения) времена оттепели – не оттепели, либерализма – не либерализма, словом, в те времена, когда власть растерялась, как тетка, у которой пироги сторели и тесто убежало – ой, что я натворила!

Вспоминается березовая роща в Малеевке, в ста километрах от Москвы и в километре от знаменитого писательского дома творчества, где в то лето классик социалистического реализма Борис Полевой писал роман "На диком берегу" – по двадцать пять страниц в день выдавал, между прочим, нагора!

Саша Галич сидит на пеньке, настраивает гитару. Загорелый лоб, белая "водолазка". Рядом жена Нюша, веселая, с веером. Все вокруг пронизано июньским светом, дрожат тени берез, о, весна без конца и без края, о, Русь моя, жена моя и так далее. Нас вокруг расселось с газетами, острейшим

оружием партии, под задами, человек тридцать. Румяный критик наш, насмешник толстопузый, полусшепотом спрашивает:

— Ты никогда его раньше не слушал? Тогда получишь нечто! Это просто, скажу тебе, Зощенко с гитарой!

И Саша начинает с песенки, которую и сейчас я причисляю к одной из самых своих любимых, "Леночка Потапова", история красавицы-милиционерши.

Апрельской ночью Леночка
Стояла на посту.
Милейшие коленочки
Аж видно за версту...

Не поленюсь рассказать содержание этой песенки, ибо она принадлежит к моему любимому жанру городских мифов, эпосу московских бичей и таксистов. К этому разряду относится, например, история про Клима Ворошилова, которую я слышал в разные времена, по крайней мере, раз пятьдесят.

Ехал один шофер по Рублевскому шоссе, вдруг видит "Чайка" лежит в кювете, а рядом старичок стоит, замерз и промок в плащ-палатке. Ах ты, туды твоё налево, по-товарищески сказал шофер старичку и вытащил его "Чайку из кювета. На следующий день вызывают шофера в спецчасть автобазы. Все, думает он, пиздец, а ему там говорят, вот вам, товарищ Ваня малахаев, ключи от новой трехкомнатной квартиры вместе с обстановкой. Это вам личная благодарность от Климента Ефремовича Ворошилова. Вот кем старичок-то оказался...

Вся Москва тогда, в начале шестидесятых, наслаждалась историей Леночки Потаповой, которая тоже принадлежит к этому разряду, но рассказана гитарой Галича. Леночка стояла на посту и на шутки шоферов не отвечала, мужественно мерзла, как и подобает работнику советской милиции, пока вдруг с ней не произошло удивительное событие. В Москву, из Шереметьево ехал африканский марксистский вождь, увидел Леночку и обалдел от ее красоты. И встав с подушки бархатной, не промахнувшись чтоб, бросает хризантему ей красавец ефиоп... Видите, он тоже красавец, значит, возможно создание счастливой семьи. И вот утром мчится нарочный с ЦК КПСС, на мотоциклетке марочной, с ЦК КПСС, он машет Лене шляпою, а сам кричит, как бес, пожалте, Эл Потапова в ЦК КПСС! А там, на Старой Площади тот самый ефиоп, он принимает почести, тот самый ефиоп, он чинно благодарствует и трет ладонью лоб, поскольку званья царского тот самый ефиоп

(может быть, тот, кого нынешний Менгисту зарезал? Впрочем, это к делу не относится). Уж свита-то водки выпила, а он сопит, как зверь, сидит с моделью вымпела (то есть предмета, гордо заброшенного советской ракетой на планету Луна) и все глядит на дверь... как вдруг (в полном соответствии с жанром "московского мифа") раздалась музыка и отворилась (кто-что?) — дверь! Вся в шелке и панбархате тут Леночка вошла, все прямо так и ахнули, когда она вошла, и сам красавец царственный Ахмед Али Паша воскликнул: "Вот так здасьти!", когда она вошла. События дальше развивались стремительно и вскоре, в соответствии с логикой классовый борьбы народов Африки и московского плебейского мифа шахиню Эл Потапову узнал весь белый свет...

Хохоту было. Это было молодое время, все тогда были молоды, в том числе и уцелевшие старики. К Леночке Потаповой вскоре прибавилась еще и товарищ Пармонова, еще один миф, еще один перл в развитии Зощенковской традиции угадывания советского хама.

Карнавальный этот вихрь, однако, был короток и случаен. Увы, тяжелой памятью обременена наша земля, и мы с ней вместе. И Саша мрачнел, и песни его все чаще пахивали уже тем, что в нашем кругу тогда именовалось красивым словом "безнадега".

"Мы похоронены где-то под Нарвой, — поет Саша. — Все подпевайте! Под Нарвой, под Нарвой"... А облака плывут в Абакан, в Абакан... Давайте, друзья, выпьем за успех нашего безнадежного дела! Кто придумал этот тост? Герцен, что ли?

До песенного своего, то есть до основного периода своей жизни, Галич был абсолютно преуспевающим и абсолютно советским драматургом вроде Алексея Арбузова. В студенческие годы, помнится, ходили мы на его спектакль "Вас вызывает Таймыр", он шел по всей стране, собирал отличнейший рублевый урожай. И потом, и всегда у него была масса заказов, постоянные договора, даже совместная работа с Францией, то есть командировки в Париж, за кашмирами и диорами. Почему же он переменялся, почему все эти дела забросил и взялся за свою бунтующую гитару? Чего, как говорят, в стране победившего материализма, ему не хватало?

На позорном судилище Правления московской писательской организации, когда Галича по приказу соответствующих органов изгоняли из Союза писателей, некоторые его бывшие товарищи-драматурги и некоторые наши общие бывшие товарищи-прозаики и поэты кричали:

— Чего ему не хватало? Славы ему не хватало! До славы

жаден Галич! Пушкинского олимпизма в нем нету, а потому ату его! Гляньте, товарищи, он в лагерях-то сам не сидел, а о лагерях песенки сочиняет! Ясное дело, чего захотел — буржуазной валюты!

Пять лет назад, в декабре 1977 года мне снова случилось быть в Париже. Это была моя последняя поездка за рубеж в качестве советского писателя, то есть с возвратом. Оставалось, кажется, дня два или три до отъезда, когда в гостиницу прибежал Толя Гладилин и сказал, что умер Саша Галич. Мы помчались к третьему нашему товарищу Володе Максиму в "Континент". Там уже собрался народ — Некрасов, Глезер, Горбаневская, Коржавин, потом еще и еще весь вечер приходили люди, Галина Вишневская утешала плачущую Нюшу, все сели за стол, оказалось, что в доме с утра пекли пироги по какому-то веселому поводу, и вот они пришлось на первые поминки...

Нелепо и грозно бьет какая-то пушка, уходят друзья... Умер Володя Высоцкий, полтора года назад умер Юра Трифонов, неделю назад пришло из Москвы — еще одного замечательного прозаика не стало — Юрия Казакова...

Да будем мы к своим
друзьям пристрастны,
Да будем думать,
что они прекрасны!

Терять их страшно,
Бог не приведи...

сказал поэт задолго до этого времени потерь, когда эти строки воспринимались в основном ритмически.

Рукописи не горят, сказал Булгаков, и это, в общем-то, верно, хотя и отчасти. Держиморды в нашей стране сбились с ног, охотясь за рукописями. Галич представлял собой новую технологическую пору борьбы за свободу духа и мысли — освободившийся магнитофон. Намагниченная пленка, хранящая звуки голоса свободного певца, наверное, страшнее для держиморд даже, чем бумага. Галич и сам был намагничен до предела своим новым творчеством, своей болью за страну, надеждой и молитвой. Свою намагниченность он и другим повсюду передавал, а люди жадны до этих качеств, хотя они и притягивают токи высокой частоты. Он думал — когда я вернусь? Но он никогда и не покидал Россию. Представьте только себе, сколько миллионов людей в один день хотя бы случайно напоят одну или две строфы из его песен. Магнитные пленки нынче и в самом деле непожираемы полицией. Станный, но верный способ передачи энергии через время и расстояние.

ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

Евгений Козловский

ГЛАВЫ ИЗ РОМАНА "МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ В РАЮ..."

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЖРЕЦЫ ИДЕОЛОГИИ

44. 14.15 — 14.32

Небольших размеров половинка человечка, одетая в темный пиджак, обсыпанная перхотью и обутая в стоптанный, заляпанный грязью и вообще давно не чищенный полуботинок, просунулась в щель приоткрытой двери:

— Что, мальчики? — сказала она сладеньким бабьим голоском. — Подорвем экономическую мощь социалистического государства? — Хи-хи... А где Яневская? Как всегда, обедает? Хи-хи-хи... — и исчезла.

Про экономическую мощь — это была шутка человечка, Игоря Целищева, заведующего отделом публицистики. Шутку сию он услышал от кого-то месяца полтора назад и ежедневно повторял. Означала она, что с тех пор, как кофе подорожал, в редакции перешли на чай. Призыв же к подрыву представлял собой приглашение к столу.

— После вчерашнего я с этим педерастом не то что за стол — я с ним на одном гектаре срать не сяду, — чуть слышно сказал обычно громкий Аркадий в ответ на молчаливый арсениев вопрос. — Он меня вчера снова закладывал Вике и шефу...

Шепотом говорил Аркадий потому, что главный, придя в редакцию, сломал все кирпичные перегородки между отделами и разгородил все помещение тонкими застекленными деревянными рамами, более приличными на пер-

вый взгляд какому-нибудь японскому домику из оперы Пуччини, чем солидному идеологическому учреждению. Взгляд же более пристальный обнаруживал как раз идеологическую мотивировку такой реконструкции интерьера — она позволяла каждому контролировать если не мысли — во всяком случае речи соседа справа и слева. Впрочем, была в этом и некая прелесть: можно переговариваться с коллегами, не покидая отдела.

— На одном гектаре с ним ты все равно встретишь. И я тоже. Все мы тут срем на одном гектаре. Поэтому ты как хочешь, а я пошел пить чай.

В комнате, где происходили чаепития, так называемом "конференцзале", хоть никаких конференций там сроду не бывало, стоял длинный, составленный из трех канцелярских, стол. На конце его, примыкающем к окну, кипел электросамовар. Посередине располагались вазочки с сухарями, булочками, печеньем, соломкой. Перед каждым из десятка сотрудников, удостоенных приглашения, дымилась чашка. Над столом гудели перемешанные в одно разговоры:

... — Сколько?

— А Фитцджеральд есть?

— В воскресенье на рынке полно было.

— Почему?

— Семь с половиной. А на прошлой неделе — семь — ноль.

— А за своего ты что хочешь?

— "Города и музеи мира".

— Ты ж знаешь — у меня нету.

— Тогда Овидия и двух "мастеров".

— Кого?

— Кавабату и Фриша.

— Я ж сам собираю.

— Ну, твое дело...

И на другом конце стола:

— ... и там, помню, как раз писали, что наиболее яркий индикатор экономического краха государства — отсутствие

мяса, подорожание кофе, разные эрзацы и все такое прочее... Причем, где-то у нас читала. Про фашистскую Германию, что ли...

— Так это ж еще у Ромма. "Обыкновенный фашизм". Знаешь, когда он сдавал картину в Госкино, кто-то там что-то высказал, а он возьми и брякни вслух, на голубом глазу: "Как? Вы могли подумать, что это про нас?.." Ну, они и заткнулись. Купил, одним словом...

И где-то рядом, тоже вполголоса:

— Я считаю, что это просто популяризация. Ну, будто симпатичный человек прочитал "Мастера" вслух. Прочитал, высказал попутно пару мыслей... Так что в прямом смысле — это и не театр вовсе...

— Положим. А "Вишневый сад"?

— Не видел. Но думаю, что играть его там некому. Ну, какой из Высоцкого Лопухин?

И еще где-то рядом:

— ... две ночи стояла, записалась. Полгода ждала, бегала любоваться, следила, как очередь движется. Наконец, получаю открытку, прихожу, а мне вместо финского кабинета дают югославскую "Монику". Представляешь? В полтора раза дороже и полное дерьмо. Ну, естественно, пришлось брать. Так что если кому надо — дай телефончик...

И еще:

— ... а он говорит: у нас не ЦСУ, а прям' ЦРУ. Такое впечатление, будто все мы — государственные преступники. Понимаешь, — говорит, — обрабатываем всякие таблицы, и волосы дыбом встают. Уже за одно то, что ты все это знаешь, тебя надо расстрелять как последнего диссидента и врага народа. И заметь, — говорит, — у нас почти тысяча человек, и все все понимают. А я ему отвечаю: как раз в том и юмор, что все все понимают — от министра до таксиста, а делают вид, что не понимают ничего. В основном потому, что всех это устраивает...

— Ты Леву Вульфмана знаешь?

— Ну?

— Он говорит: тут-то и есть наша высшая свобода — слова не означают дел и наоборот.

— Ну, это, положим, из области парадоксов. А вот демократия у нас на самом деле — высшая. Живем по воле большинства. Люмпен-демократия...

А где-то в углу — анекдот:

... — памятник неизвестному маршалу. И слова выбиты: "Имя твое бессмертно, подвиг твой — неизвестен".

— А про медаль слышал? "За возрождение Целинных и Малых земель"?

Арсений подумал, что другой анекдот, "риск по-русски", был бы здесь куда уместней:

риск по-французски: десять французских парней выпивают десять бутылок коньяка и идут к десяти женщинам, наверняка зная, что у одной из них — сифилис;

риск по-американски: десять американских парней выпивают десять бутылок виски, садятся в десять автомобилей и с погашенными фарами мчат на полной скорости к пропасти, наверняка зная, что у одной из машин не работают тормоза;

риск по-русски: десять русских парней выпивают десять бутылок водки и рассказывают анекдоты, наверняка зная, что, как минимум, один из них — стукач.

И еще он подумал: так как? Брать люсину машину или не брать? Может быть, хрен с ней, что она подержаная? Надо только проверить, не прогнили ли крылья и порожки...

В коридоре зазвенел звонок.

— По какому поводу звеним? — осведомился Арсений.

— Как по какому?! Собрание.

Поспешно доглатывая чай, толкаясь в дверях, сотрудники поперли из конференцзала. Арсений взглянул на доску объявлений — как же он не заметил раньше:

"СЕГОДНЯ В 14.30 СОСТОИТСЯ ОТКРЫТОЕ ПАРТИЙНОЕ СОБРАНИЕ НА ТЕМУ: РАБОТА ЛЕОНИДА ИЛЬИЧА БРЕЖНЕВА "ЦЕЛИНА" И НАШИ ЗАДАЧИ В ЕЕ СВЕТЕ".

— Какое отношение имеет журнал к сельскому хозяйству? — риторически подумал Арсений и попытался проскользнуть в отдел. Не тут-то было: неизвестно откуда возникла на его пути Вика:

— Арсений Евгеньич! Вы куда-а? — игриво пропела она.

— Работать. Я же не член партии.

Вика, кажется, не заметила иронии и продолжала вокализ:

— А собрание-то у нас откры-ы-тое...

— Сколько я понимаю в русском языке, слово о т к р ы т о е означает, что туда можно приходить. Можно, а не должно.

Тут уж Вика не выдержала, посуровела:

— Плохо вы понимаете в русском языке. Для советского журналиста — плохо! Русский язык — это, в первую очередь, партийный язык. Язык победившего пролетариата. Читайте: явка обязательна.

Прежде чем залупаться, следовало подыскать себе место. Воспоминания о недавнем полугоде безработицы было еще слишком свежим, и Арсений побрел в кабинет главного.

45. 14.33 — 15.08

Непривычная для глаза мизансцена: за огромным, занимающим пол-кабинета столом главного расположились неизвестно когда влетевшая в редакцию птичка Люся с шариковой ручкою и стопкой бумаги и Галя Бежина, вполне еще годящаяся в дело сорокалетняя дама из отдела документалистики, подступаться к которой, впрочем, не хотелось из-за легкого идеологического блеска ее глаз. Начальство: главный, снятый недавно с очень высокого поста за полный развал советской кинематографии; его зам, переведенный с повышением из "Комсомолки" и пребывавший не в ладах не с одним кино, но и с русским языком тоже (видно, держали его здесь за что-то другое) и парторг Вика, — восседали по углам. Четвертый начальник, хитро, но добро прищурившись, висел на стене так же тихо и

внимательно, как сидели по углам его коллеги. Сотрудникам представлялась возможность проявлять активность самостоятельно: никто никого за язык не тянул.

— Открытое партийное собрание, — сказала, наконец, Галя, убедившись, что на месте все, — разрешите считать открытым. Слово для доклада предоставляется главному редактору журнала Прову Константиновичу Ослову.

Моложавый, подтянутый, краснорожий человек в тонкооправных импортных очках, с зачесанными а la Stalin седоватыми волосами, обнаружился голосом через два стула от Арсения.

— Если товарищи не возражают, я прямо отсюда, с места.

Товарищи не возражали. Они понимали, что Ослов прост, как правда. Что это — ленинский стиль руководства.

— Мы все с огромным волнением прочитали и еще раз перечитали гениальную работу Леонида Ильича Брежнева лично "Целина", — начал бубнить по бумажке главный, и голос его от слова к слову все больше напоминал голос самого автора гениальной работы. Губы костенели, взгляд тупел, шея слоновела.

Читать, писать, дремать под недреманным оком надсмотрщиков было слишком рискованно, и Арсений нашел занятие более невинное, но, пожалуй, не менее увлекательное: перебирать глазами коллег, мысленно фотографировать выражения их лиц.

Первым по часовой стрелке сидел не допущенный в руководящую четверку ответственный секретарь с вызывающе непартийной седой бородкой. Он налагал на себя печать мыслителя, прямо тут же, на ходу, делающего соответствующие оргвыводы. В минуты высшего интеллектуального напряжения он даже позволял себе вскидывать ногу на ногу, обнажая между носком и штаниной полоску розовых кальсон, и притенял ладонью полузакрытые глаза.

Дальше сидел Целищев. От каждого слова Прова он просто кончал. Тут все было ясно.

Бородатый спецкор, журналист с международным именем, статья которого даже ходила как-то в с а м и з д а т е, человек вне службы довольно едкий и остроумный, понимающе кивал головой в такт ритмическим переливам ослоречи.

Более или менее нейтральными были лица сидящих рядом тридцатипятилетней, но, видимо, пока девственной евреечки Вероники, ведущей в журнале "детскую страничку", и учетчика писем Сени — свердловчанина с университетским ромбиком на пиджаке — очень симпатичного и очень юного мальчика. Вероника, кажется, равнодушная к Арсению, призналась ему как-то, что на новогодней общередакционной пьянке дошедший до кондиции симпатичный Сеня совал ей в кулачок записочку с номером телефона, по которому — е с л и ч т о — можно звонить круглосуточно. Арсений очень пожалел тогда, что Вероника эту записочку выбросила, во всяком случае, сказала, что выбросила, — он непременно позвонил бы туда часов эдак в три ночи — не обращая даже внимания на возможные последствия ради удовольствия такого звонка — и сказал бы, чтобы они перестали вербовать себе столь полных кретинов, как Сеня.

В уголке расположилась группа интеллектуалов-профессионалов: Аркадий и два его старых товарища. Эти позволяли себе на лицах выражения отсутствующие, но все же не вызывающие. — Наивные люди, — подумал Арсений. — Им ведь и этого не простят. Будет и на викиной улице праздник, очень скоро будет!

За ними сидел Андрюша, самый обаятельный в редакции человек. Обаяние свое он унаследовал от отца, известного писателя, вошедшего в историю советской беллетристики в качестве наиболее гнусного литературного доносчика, черносотенца и идеолога бездарности. Сейчас Андрюша готовил к печати один из романов отца, не опубликованный при жизни последнего из-за переходящей уже все границы правизны и мерзостности.

— С-сволочи! — говорил Андрияша про цензуру. — Такую вещь зажимали!

Следующим был надзирающий зам из "Комсомолки". На лице его читалось: все, о чем говорит главный, известно ему давно и из первых рук. Поэтому поощрительно кивая головой, он занимался тем же, что и Арсений, только с иной целью.

— Интересно, какое лицо делаю я сам? — подумал Арсений, когда часовая стрелка взгляда коснулась его. — Наблюдения — наблюдениями, но из-под контроля я себя не выпускаю. Смешно же, наверное, выглядит моя рожа с выражением самоуважения в дозволенных рамках.

В ряд с Арсением сидело еще несколько человек, но топографическое их расположение делало лица недоступными наблюдению. Впрочем, Вику и главного Арсений представлял себе и так, а несколько разнокалиберных семиток носили лица неменяющиеся, подобные маскам театра Кабуки. Жаль только, что не виден был Олег.

Олег, тот самый человечек в потертых джинсах, главный художник журнала, делал остроумные и злые сатирические рисунки, но последний десяток лет их печатали, если везло, только в братских странах. В страны небратские он передавать их покуда не решался. В журнале же Олег раскладывал фотографии.

Круг замыкался на всегда готовой Гале Бежиной и старательно, с языком, высунутым из рта кончиком, ведущей протокол несчастливой владелице подержанных "Жигулей" — жертве афганской революции.

Доклад тем временем заканчивался:

— Итак, мы должны найти интересные, не лобовые формы отражения работы Леонида Ильича лично на наших страницах. Хотя, почему, собственно, не лобовые?! Мы так боимся этого, будто чего стесняемся, а стесняться нам нечего: можно и в лоб. Я кончил.

— Целищев тоже, — отметил Арсений.

— Кто желает высказаться? — спросила Галя.

Вместо ожидаемой Арсением тяжелой паузы, слово тут же взял спецкор с международным именем, взял сам по себе, безо всякого нажима и вытягивания, даже, кажется, без предварительного сговора:

— Я считаю, что мы, бойцы переднего края идеологического фронта, должны организовать рейд по местам событий, описываемых в замечательной книге Леонида Ильича и отразить судьбы...

В этот момент в кабинет бесшумно проскользнула секретарша и шепнула что-то на ухо Вике, после чего обе столь же бесшумно (это при центнере викиного живого веса!) исчезли за дверью. Через минуту в кабинете возникла викина голова и молчаливым кивком вытащила за дверь Аркадия. Еще через минуту голова Аркадия сделала то же с Арсением.

Впрочем, манипуляции эти на плавное течение собрания никакого действия не оказали.

Когда двадцатью минутами позже все трое вернулись, собрание продолжалось. Говорил Целищев:

— Я помню целину с самого начала, с пятьдесят четвертого. Нас, зеленых студентов факультета журналистики, посылали на Казанский вокзал — брать интервью у отъезжающих...

При слове *о т ъ е з ж а ю щ и е* лицо вождя утратило веселую лукавинку и по кабинету прошел легкий шелест: слово в последнее время обрело новый смысл.

— ...тогда мне казалось, что люди едут на целину от неустроенности: нелады в личной жизни, отсутствие жилья, маленькая зарплата...

То, что Игорь клонил в сторону, идеологически верную — иначе он не умел, — было ясно, но делал он это как-то очень уж в обход, и речь его пока вызывала одно недоумение.

— ...я сочинил тогда популярную песню, под которую отправлялись эшелоны целинников, но все равно ничего не понял...

— Действительно, — вспомнил Арсений. — Всем своим четвертым классом они разучивали и вдохновенно распевали эту песню, не задумываясь, что более дальних краев, чем те, где они находился, пожалуй, и не существовало, так что ехать, например, и м было просто некуда.

— По велению сердца я проработал несколько лет в целинной газете, — продолжал Игорь, — но и в те годы еще ничего не понял...

— К чему же он клонит? — спрашивал глазами то у Ослова, то у зама, то у Вики вождь, но ответа не получал, и чем дальше, тем сильнее и суровее хмурил брови.

— В третий раз я прикоснулся к целине, когда ездил туда с бригадой ведущих актеров и режиссеров советского кинематографа. Как раз в те дни на целину приезжал Хрущев...

Теперь уже не шелест — ропот! — прошел по кабинету. Целищев уловил его и развел руками с виноватой улыбкой: дескать, что поделаешь, коль такой человек был?! "Не было!" — помрачнели лица тройки, и на лицо вождя нашла предгрозовая туча. — "НЕ БЫЛО!"

Интеллектуалы едва сдержали улыбку, что было тут же усечено Викой.

— Мы смотрели на колосющиеся стада тучных пастбищ, но и тогда ни я, ни киноработники ничего не понимали: целина и целина...

— ...еби ее мать, — добавил про себя за него Арсений.

— Сегодня, прочитав книгу всем нам дорогого товарища Брежнева лично, я опять не понял ничего!..

Это уж было слишком! В кабинете началась буря, а вождь сжал кулаки, и даже немного высунулся из рамы. Но Целищева уже несло: от вдохновенного волнения он ничего вокруг себя не видел:

— ...и только после глубочайшего и содержательнейшего доклада самого нашего главного редактора Прова Константиновича Ослова пелена спала с моих глаз: я понял, как и м сияющим светом как и е героические страницы

какой уникальной истории какого великого нашего народа — строителя Коммунизма — Светлого Будущего Всего Прогрессивного Человечества озарил Леонид Ильич лично на страницах своего — я не боюсь этого слова — гениально-высокохудожественного произведения. Только сегодня я, наконец, осознал, чем была целина в моей жизни, в жизни моих друзей, моей страны.

Я предлагаю послать в адрес Леонида Ильича лично телеграмму с благодарностью за то, что он своей книгой придал нашим жизням смысл, ранее в них напрочь отсутствовавший и с обещанием трудиться еще лучше, а Прову Константиновичу, в знак общей признательности...

— ...коллективно вылизать жопу, — снова добавил за него Арсений.

— Выкарабкался, наконец, — просветлело лицо вождя. Стоя в общей очереди к голой ословской заднице, Арсений размышлял:

— Не зная Целищева — можно подумать, что он издевается... Но как же это смешно и страшно: люди, которых только что видел за чайным столом, те самые люди, которые на первый взгляд отличаются друг от друга, имеют собственные судьбы, заботы, семьи, детей, некоторые даже — мысли, люди, к которым можно, скажем, пойти в гости, — эти самые люди по какой-то незримой команде вдруг начинают говорить и писать одинаковые, бессмысленные слова, становятся похожими друг на друга и не похожими на людей. Они, по сути дела, добровольно начинают служить идиотской Идеологии, будто не понимая, что она их неотвратимо и необратимо уродует. Словно древнеегипетские жрецы, которые очищались перед своими богами кастрацией, люди эти добровольно кастрируют души...

А может ли кто родиться от кастратов?

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ЖИТИЕ ЛИКИ

65

Житие Лики было тридцать три года и закончилось успением в щели между беленым железобетонным забором и стеной трансформаторной будки. За успением не последовало ни воскресения, ни вознесения на небо, ни причтения к сонму святых и великомучеников, — последовала будничная жизнь с мужем, дочерью и любовником, обремененная заботами об обеде и чистоте постельного белья, ежедневными стояниями в очередях и многим другим, о чем писать скучно, ибо слишком хорошо знакомо всем.

А начало житию было положено за неделю до вступления страны, где ей суждено было родиться, во Вторую мировую войну.

Еще в середине мая ликин отец, которого она впервые увидела лишь четырнадцать лет спустя, отправил свою беременную семнадцатилетнюю жену в Ярославль, к тетке, и, надо думать, не столько из предчувствия грядущей на Москву тьмы, сколько из нежелания обременять себя излишними хлопотами.

Жребий, вытащенный им из жестяного короба почтового ящика, не был отмечен ни крестом, ни нашивками за ранения, а содержал в себе одно название забытого Богом казахского городка, куда эвакуировали завод. Первое письмо, которому предшествовала лишь посланная почти с недельным опозданием и изобличавшая вкус отца поздравительная телеграмма: "ПОЗДРАВЛЯЮ ЗПТ НАЗОВИ ЛЕОКАДИЕЙ ТЧК СТЕПАН ТЧК", пришло уже оттуда и сорвало ликину мать с места, на всю жизнь закрутило в вихре рабства, именуемого женской любовью.

Вихрь этот на четырнадцать лет оторвал ее от Лики, унес сначала в Москву, бил головой о кордоны своих и

чужих войск, потом мотал по бесконечным казахским пространствам и снова забрасывал на Маросейку, сталкивал с семипалатинской женой и детьми законного и единственного супруга, заставлял быть жестокой и к ним, и к собственной дочери и, в конце концов, принес в обетованную страну исполнения желаний, которой неожиданно стала поверженная к тому времени во прах Германия. Оказавшись довольно надолго на этой, покоренной с его лишь косвенным участием земле, ликин отец, казалось, впервые увидел свою суженую и родил с нею двух мальчиков, как бы обозначив этим, с опозданием на добрый десяток лет, начало своего супружества.

Все сие, впрочем, осталось за скобками ярославской жизни и вошло в ликино сознание лишь единственной пожелтевшей фотографией, на которой была изображена маленькая девочка с тонкими, нервными, удивительно приспособленными к страданию губами, одетая в пятнистую шубку (запах нафталина), присланную из неизвестно существующей ли Германии, да потом, позже, двумя маленькими братьями и заграничным пианино красного дерева с консолями бронзовых подсвечников, на котором с тех пор, как оно оказалось в России, никто и никогда не играл, со спящими на верхней крышке раскрашенными фарфоровыми зверями.

Внутри же скобок находились каменный двухэтажный дом дореволюционной постройки (запах замороженных дров, свежего белья и горячих пирогов с картошкой и луком), лопушиный дворик, обнесенный серым от времени деревянным забором, о доски которого пьяный сосед, инвалид-фронтовик, колотил, взяв за худые плечики — затылком — своего трехлетнего пацана, называя его при этом выблядком, ибо сроки появления последнего не укладывались в соседову арифметику; чернильные номера очередей за капустой на ладошках детей и старух, тюрьма (запах карболки), где постоянно сидел дядька-вор, бывший первый парень и гармонист, вернувшийся с войны без руки, городская баня (запах березовых веников), которую топил

ликин раскулаченный дед, да любимая кукла, похожая лицом, пока оно окончательно не облупилось, на кино-артистку Любовь Орлову.

Тридцать лет спустя, в случайном паломничестве к месту рождения и детства, Лика увидела ту же баньку, тот же дом, те же лопухи под тем же забором и, возможно, умилилась бы, если бы не встреча с выросшим тем пацаном — красивым дегенератом, сидящим на земле в углу уютного дворика и пускающим пузыри из слюней, если бы не те чернильные номера очередей за той же капустой на руках выросших в женщин тех же девочек, если бы не тюрьма...

Еще внутри скобок была церковка (запах ладана и растопленного воска), которой, в числе прочих, вышло в войну послабление от перетрусившего семинариста-недоучки, куда почти каждый день водила Лику бабка, не умевшая толком ничего объяснить про Бога, про которого толком ничего объяснить и невозможно.

66.

Театр был похож на церковь.

Маленькая — сверху и издалека — коробочка сцены, освещенная теплым светом прожекторов, словно свечами, перед которыми Лика недвижно стояла в морозный день Рождества Христова — последний день своего жития, свечами, согревающими в передвижных полиэтиленовых кубиках-оранжерейках привезенные грузинами на продажу розы, — была таинственна почти так же, как алтарь, и в ней тоже ходили необычно, — часто даже и в парчу — одетые люди и говорили — нет! произносили — тоже необычным — голосом необычные, с загадочным, но очень важным смыслом, слова. Только в людях этих, как, впрочем, и в тех, кто с Ликою сидел по сю сторону рампы, в уютном полутемном зале, было куда меньше сосредоточенности, тайны, надежды и — самое, может быть, обидное — не пахло ладаном.

Правда, потом, много позже, когда тот первый, давний

театр самовольно являлся Лике в болезненных, похожих на бред, воспоминаниях, он сопровождал нехороших, злых людей легким запахом серы, но, во-первых, сера — не ладан, а во-вторых, это ощущение было все же не изначальным, а привнесенным в Лику маленькую Ликой взрослой.

Если бы ходить в церковь в государстве, где жила Лика, было так же просто, как ходить в театр, первая, надо думать, одержала бы в ее душе верх над последним, но атмосфера негласного запрета и гласного осуждения, в самом раннем детстве Ликой не замеченная, зато потом почувствованная вдвойне, втройне остро, стала между нею и высокими коваными воротами невидимой, но прочной стеною раньше того возраста, когда, по особому устройству своей души, уже из-за одного существования этого запрета, Лика пошла бы ему наперекор.

Переезд же в Москву, в квартиру, где ее так непродуманно зачали, к родителям, вернувшимся из не только покоренной, но уже и прирученной, ласковой Германии, вообще вывел церковь за пределы ликиного обихода до самого дня отпевания одной из наиболее близких и любимых подруг и товарок по сцене, покончившей собою (что всячески скрывалось) от безысходности в новогоднюю ночь, случившуюся лет двадцать спустя.

Не зная обряда, Лика поцеловала труп прямо в мягкие и теплые губы, не сумев, да, собственно, и не желая объяснить их податливость слишком далеко зашедшим в них разложением, приняла их тепло за некий знак о т т у д а, и, словно очнувшись от четверть векового сна, снова увидела церковь. И в тот же день — спустя короткое время — явились ей дары грузинских волхвов: розы, согреваемые на морозе свечами.

Но губы и розы были потом. Пока же — не столько отчужденная от родителей, сколько незнакомая с ними, никем не отлученная от церкви, но с нею разлученная, гонимая из тесной квартиры ором и драками младших братьев, что годились ей скорее в сыновья, Лика жила одним театром, которому обучало ее в небольшой вечерней сту-

дийке несколько апостолов Станиславского, самих по себе бездарных, как и положено быть апостолам.

Незаметно окончилась школа, а неделю спустя Лику пригласили работать в театр. В студии не было ни сцены, ни зала, даже самых маленьких, игрушечных, и потому еще и в этот момент театр оставался для нее чудесным ярмарочным вертепчиком, и не было в нем ни гуляющих за кулисами сквозняков, ни изрытого гвоздями, занозистого пола сцены, ни режиссеровых жен, из спектакля в спектакль, независимо от возраста, игравших все главные роли, ни ночных пьянок до тошноты, ни гримерных на двенадцать человек, пахнущих потом и табаком, как солдатские казармы, ни... Словом, не было ничего такого, что, вероятно, существует в любой закулисной жизни, даже в закулисной жизни самой церкви.

Пока было только ощущение счастья и растерянность: как это вдруг ее причислили к содружеству жрецов-чудодеев? — ведь в ней же от получения свидетельства об окончании студии, заведения трудовой книжки да появления приказа на доске в коридоре театра, — в ней самой никаких перемен не случилось!.. Наверное, эта растерянность была сродни той, что испытывают нерасчетливые люди, когда над ними совершаются мистические обряды: рукоположение в сан, пострижение в монахи или посвящение в рыцари, хоть в ликином посвящении поэзии и тайны было куда меньше.

Переполненная новостью, Лика пришла домой и получила от незнакомого отца, не желавшего иметь дочь-полюшку, какой только и может быть любая актерка, сначала сваливший ее на пол удар в лицо, затем серию ударов в низ живота, словно бы и имевшую цель превратить ее в блядь, лишив навсегда возможности понести в чреве. Страшнее всего была полная трезвость отца, точно от пьяного снести все это было бы легче. Во всяком случае, будь он тогда пьян, Лика, возможно, когда-нибудь и простила бы его.

Отлежавшись на диване, она надела линялый, выцветший брезентовый плащик с подкладкой в мелкую клеточку, который был куплен ей еще к восьмому классу, и с совершенно пустыми руками, не взяв с собою ничего, вышла на улицу с тем, чтобы вернуться в этот дом только много лет спустя, и то — не более, чем гостьей.

Ночь она провела в театре, куда пустила ее сердобольная сторожиха. Театр был пуст, темен, неуютен. Спать на кожаном диване в коридоре было жестко и холодно.

Назавтра ее за какие-то полтора часа ввели в спектакль, разумеется, на незначительный, первый в многолетней их цепи, эпизодик, впрочем, куда больший, чем так и не сыгранный Зайчик без слов — венец ее актерской карьеры, и она, уже принявшая постриг, впервые узнала, что зал — не уютное полутемное помещение с таинственной, чудесной коробочкой на дальнем конце, а враждебный черный провал, подобный небытию, что прожектора не теплы, а обжигают горячи, больно бьют по глазам и раздевают ее, выводят голую на народ. Впрочем, Лика никогда не стеснялась своего маленького, удивительно красивого тела, ибо была в душе целомудренна и чиста.

Стыд она испытывала лишь тогда, когда вдруг испытывала желание зайти в церковь и перекреститься или в трудную минуту произнести беззвучными губами имя Бога, потому что чаще всего не к кому было ей обратиться, некому довериться, и никто другой не был так малотребователен к словам, все равно не способным передать ее смятение, как Он, и чем она становилась взрослее, тем стыднее ей становилось ей за этот стыд, и уже нельзя было его выносить, а перестать чувствовать его она так и не научилась.

Может быть, в виде компенсации за этот стыд за стыд, за стыд, так сказать, в квадрате, бесстыдно выходить перед людьми на сцену буквально с того, первого раза, стало для Лики болезненной и неистребимой потребностью, которую так и не сумели утолить ежевечерние появления в открытом

платье на полукруге эстрады равномерно освещенного зала Чайковского, подаренные ей Женею: не хватало резких прожекторов в глаза и черноты под ногами.

Та же сердобольная старушка приютила Лику в углу своей комнаты, кишашей клопами, отгородив ее раскладушку старым, прожженным утюгом в двух местах, байковым одеялом, забрав за эту услугу двести из положенных ей в месяц четырехсот двадцати рублей. Для масштаба следует заметить, что самые простенькие туфли стоили тоже не меньше двухсот.

...может быть, я чрезмерно здоров,
может, слишком охальник и циник,
чтобы веровать в свет этих синих
и оранжевых прожекторов, —

написал однажды Арсений.
Ли́ка пока веровала.

67.

Хотя душа ликина была музыкальной, слух и память ее до времени упражнялись одними, как бы мы сказали сегодня, ш л я г е р а м и, и когда подруга, над гробом которой много лет спустя так прозрачно звучало пахнущее ладаном многоголосие, пригласила ее в концерт двух выпускников консерватории — скрипачки (ее сестры) и виолончелиста, Ли́ка согласилась без охоты, искренне убежденная, что так называемая с е р ь е з н а я музыка, подобно высшей математике или астрономии, — достояние одних специалистов.

Освещенный ровным светом концертный зал, поблескивающий трубами органа, не вызвал в ней предчувствия собственной судьбы, однако, праздничной своей необычностью и тихой сосредоточенностью публики привел в возбуждение, которое при появлении на эстраде юной скрипачки в красивом темном платье до полу, оставлявшем

открытыми шею и плечи, и даже при первых звуках, сложившихся во вступление и экспозицию бетховенской сонаты, только усилилось, но мало по малу усыпленное труднодоступной неискушенному уху логикой разработки, все же сменилось ожидаемой скукой, которую в перерыве едва ли удалось скрыть от в ту пору еще ясного и внимательного к жизни взора подруги.

Тем более поразил Лику услышанный в нехитрых мелодиях, избранных для своей программы виолончелистом, внятный голос Бога — и горный свет, зажженный этим голосом, не погас в ее глазах и после концерта, когда, предводительствуемая подругой, она оказалась в задней комнатке за эстрадой, почти до слез жалея, что пришла без цветов.

Мягкие белые хлопья, лениво опускающиеся с небес, были совсем не похожи на колющие иглы последнего Ликиного Рождества, а в провожающем ее домой, размахивающем руками, напевающем что-то самоуверенном и удивительно красивом виолончелисте, явившемся из совсем другого, незнакомого прежде, мира только самое испорченное воображение сумело бы провидеть пьяного, издерганного человека, с извращенной силой и злобой калеки избивающего Лику тяжелой негнущейся ногой, а в его родителях — сломанных стариков, умоляющих Лику не покидать сына, остаться в их доме.

Виолончелист — мальчик с улицы Горького, с т и л я г а, как это называлось в те времена, сын дирижера и некогда знаменитой певицы, избалованный женским вниманием еще со школы, стал Первым Возлюбленным Лики, вернее, милостиво позволил маленькой серой провинциалочке считать себя таковым. Обуяные гордыней, родители Первого Возлюбленного не изъявляли никакого желания познакомиться с очередной избранницей сына, если и выделявшейся чем-то из длинного ряда прежних увлечений, так только в негативном смысле, и едва кивали в ответ на приветствия, когда Лика, сопровождаемая стилигой, проходила паркетным лабиринтом огромной, не то пяти-, не то

шестикомнатной квартиры (запах мастики) в его неприкосновенные владения, а единственным проявлением их к Лике внимания была срочная и тайная организация и оплата квалифицированного аборта.

Лика, хоть и влюбленная, сумела бы, пожалуй, справиться со своим чувством к человеку, так мало ей подходящему, если бы ее не сбивал с толку бархатный баритон виолончели, время от времени звучащий для нее одной.

Однако, очень скоро респектабельный мир квартиры на улице Горького был — казалось, временно, — нарушен повесткой, призывающей младшего члена семьи в славные ряды Советской Армии, которая совсем недавно вернулась из братской Венгрии. Случилось так, что связи отца, наткнувшиеся на строптивого генерала, не только не избавили сына от исполнения одной из наиболее почетных обязанностей, налагаемых тогда еще сталинской конституцией, но дали совершенно обратный результат: вместо музвзвода, куда он, скорее всего, попал бы, происходи его призыв нормальным порядком, он загремел в одну из танковых частей.

Кроме обычных прелестей армейской жизни, о которых писать стоит особо и в другом месте и с которыми, надо думать, он в конце концов справился бы, судьба почти сразу обрушила на него сорвавшуюся с палиспастов танковую коробку передач, вмиг и подчистую обрубившую безымянный палец левой руки, сопроводив это крушение сочувственной фразой слабо в музыкальном отношении образованного ЗКТЧ роты: "Хорошо, что не правая".

Навалившееся одновременно с болью отчаяние, ощущение безнадежности распланированной по музыке жизни бросило его тут же, по дороге в медчасть, под траки гусеницы проходящего мимо танка. Рука механика-водителя, такого же, как он сам, зеленого первогодка, для которого это был чуть ли не первый самостоятельный выезд, дернула рычаг левого планетарного механизма поворота, и танк, развернувшись на щиколотке Первого Возлюбленного, прошел по его ноге, задев по пути и таз, хрустнувший тут же

под сорокатонной тяжестью, и двинулся в поле под острым углом к пыльной, накатанной колее, которая изначально была ему задана.

Весьма настороженная из гордости, готовая в любой момент исчезнуть с дороги Возлюбленного, Лика, едва на него навалилась беда, не раздумывая, бросилась на помощь, и когда провисевшего больше года на растяжках в окружном госпитале, где Лика, дважды навещая его, вдыхала печальный запах лекарств, бывшего виолончелиста, наконец, доставили в Москву, вошла вместе с ним в дом его родителей. Хотя и тяжело было переносить то иронические, то истеричные, отчаянные до грубости сетования Возлюбленного по поводу невозвратимой утраты мужественности и того — из аборта — ребенка и подобострастную ласку прежде столь высокомерных родителей, Лика была терпелива и добра, и в один прекрасный день, с осторожностью усадив его — хоть он к тому времени оправился уже настолько, что мог бы сделать это и сам — в отцовский ЗИС, вся семья двинулась к районному ЗАГСу, — подавать заявление, срок которого — четыре месяца, — даже Лика не пыталась сократить.

На другой день бывший виолончелист исчез из дому и вернулся поздно вечером, можно даже сказать ночью, и — пьяным. Подобные экспедиции, которые Лика, уже взвалившая на себя крест, вынуждена была теперь терпеть, стали повторяться все чаще и чаще, и одна из них закончилась жестоким избиением невесты, причины которого легко вскрыл бы самый посредственный психоаналитик, не обнаружив среди них и следа нравственности, — поэтому мы оставим их за скобками. Наутро Первый Возлюбленный, естественно, ползал перед Ликою на коленях, целовал ей руки и умолял простить его и не бросать. Лика простила, но потому лишь, что знала как он несчастен и из особой к себе требовательности, а вовсе не из любви, которой к тому времени в ней уже не осталось, хоть мы и продолжаем по инерции называть калеку Возлюбленным. Вынесла она и второе, и третье избиение, а после четвертого ушла, не оглянувшись.

С тех пор Лику ударили только однажды: лет двенадцать спустя неизвестный человек в густой предвечерней толпе улицы Горького, поравнявшись с нею, свалил в сугроб почти механическим по силе и безэмоциональности ударом кулака и растворился в сумерках среди прохожих, так и не заметивших этого маленького происшествия.

Лица готова была поклясться, что ни до, ни после этого она с ним никогда не встречалась.

68.

Уже несколько лет выходила Лица на освещенные прожекторами подмостки, и ощущения, сопровождающие эти выходы, постепенно начали терять остроту и уступать место пока еще робким догадкам, что служит она не Богу, а Идолам: идолу Идеологии, идолу Бездарности, идолу Халтуры. На поверхности огромного бестолкового города, который был вокруг нее, то здесь, то там выступали островки Истины, островки Красоты, островки Искусства, впрочем, ко времени ликиного успения затопленные уже необратимо.

Особенно ей нравились спектакли некоего Режиссера, которые возникали то в одном, то в другом театре, а то и в самодеятельности и отличались даже от самых лучших спектаклей других режиссеров простотой и ясностью мысли, не требовавшей себе в помощь ни эффектных декораций, ни разноцветного света, ни трогательной музыки. Режиссер знал секрет разговора с Богом напрямую, и, казалось, спектакли его, перенесенные на луг или городскую площадь, только выиграли бы от этого. Разгадать режиссеров секрет в одиночку — хоть она и пыталась — было Лице не под силу.

В душе ее теперь пребывало два театра: тот, из детства (но теперь в нем царствовал ее Режиссер, в которого, хоть и не видела его никогда, Лица была капельку влюблена) и другой, с маленькой буквы, который, как оказалось, не имел к детству никакого отношения и в котором она работала. Судьбе было угодно, чтобы на микроскопический срок, по счастью совпавший с расцветом ликиных сил, два этих театра слились в один.

Должно быть, никто в труппе так не обрадовался приходу нового главного, как Лика, но никто и не получил при этом столь болезненного удара: просмотрев текущий репертуар и прогон готовящегося к выпуску спектакля, в котором, кстати сказать, у Лики была весьма заметная роль, Режиссер выступил на худсовете с разгромной речью, направленной вроде бы на эстетику именно этого театра, хотя, в сущности, копал несколько глубже, а в качестве примера наиболее скверной игры назвал как раз героиню нашего жития. Мир не без добрых людей, и уже час спустя Лика была в курсе устной рецензии Режиссера на ее творчество.

Прошедшая в слезах черная ночь казалась Лике моделью ее будущей жизни и отличалась от последней, может быть, лишь тем, что все-таки должна была разрешиться утром. Прежде чем навсегда покинуть Театр, Лика решила испытать чашу горечи до дна: услышать приговор непосредственно из уст Кумира, которого до тех пор так и не увидела ни разу изблизи.

Кабинет, где она иногда бывала и раньше, показался ей совсем другим от того только, что на дальнем его конце, за канцелярским столом с исцарапанными тумбами стройно сидел небольшой изящный человек в светлом костюме в талию, с гривой чуть серебрящихся волос, спадающих на плечи *a la page*. Толстые, выпуклые стекла очков не давали разглядеть глаз хозяина кабинета, и это обстоятельство помогло Лике нарушить слишком уж затянувшуюся паузу:

— То, что вы говорили обо мне на худсовете — это правда?

Что говорили? Откуда это ей известно? По какому праву задает она свой вопрос? — у Режиссера была сотня возможностей перевести разговор на обычные для таких разговоров рельсы. Но недаром он не держался подолгу ни в одном театре:

— Да, — и утвердительный кивок.

Впрочем, Лика знала это и так.

— И Вы считаете, что мне вообще следует уйти из Театра?

Слово Театр Лика произнесла с большой буквы, и он это понял — потому замешкался на секунду перед таким же сухим, как и первый, ответом:

— Да.

Лика не поверила бы никому на свете. Кроме него.

— Спасибо. (Пауза). До свидания.

Повернулась и пошла.

До дверей кабинета она шла долго — всю свою предыдущую жизнь, — поэтому голос Режиссера успел догнать ее, даже проникнуть в сознание:

— Минуточку!

— ?

— Я попробую порепетировать с Вами.

"Спасибо" и "до свидания" были сказаны раньше. Осталось взяться полусогнутыми пальцами за латунное, с выступающей по краям перекладиной П дверной ручки, потянуть его на себя, переступить порог, а другое, зеркальное П оттолкнуть и бессильно, с закрытыми глазами, прислониться к холодной стене, окрашенной в уровень ее роста серой масляной краской, ошупывая мыслью задержавшуюся над пропастью едва заметную, но прочную ниточку надежды. Не могло же быть, в конце концов, чтобы Голос, призвавший ее в свое время в Театр, оказался лживым!..

...Лика еще не знала, что в ее стране существуют силы, способные заглушить любой Голос и поступить ему наперекор, что силы эти в очень скором времени скрутят ее Режиссера, вытащат из-за старенького испаранного стола, пропустят через мясорубку следствия, закрытого суда и пересылок и бросят в забытый Богом вятский лагерь, где следы его затеряются навсегда — за одно только то, что любил он не по канонам, определенным этими силами, что мужское тело казалось ему более привлекательным, чем женское.

Во всяком случае, ни в чем ином официально его не обвиняли.

Как бы могущественны ни стали мы со временем и в какой бы форме это могущество не проявлялось, как бы ни давила идея всей своей тяжестью на людей, какой бы жестокой, четкой и изощренной ни была ее организация и полиция, всегда пребудет охота за человеком, который ускользает от наших сетей, которого мы, наконец, изловим, которого убьем и который еще раз унизит Идею, достигшую высоты могущества, унизит просто тем, что скажет "нет" и не потупит глаз. Пока останется хоть один несломленный человек, Идее, если даже она господствует надо всем и уже перемолола всех остальных, — все равно Идее угрожает гибель...

На эти слова, так определенно и законченно выражавшие то, что Лика чувствовала вокруг себя давным-давно, ей казалось — с самого рождения, но которые своей точностью, своей сказанностью производили впечатление ужаса, хоть и произносил их давно знакомый ей толстенький добряк, у которого не только этих — вообще никаких мыслей, пожалуй, не водилось, так естественно, так нормально, так единственно возможно было — сколько бы раз их ни слышать, — отвечать из самой глубины души:

— Бейте сплеча — это ваше право. А мое право — продолжать верить и говорить вам "нет".

Вот в чем, оказывается, заключался секрет Режиссера: говорить со сцены только о том, что тебя волнует больше всего, чем ты живешь, чем ты окружена, — и сразу исчезал тот детский, волшебный театрик, который на поверку оказывался фальшивым, вырезанным из картона и фольги, ибо вокруг него стояли за капустой люди с чернильными номерами на ладошках, и сразу возникал Театр Режиссера. Театр с большой буквы, который-то и был похож на церковь. В нем не существовало непонятных слов и мыслей: предельно простые и отчетливые, они были только о том, о чем Лика всегда думала и без этой пьесы:

— Не затем явился Бог, чтобы все уладить. Он пришел затем, чтобы все стало еще труднее. Он не требует от человека чего-то необыкновенного. Надо только довериться тому, что в тебе есть, поверить в ту маленькую частичку самого себя, которая и есть Бог. Только чуть-чуть подняться над собой. А уж все остальное он берет на себя. И не с теми Бог, кто сильнее. Он с теми, кто храбрее. А это вещи разные. Бог не любит тех, кто боится.

В ту пору Лика еще ничего не боялась. Два года назад она не испугалась войти в кабинет главного, не испугалась репетировать с ним в открытую в тот короткий испытательный срок, что он ей назначил, не испугалась показывать ему все, на что способна, все, чем была, не испугалась также и требовать от него всего, на что способен был он сам. Лика не испугалась и пришедшей к ней славы, не испугалась одной за другой идущей к ней ролей, не испугалась и этой, самой Главной своей роли:

— Я только говорю, что воля Его свершилась, пусть даже Он пожелал послать мне гордыню и осудить меня на вечные муки. Ведь это тоже Его право.

Она, действительно, оказалась осужденной на вечные муки, но не могла же она противиться голосам, которые так давно и так внятно говорили ей:

— Жанна! Жанна! Чего ты ждешь? Великая беда грозит французской державе! —

и нужды нет, что звали ее не Жанной: она прекрасно понимала, какой державе грозит великая беда. Слова ее маленького, умного Карла:

— Простолюдины станут хозяевами королевства через несколько веков — и наступит пора резни и самых чудовищных заблуждений, —

звучали бы страшным пророчеством, если бы она могла забыть хоть на мгновение, что написаны они совсем недавно, каких-нибудь два десятка лет назад, когда она уже существовала на этой Земле, а пророчество, отвратительно и неотвратимо сбывшееся, унесло не один миллион жизней.

Понимала она и то, что ее, уже ступившую на эту стезю, не ждет никаких счастливых концов, никаких концов, которым нет конца, и когда она кричала в зал с занявшегося бутафорским пламенем костра: Распятые!, Арсения, сидевшего с Равилем в полутьме девятого ряда, на чужих местах, натурально продирали по коже мороз, потому что крик этот был стопроцентно истинен, потому что Арсений помнил и в собственной жизни моменты, когда ему, атеисту, точно так же хотелось кричать: Распятые! Дайте распятые! Умоляю вас, дайте распятые!

Были в этой роли и расхождения с Ликиной биографией: например, ее Жанна куда смиреннее реагировала на побои отца:

— Больно он тебя?

— Да. Бил сплеча.

— Ничего не поделаешь, терпи. Отец ведь.

— Я и терплю. И пока он меня бил, я молилась за него, чтобы Господь его простил, —

но тут же, через несколько минут, сама и оправдывала Лику:

— Я знаю, что я гордая, но ведь я Дева Господня. И если бы Ему не нравилось, что я гордая, разве он посылал бы мне своего архангела в сверкающих одеждах и своих святых угодниц, облаченных светом?

Оправдывала непорочная Жанна и историю с Первым Возлюбленным:

— Я не такая ученая, как ты, — говорила она, — но я знаю, что только дьявол безобразен, а все, что красиво — творенье Божье.

Боже! Как красива была Лика, когда играла на сцене эту последнюю роль!

70.

Смешно было бы и думать, что удастся выжить, если трагическая роль, которую ты играешь, приходится тебе точь-в-точь впору. И нужды нет, что покуда с тобой слава,

счастье искусства, Возлюбленный — Жанна ведь тоже не вдруг попала на костер.

Со своим Вторым Возлюбленным, Художником, Лика жила в небольшой, заброшенной от центра, но впервые — своей — квартирке, хоть были еще два места, где он проводил ночи: дом его родителей и сырая подвальная комната-мастерская на бульварном кольце. Они с Ликой не были расписаны в ЗАГСе, потому что Художник убедил ее: только брак, заключенный под архитектурно совершенным, синим до черноты куполом Церкви Мира, глядящим на них мириадами всевидящих Божьих глаз, может быть принят всерьез; ему не хотелось замешивать в их отношения Дьявола тоталитарного государства.

Художник не дал Лике ключа от своей мастерской, однако, нередко оставлял ее там одну, и она проводила мучительные и счастливые часы с его полотнами, которым, казалось, никогда не покинуть этих тесных, пахнущих плесенью стен. Когда на холстах Лика узнавала то ярославскую (Художник никогда в Ярославле не бывал!) двухэтажную кирпичную булочную, скособоченную на самом загибе Земли, то испещренные непристойными надписями, серые от времени, заборы, под которыми росли пыльные лопухи и одуванчики, всегда полуоблетевшие, то едва держащуюся на хрупком стебельке шеи раздутую голову дегенерата, с глазами, полными непередаваемой вовне мысли, ей становилось жутко от того, что страшный, неуютный мир, осколки которого были разбросаны по мастерской, существуют не в одном сумрачном воображении Художника, но составляют фон и содержание ее реальной жизни. Станные названия, вроде "Ул. Пр. Богородицы" или "2-ой тупик им. И.И. Христа" * записывались в этом мире на мгновенно узнаваемых жестяных полукружьях, прибитых ржавыми гвоздями к дощатым стенам полусгнивших бараков под шалашиками, прикрывающими перегоревшие лампочки, по обводу арки метро, напоминавшего не то "Кропоткинскую", не то "Сокольники", шла рельефная, литая из нержавеющей стали надпись: "Искарियोты",

* Названия картин Оскара Рабина

громады многоэтажных корпусов представляли в мертвенных отблесках болотных огоньков салюта, красноречукие апостолы приставляли ножи к горлу болезненного Учителя, требуя за свою веру и послушничество хлеба и вина, отрезанных хоть от себя, и надо всем этим миром, на маленьком квадратном холстике, к помощи которого Лика прибегала, когда ей совсем уж становилось невмоготу, висела в пространстве ничем не поддерживаемая пудовая гиря. Художник никак не называл свои картины, но для Лики этот холстик был — "Вера".

Впрочем, Второй Возлюбленный служил где-то в издательстве, иллюстрировал детские и недетские книжки, очень прилично зарабатывал, одевался у фарцовщиков и ездил на горбатом изумрудном "Запорожце".

Известие о том, что ее Режиссера взяли, застало Лику на длительных ленинградских гастролях, и невыполнение естественнейшего решения в то же мгновение покинуть театр (уже все равно с какой буквы) стоило ей долгой тяжелой болезни, локализовавшейся в низу живота, там, куда бил ее в свое время отец и откуда выскребали потом ребенка ее Первого Возлюбленного. Лика готовилась к справедливой смерти и потому отказалась покидать гостиничный номер ради пахнущей кухней коммунальной больницы чужого города, и трижды в день ее стала навещать пухленькая чернявая медсестра со вмещающим шприц, иглы и больничный запах металлическим стерилизатором в сумочке.

Медсестру, тут же перезнакомившуюся и, кажется, переспавшую с наиболее знаменитыми актерами их труппы и непрошенными откровенностями набившуюся Лике чуть ли не в подруги, звали Ией, и еще около года Лика не знала, что Ия уже внесла в ее трагическую жизнь так несвойственный последней привкус мелодрамы. Области ликиного сознания, из которых уколами мало-помалу удавалось изгнать болезнь, Ия тут же стремилась заполнить своими бесчисленными любовными переживаниями, намеками на стукачество, планами партийной карьеры и сетованиями на жмо-

тистого мужа-еврея, у которого она все равно с в о е от-тягает.

Надломленная болезнью и своим первым предательством, Лика, вернувшись после отпуска на службу, почти равнодушно приняла, что из спектаклей Режиссера (а в других она и не была занята) в репертуаре остался только "Жаворонок", и то потому лишь, что едва не он один приносил театру определенный финансовый успех. Во дворе горел костер, составленный из рекламных щитов режиссеровых спектаклей, и ликино лицо, увеличенное фотографом во много крат и многократно же размноженное, корчилось, чернело и исчезало навсегда в клочьях небутафорского пламени.

Они продолжали спать с Художником в одной постели, но ночи их, и прежде не особенно горячие, стали почти совсем уж целомудренными, ибо болезнь покидала облюбванное ею тело медленно и неохотно. Поэтому, когда Второй Возлюбленный изменил ей с приехавшей в Москву на недельку — за тряпками — и остановившейся у нее Ией, о чем та сама под маркой раскаянья с удовлетворением и доложила Лике, последняя поняла своего Возлюбленного, даже, пожалуй, простила его, но видеться с ним больше не пожелала.

Ее самое, уже попробовавшую предательства, удивила собственная непреклонность, но она ничего с собой поделать не могла.

71.

Лик у обстало одиночество. Покаянные письма, которые она слала Режиссеру по странному адресу, состоящему из одних цифр, оставались без ответа, и хоть, возможно, на них просто некому уже было отвечать, это молчание угнетало ее все больше; в театре она не получала никаких ролей: новый главный, хоть и был глуп, обладал безусловным идеологическим нюхом овчарки и понимал, что необратимо раскрывшаяся в спектаклях Режиссера

ликина индивидуальность, сама по себе, независимо от произносимого текста, враждебна Системе, и это интуитивное представление облек словами: "Актриса Имярек — некрасивая"; в зале — Лика угадывала — все меньше и меньше оставалось людей, сочувствующих ее Жанне: время менялось; фильм, где она, говорили — блистательно — сыграла главную роль, был навечно положен на полку (она даже не успела его посмотреть), после чего сниматься ее уже не приглашали; бестелефонная, на самом краю города, квартира не приманивала и без того немногочисленных знакомых и мелкими, но постоянными напоминаниями об изгнанном оттуда Художнике подчеркивала полную свою изолированность от мира; подругу завертел — Лика не помнила какой уже по счету — вихрь, и уловить ее стало невозможно; Бог молчал.

Более других мест похожий на мир Художника Ленинград — город очередных гастролей, — обрушился на Лиду воспоминаниями о предательствах: ею и ее и вытолкнул на подоконник восьмого этажа одной из своих гостиниц.

— Ах, как это было бы хорошо! — подумала она, глядя на поблескивающую внизу булыжную мостовую — одну из немногих, оставшихся еще в ее стране. Актерское воображение подхватило идею, разыграло как по нотам и едва ли не заманило к действию, но четыре удара в дверь, ритмически повторившие бетховенскую тему рока, снова вернули Лиду к реальности и, возможно, продлили ее житие еще на пять с небольшим лет.

В незапертый — случайно ли? — номер вошли беззаботные знакомые из прошлой жизни, принесли с собою фрукты, коньяк и огромный ворох поздних цветов. Все уже были чуточку навеселе, и, пожалуй, один коренастый еврей с залысинами, вклинивающимися в курчавую шевелюру и черными глазами (за ними можно было предположить не ограниченную глубину яблока, а бесконечность небытия), которого Лика — она готова была поклясться и в этом —

видела впервые, — разгадал значение ее странного местоположения в номере, разгадал, впрочем, довольно презрительно. И как только благодаря вторжению этой компании завтрашний "Жаворонок" оказался не отмененным, все они получили на него приглашение.

Появления после спектакля в гримерной столь индифферентного вчера еврея она не ожидала. Однако, когда этот взрослый, много старше ее, сосредоточенный человек упал перед нею на колени и, как из прошловекового бульварного романчика, сказал: "Так, как играли Вы, не играет никто. Быть подле Вас — высшее счастье. Станьте моею женою" или что-то в этом роде, она не задумываясь, кивнула: "да", и не из-за неимоверной убежденности, звучавшей в комичных, как все предложения, словах, а потому, что ей показалось в тот момент: выйти за нелюбимого, нет, за — пока — незнакомого человека, — грех меньший, чем грех самоубийства. А третьего варианта она для себя не видела.

И уж коли мы не имеем права называть еврея ни Третьим возлюбленным, ибо ему так и не удалось стать им, ни Первым Мужем, ибо Второй находился вне пределов Ликиного жития, ни Мужем Единственным, ибо он оставил ее, а тот, Второй, все же существовал, мы, вслед родителям, желавшим видеть сына непременно счастливым и заклинавшим ради этого Судьбу, дадим ему имя Феликс, оставив за собою привилегию пользоваться и записанным с большой буквы наименованием его профессии: Психиатр.

Правнук гадалок и колдунов, внук известной петербургской прорицательницы и сын сгинувших бесследно в положенное им время большевиков, человек, в жилах которого перемешалось не меньше двадцати самых экзотических кровей, он в двадцать шесть лет был уже доктором наук и крупнейшим в стране гипнотизером, что, впрочем, не уберегло его от ошибки при выборе первой супруги. О ней Психиатр обмолвился Лике только однажды, сказав, что она постоянно лгала, что, будто, в этом качестве и сосредоточились для него все ее скверные свойства,

и дополнил контур несколькими штрихами: "У нее была кошка, которая вызывала во мне брезгливость. Мерзкое животное. (Он всегда говорил как-то не по-русски). Я просил: "Никогда не бери ее на руки". Она обещала. Я пришел с работы и увидел: кошка прыгнула с ее колен. "Зачем ты брала кошку?" — спросил у нее я. "Я? — наивно удивилась она. — Вовсе нет". Для меня это был конец".

Помолчал и повторил снова:

— Мерзкое животное.

Смутная догадка, вызванная обрывками случайно запавших в память прошлогодних разговоров, мелькнула в Ликином мозгу, и она спросила:

— Твою жену звали Ией?

Психиатр утвердительно кивнул, прикрыв на мгновение бездну своих глаз тяжелыми веками.

Мелодраматическое отступление окончилось, снова открыв дорогу чистой трагедии.

72.

Когда Лика поняла, что не только для нее, но и для Феликса, подвижную психику которого разнообразные проявления Системы доводили почти до предела, брак был не более, чем попыткой к бегству, она уже понесла во чреве. Сама по себе беременность, насквозь пропахшая больницей, была очень тяжела, но все же — вместе со страхом за судьбу будущего ребенка — принесла Лике и определенное облегчение, ибо нормальным, законным образом отторгла на некоторое время от театра, атмосфера которого действовала на нее крайне скверно, вплоть до того самого подоконника.

В положенный срок Бог дал им дочку и дал Лике сил ее родить, ибо сил на это потребовалось больше, чем можно было вообще предположить в Лике. Всего через какие-то три месяца, едва дочка сумела распрямиться из ставшего привычным ей утробного положения и вытянуться в кровати во весь свой малюсенький рост, стало очевидным, что она унаследовала от отца не одни внешние приметы, но и

фамильные мистические способности, однако, Лику, не настолько влюбленную в Психиатра, чтобы мечтать о его повторении, все это скорее огорчило, чем обрадовало.

Переезд в Москву, на новое место, потребовавший от Феликса огромной энергии, но принесший, в конце концов, и собственную лабораторию, и импортное оборудование, и желаемую — правда, с оговорками, — тему, плюс заботы, связанные с ребенком, не смогли притупить слишком надолго с его повышенной восприимчивостью ко всему, что творилось вокруг, и любая очередь, грязь под ногтями продавщицы или недовешивание ею традиционных десяти граммов, перебои с водой, пьяные у парадного, давка в метро, героизм, который надо было проявлять при доставании, например, туалетной бумаги, перепалки с чиновниками: на работе ли, в милиции — где угодно, сравнительно высокое, но, в сущности, нищенское жалование, — словом, все те производные от Системы мелочи, которые независимо от воли большинства живущих в этой стране людей, составляли смысл их бессмысленных жизней, снова, как и в Ленинграде, стали приводить его к необуздываемым припадкам бешенства, все более и более частым, превратившимся, наконец, в ровный, невыносимый фон существования.

Актриса, которая тогда, на сцене, показала ему почти чистую жизнь духа, являлась в повседневной жизни непричесанной, в застиранном халатике с оторванной нижней пуговицей, ей требовалась то дефицитная в сей момент вата, то сапожки, то еще что-нибудь, каждое утро следовало завтракать, а в ванной, где и так было не повернуться, с нотного стана капроновых лесок свисали носки, колготы, панталоны, рубашки, позже — марлевые треугольники подгузников и тяжелые квадраты байковых пеленок грязновато-серого цвета.

Словом, в один прекрасный день Психиатр сказал Лике: надо уезжать.

— Мне осталось не так долго. Я хотел бы что-то сделать. Успеть. Здесь я имею максимум — и все равно за-

нимаюсь не Наукой. Налаживаю их с Идеологией отношения. Не налажу никогда — невозможно в принципе. Это — если даже вынести за скобки мелочи жизни. Туалетную бумагу. Сейчас их любят выносить за скобки. Считается хорошим тоном. Думаю — не без влияния Органов. А мелочи убивают вернее лагерей. Я ничего не хочу выносить за скобки. Даже их. Может быть — именно их. (Мелочи? Лагеря?).

— А я? — удивилась Лика. — А Театр? — и сама не заметила, как, отстраненная на несколько десятков месяцев от его повседневности, его реальности, снова назвала его с большой буквы.

— Ты будешь заниматься где-нибудь в Нью-Йорке своей наукой, а я, русская актриса, ничего кроме этого не умеющая и не желающая уметь, буду окружать тебя уютом? И только?

— Ты — русская актриса? Ты советская служащая! Был термин с о в с л у ж а щ а я. У тебя что — независимый театр? Собственная антреприза? Неужели можно быть Русской Актрисой, — он дважды нажал кнопку регистра, — на государственной службе? Неужели можно хоть чем-то заниматься всерьез в этой стране? — возразил Феликс, и он был прав.

— Мне т а м делать нечего, — ответила Лика, и тоже была права. — Я не поеду.

Психиатр помолчал, словно решая в уме сложную шахматную задачу, взглянул на дочкину кроватку, зарешеченную и на колесиках, еще помолчал столь же сосредоточенно и произнес:

— Хорошо. Тогда я — один.

И, пытаясь как-то смягчить фразу, самое по себе похожую на неподлежащий обжалованию диагноз, почти виновато добавил:

— Я — врач. Мне, действительно, осталось немного. В мозгу, — и дотронулся несколько раз до лба ребром полусогнутого указательного пальца, — зреет опухоль.

Многочисленные разговоры и объяснения, взаимные обиды и хлопанья дверьми, оскорбительные формальности

развода и подписание отпускной — отказа от астрономической суммы алиментов вперед, которой Психиатру взять было неоткуда и без которой его не выпустили бы, вызовы по поводу этого подписания в разнообразные, включая театральные, кабинеты: "Мы ценим вашу преданность Родине, ваш патриотизм (тут же хочется плюнуть в их рожи и тоже бежать, бежать, но уже поздно...), но зачем же вы потакаете мерзавцу? Учтите, мы вас предупредили. Если что — пеняйте на себя!", тайные посещения — в отсутствие мужа — вынюхивающих что-то мальчиков в штатском: "Расскажите о его друзьях. Будьте с нами откровенны — не надо его покрывать. Скажу вам по секрету: ему бы в лагере гнить — он связан с самим..." и дальше — фамилия человека, связь с которым в любой нормальной стране давала бы повод для гордости, — все это, попеременно с оленкиными и ликиными болезнями, унижительной нищетой, ибо Психиатр на другой же день после подачи заявления был выгнан со службы, а кормящей грудью Лике давно уже никакого пособия не полагалось, — все это отпечаталось в ее памяти сплошным липким, вонючим, серым комком, и только постоянным упреком все недолгие оставшиеся ей годы звучали в ушах последние, снова корявые слова Психиатра:

— Я никогда не говорил с тобой об этом раньше. Бессмысленно. Сейчас — скажу. Жаль — Олечку здесь погубят.

Увидел ужас в Ликиных глазах и попробовал поправиться:

— Не в прямом смысле... (а подумал — может, и в прямом). — Она могла бы вырасти гражданкой. Свободной страны. Не иммигранткой. Не чужой. Без комплексов. Мы-то с тобой... — добавил Психиатр после паузы и махнул рукой. — Ладно...

Кордон таможенников, удивительно похожих на тех вынюхивающих мальчиков, навсегда разлучил их, и только, возвращаясь в Москву с дочкой на руках в мягком венгерском "Икарусе", Лика, услышав звук наверху, до боли в глазах проводила растворяющийся бесследно в ослепи-

тельном, абсолютно черном, как гласит школьная физика, диске солнца крестик самолета, выбрав его из десятка других, потому что Олечка пролепетала:

— Это папа.

73.

В последний раз взвился под колосники занавес трагедии, и на огромной заснеженной сцене, между серых кулис блочных домов открыл одинокую, пошатывающуюся фигурку с букетиком подмерзших роз в вытянутой вперед руке. И сколько бы невидимый механик не нажимал на рычаг, какими бы уголками ни поворачивал декорацию круга: рестораном ли ВТО, театральным ли общежитием, комнатой ли незнакомого холостяка, — любой из них содержал в себе глупо хихикающую или сентиментально исповедующуюся пьяную героиню нашего жития.

Последняя ниточка любви, связывавшая ее с театром — "Жаворонок", — была, наконец, обрезана властной анонимной рукою, после чего их отношения были расторгнуты и формально "за явку на репетицию в нетрезвом виде", как гласил приказ, умалчивающий, однако, что репетировалась детская сказка, где Лике была поручена роль Зайчика без слов — единственная новая роль за последние восемь лет.

Тою же рукою была обрезана и последняя ниточка надежды: в полгода поседевший Психиатр, так что Оля, увидев его изображение на карточке, прибывшей еще из Рима, расплакалась: "Это не мой папа!", — блистательно подтвердил все свои дипломы, работал в Нью-Йорке в собственной лаборатории и слал Лике бессмысленные вызовы: свитки бумаг со свисающими на суровых нитках красными печатями, — сопровождая их многочисленными газетными вырезками о русских любительских спектаклях и драматических студиях — бессмысленные потому, что Лике, вконец запуганной непрекращающимися, угрожающими ей, а главное — Оле, подметными письмами, написанными с чудовищными грамматическими ошибками

намеренно корявыми литерами ("Мы тебя сука в дурдом засодим а дочьку тваю пришьем" и т. п.) и готовой уехать от них хоть к черту на рога, категорически и навсегда в выездной визе отказали — припомнили.

Оля, уже зная, чем кончается доставание из кухонного шкафчика бутылки, повисала на ликиной руке и кричала в слезах: "Милая моя мамочка! Не надо! Не надо! Или налей мне тоже — давай пить вместе!", но добивалась результата все реже: изобретательный бес алкоголизма подучивал Лику пить то в туалете, то в парадном, то в лифте, прокрадываться по ночам на кухню мимо чутко спящей дочери...

Известие о новогодней смерти подруги стало началом последнего запоя, достигшего к моменту отпевания апогея и приведшего Лику в просветленное состояние, в котором нельзя было тепло и податливость разлагающихся губ не принять за зов о т т у д а, а многоголосие церковного хора — за пение божьих ангелов. С равнодушным удивлением обнаружив себя на тянущейся из преисподней бесконечной ступенчатой ленте эскалатора, Лика вышла на улицу и в синеющем морозном вечере увидела ряд тепло светящихся изнутри кубов, уходящих вдаль. Она стояла подле одного из них, не понимая, что это нехитрое приспособление — рама, обтянутая полиэтиленом, — давным-давно придумана кавказцами со вполне прагматической целью: уберечь от мороза привезенные на продажу по случаю Рождества Христова цветы, — что свечи, горящие внутри, — не зрачки Бога, а примитивная отопительная система передвижной оранжерейки, — она долго стояла подле одного из них, и, наверное, только Богу и было известно, что творилось в ее обрешетке, наконец, свободу душе.

Потом она протянула руку за букетиком роз, и продавец, давно за ней наблюдавший, чуть было не позволил ей унести бесплатно эту маленькую частичку его коммерции, но вовремя одумался: "Дэвушка! А дэнги кто платить будэт?" Лика вынула из кармана пачку смятых бумажек — остаток выручки за нью-йоркские джинсы, присланные Феликсом в последней посылке, и, с расчетливостью су-

масштабней отложив заветную пятерку, протянула их грузину.

Пятерку так же без сдачи обменяла в ближайшем магазине на бутылку водки и пошла домой, неся перед собою, словно подарок Богу, беззащитный на все более крепчающем морозе букетик.

Когда до дома оставалось сотни полторы метров, Лика на мгновенье вернулась к реальности и представила собственную квартирку: полиэтиленовую елку, наряженную матерью, которая, долюбив мужа до дна, теперь заботой о дочери дочери пыталась возвратить Лике долг материнской любви, самое мать, штопающую на диване маленькие трогательные колготки и бесконечно воспитывающую внучку выжимками своей практической жизненной философии, от которой Лику всегда тошнило, и Олечку, грустно застывшую в вечной позе у окна в ожидании папы, а теперь еще и "милой моей мамочки", — и с тою же математической ясностью поняв: там ей выпить не дадут, — свернула в первое попавшееся парадное.

Так и не выпуская из руки цветов, Лика уцепилась зубами за желтый жестяной язычок, открыла бутылку и в несколько приемов опорожнила ее. Постояла немного, прижимаясь спиною к батарее, чтобы ощутить проходящее через грязную латаную дубленку тепло, и вышла на улицу. Мороз набирал полную силу, но Лике было все равно, и она неспешно пошла по не сразу определенному направлению к дому, куда идти ей очень не хотелось.

Когда Лика проходила мимо огромной трансформаторной будки, щель между левой стеною последней и беленым железобетонным забором, огораживающем какой-то жутко закрытый почтовый ящик, показалась ей идеальным убежищем от ощерившегося на нее мира, и она забилась туда, прижалась спиною — как давеча к батарее, — к забору, чтобы снова ощутить светлое и доброе тепло...

Эта главка, строго говоря, не имеет права на существование в девятиглавой девятой главе, ибо житие Лики благополучно закончилось успением, как и было предсказано в начале. Однако, коли уж житие попало во вполне атеистический роман, следует по литературной традиции перебросить между ними мостик эпилога.

Женя (фамилия которого не может представлять для нас интереса, ибо, как говорила в "Жаворонке" Жанна д'Арк — фамилия — это и твоего брата, и твоего отца, а имя дал тебе Господь Бог, и оно — твое), ликин сосед по подъезду, человек с настоящим мужским характером и мужской профессией, — не то начальник геологоразведки, не то мостостроитель, не то еще что-то, связанное с Дальним Востоком, Крайним Севером, палатками и тайгой и спетое под гитару, давным-давно наблюдавший Ликю и влюбленный в ее маленькую женскую беззащитность, но не пытавшийся по скромности навязать ей знакомство ближе вежливого кивка у лифта, обнаружил ее на улице, совсем почти замерзшую, и решился без спросов и обсуждений взять на себя всю ее дальнейшую судьбу.

Он отнес ее в больницу, где из Лики попытались изгнать изобретательного беса алкоголизма, заботился о ней, как о маленькой девочке, снисходительно относясь к ее капризам, истерикам и переливам настроений, и даже подарил ей забавную игрушку: должность конференсье в зале имени Чайковского, а боль по поводу окончательного — как сказали врачи, перепробовавшие все, что можно было перебробовать (денег Женя не жалел) — бесплодия загнал на самое дно своей простой на первый взгляд души. Уезжая в командировки, он волновался за маленькую жену, словно за ребенка, оставленного на весь день в запертой квартире, но судьба покуда щадила его.

Что касается Оли, он никогда не пытался стать ее папой, который, как она открыла ему по секрету, "живет в

Америке”, но подружился с нею так крепко, как только возможно на этой Земле.

Уже ступавшая одной ногой т у д а, Лика сильно переменилась: ценности, которые прежде двигали ее судьбой, стали ей почти безразличны; остаток дней жизни, который требовалось прожить, казался в редкие ночные минуты откровений досадным перерывом в уже начавшемся ее вечном свидании с Богом; добровольное и безоговорочное подчинение мужу, принесшее душе, уставшей за тридцать три года тащить груз совести, огромное облегчение, освободило Лику от необходимости принимать решения и совершать поступки: прежние видения и вопросы, привязанности и мечты еще мелькали в мозгу бесплотными тенями, но уже не могли вызвать в жизни никаких перемен.

Такая Лика — по старой привычке еще переживая двойственность положения и собственное предательство спасшего ее человека, допустила в свою жизнь даже любовника, и так случилось (подробности не важны — ведь мы же пишем эпилог), что им стал тоже сильно побитый жизнью (можно и каламбур: побитый молюю жизни), надломленный, но сохранивший в какой-то потаенной клеточке памяти (он не любил слова д у ш а) образ маленькой Жанны, Арсений. Этот многомесячный тягучий роман (к моментальной фотографии с которого, помещенной в начале книги, любопытствующие могут вернуться), исподволь и нехотя приведший Арсения к разводу с нелюбимой Ириной, никаких перспектив не имел, разве что приоткрывал любовникам тайну: в той, навсегда исчезнувшей, молодой жизни Бог предназначал Лику Арсению, а Арсения — Лике. Так что, встретятся они раньше...

Впрочем, кто Его знает? — может быть, и раньше ничего бы у них не получилось...*

* Все цитаты из пьесы Ануя ”Жаворонок”

СТИХИ ИЗ КНИГИ "ВРЕМЯ И ВАРИАЦИИ"
1972-1976

* * *

Пыль столбом. Жара, как в домне. Ветер в спину.
Кто-то молится Отцу, а кто-то — Сыну.
Впрочем, каждому свое. Века вам пухом!
Я — единственный — молюсь Святому Духу.
Над планетой, запывавшей от окурка,
чешуей пооблупилась штукатурка,
потолок небесной тверди в паутине,
чахлый род плодит дистрофиков в пустыне.

Ничего себе — избраннички у Бога!
Наше стадо так беспечно и убого,
наши судьбы, наши планы, наши речи
так пусты!.. И оправдать их нечем.

Бесконечна, но узка дорога наша.
Мир воняет, как тюремная параша.
Тают звезды. У зрачков дежурят слезы,
и кидаются поэты в омут прозы.

От бессилья мы друг друга травим зельем,
и живьем себя закапываем в землю,
и закалываем совесть на потеху
високосному, свихнувшемуся веку.

Нету повести печальней во вселенной,
чем история коленопреклоненной,
истеричной и безжалостной планеты,
сотни раз уже воспетой и отпетой.

Я бреду по ней озябшими ногами.
Все зависит от меня, а я на грани
помешательства, хотя и верю в чудо
(И, наверное, — за гранью верить буду).

Просто я лишен и голоса и слуха.
Просто я тайком молюсь Святому Духу.
Как отшельник, в комфортабельной пещере
завываю, зубы желтые ощеря.

Все равно мне, с нимбом он или с рогами:
лучше душу заложить, чем с дураками,
распоясавшись, плясать под чью-то дудку
и не сердцу подчиняться, а желудку.

Пусть мольбы мои все злее и нелепей,
пусть истлеет в Лете мой бессвязный лепет,
но свернет Земля с насиженной орбиты,
и Отец, скупой на козни и обиды,

полагаясь на суровый опыт Сына,
соберет свои наброски воедино,
перепишет неудавшиеся главки,
очищая дух огнем Последней Правки, —

и страницы станут множиться, как лица,
как столетья, — и оплатится сторицей
тем, кто в пору страха, рвачества и стука
брел, по грудь в дерьме, тропой Святого Духа!

* * *

Парк превращается в лес, запустением горд.
Город вздохнул облегченно: какая свобода!
В снежных тенетах немые останки собора
напоминают таинственный сказочный грот...

Все это бред. Романтически-лживый узор,
платье шамана, жестоко приросшее к плоти.
В складках его вы всегда при желании найдете
Виды Эдема и воды кипящих озер.

Зорко следит за любыми попытками петь
северный брахман, всевидящий, дважды рожденный
каменный город, судья — и мошенник прожженный,
золото ловко сменявший на бронзу и медь.

Строчкой ритмической прозы он шуруется в ночь,
прочь отменяет невинные наши вопросы.
А на Неве, как террасы, теснятся торосы
трупами тех, кто пытался его превозмочь.

ТАРУСА

Июньский дождь бездумно падал
на придорожный березняк.
За покосившейся оградой
гулял рассеянный сквозняк.
Трава стелилась под ногами,
водой покрытая на треть.
Большое облако над нами
ползло, как плюшевый медведь.
А мы все глубже в лес вращали,
от суеты отрешены,
и ночь давила на педали
органа русской тишины.
Стволы молчали, но похоже,
что в дымной глубине стволов,
под чешуей гусиной кожи
рождалась музыка без слов.
Нас дождь крестил в лесной купели,
сдирая накипь городов.
Слова беспомощно кипели,
не покидая наших ртов,
и лишь случайные приметы —
стога да звон гитар в селе —
напоминали нам, что где-то
еще есть люди на Земле.

И вечность в вымокшей накидке
слонялась рядом, как лесник.
А в сотне метров, у калитки,
ворчал колхозный грузовик.

* * *

Нам не страшно, не холодно в этом лесу, —
мы поверили в надпись у входа:
здесь седые волшебники вахту несут,
здесь вино превращается в воду.

По оврагам бормочет листва, а ручьи
отражают старинные башни,
и в заброшенных залах шаманят лучи —
чем осеннее, тем бесшабашней.

Представляешь, рубиновый мыльный пузырь
меж стволов продирается к тучам,
и в его оболочке виденье грозы
наливается смыслом летучим!

Чужестранец, неслышно проникший сюда,
обронил черновик гороскопа,
помигал и пропал в Элеонских садах,
намекнув на возможность потопа.

(Что за город белеет в просветах ветвей,
что за мир, избежавший проклятья?..)
По воде, аки по суху, Левий Матвей
волочится в изодранном платье,

и песчинками звезды сыпаются в чан,
обращаясь в поток быстротечный...
Среди сотен имен имена палача
и пророка — единственно вечны!..

НОЧЬ С ЕВТУШЕНКО

Несколько лет назад в одной из нью-йоркских квартир проходила конференция журнала "Эхо". Народу собралось много. Спорили долго и шумно. Когда дискуссия закончилась, какой-то хорошо одетый разноглазый человек предложил закатиться куда-нибудь эмигрантской компанией посидеть, выпить, поговорить. Я согласился и вскоре оказался в его машине. Сзади жена разноглазого болтала с москвичкой Верой, а он всю дорогу убеждал меня, что о политике и искусстве надо забыть, а пора взяться за издание еженедельника для простых нормальных людей. "В Нью-Йорке, — талдычил он, — тридцать тысяч нашего брата эмигрантов: всяких там парикмахеров, мясников, таксистов. Если выпускать для них что-нибудь этакое с детективом, сексом, в общем, с клубничкой, можно хорошо подзаработать". Видно, эта мысль крепко в нем засела, так как варьировал он ее и так и сяк, пока я не сказал, что меня подобные идеи почему-то не волнуют. "А интересует меня, — сказал я, — куда мы едем".

— К Лимонову.

— Почему к Лимонову?

Мой собеседник ухмыльнулся:

— Наш Эдичка устроился дворецким у левака-миллионера. Хозяин в отъезде, так чего ж не попользоваться хатой? К тому ж гостит у этого левака Евтушенко...

— Приехали, приехали, — закричала Вера.

И машина остановилась у четырехэтажного холеного особняка с парком, разлегшимся на берегу Гудзона.

Элегантный Лимонов повел нас на второй этаж и распахнул дверь в полуосвещенный зал:

— Располагайтесь. Я сейчас...

И почти сразу же боковая портьера раздвинулась, и перед нами возник Евтушенко, встрепанный, как после сна, в шлепанцах на босу ногу, в распахнутой рубашке:

— Здравствуйте, здравствуйте, давайте знакомиться, — он благосклонно глядел на нас, как в доску свой парень. Он как бы всем своим домашне-уютным видом подчеркивал: "Ничего, мол, особенного. Вы — здесь. Я — там. Ну и что? Люди-то мы все равно не чужие". "А вас, — обратился он ко мне, — помню еще по Москве. — И поудобнее усевшись в кресле, продолжал: — Вы и тут, слышал, развернулись. Музей, выставки, журнал. Теперь вот альманах неофициальной поэзии собираетесь выпускать".

Он подобием улыбки растянул длинный, как у Буратино, рот.

— Скажите, пожалуйста, меня, именно меня — Евтушенко, вы к каким поэтам причисляете: к официальным или к неофициальным?

Я махнул рукой:

— Ну, что вы, Женья, о чем речь!

Он капризно дернул плечом:

— А все-таки! Я настаиваю. Официальный или неофициальный?

— Ну, Женья, постыдились бы. В Союзе стотысячными тиражами издается...

— Стотысячными? — повторил он. И вдруг вскочил. На скулах заиграли желваки. — Да хотите, я такое вам прочту, такое...

И театрально вскинув голову, выдал стихотворение о неких гонимых людях, все с недомолвками, с подтекстом, с намеками. Окончил, сел и победным взором обвел присутствующих:

— Это официальная или неофициальная поэзия?

— Стихи-то опубликованы? — спросил я.

— Конечно, нет! — удивился он странному вопросу. — Но я читаю их с эстрады повсюду — в Москве, в Ленинграде, в Одессе, в Новосибирске... Понимаете?

— Понимаю, Женья, понимаю. Но раз не напечатано, то дайте мне, и здесь напечатаем.

Он откинулся назад, скрестил руки на груди:

— Нет, вы не понимаете... Это, знаете ли... короче, не могу.

— Но, послушайте, если вы читаете эти стихи с эстрады, то их легко записать, перепечатать, пустить в Самиздат... И все... Попали к нам без всякого вашего содействия.

Евтушенко неодобрительно посмотрел на меня:

— Нет, нельзя. Давайте считать, что этого разговора не было. Пойдемте вниз. Эдик, наверное, уже все приготовил.

Спустились. На низком прямоугольном столике полно бутылок: пей — не хочу. Выпили. Молча. Без тостов. И Евтушенко громогласно объявил:

— А известно ли вам, что у нас происходит? Уже нелегально типографским способом издают сборники стихов. Не верите?

Он устремился к себе в комнату и вернулся с обернутой в газету книжкой:

— Вот.

Я потянулся посмотреть, но он отвел руку в сторону, раскрыл книгу на заложенной странице и вновь принялся читать. Тема — не открытие. Волки. Одинокие волки. Обложженные со всех сторон волки. Несдающиеся волки. Но написано неплохо.

Он кончил, и разноглазый, обратясь к нему, восторженно зарокотал:

— Женя, это же ваше, ваше! Вы — первый, вы — лучший поэт России.

Евтушенко чуть ли не смущенно:

— Мое. Как же вы догадались?

И сидит он, такой лапушка, первый поэт России, помахивает босой ножкой, сам собой любит.

Вера, подряд опрокинувшая несколько рюмок, бормочет чего-то возвышенное. Я не удержался. Нарушил мир честной компании:

— Женя, вот вы — русский поэт?

— Да...

— Русский писатель, душа, так сказать, и совесть народа...

— Д-да, д-да...

— Так как же вам не стыдно здесь сидеть?

Он изумился:

— Почему же стыдно?

— Да потому что пока вы тут сидите, в России Орлов, Ковалев, Гинзбург... в лагерях сидят.

... Его передернуло. Он патетически воздел руки:

— О, диссиденты, диссиденты! Скольким я помогал! За скольких обивал пороги большого начальства... И хоть бы один, хоть бы единственный раз мне спасибо сказали. — Он стал загибать пальцы: — За Гинзбурга вступался еще в его первую отсидку. Благодарности никакой. Теперь Горбаневская. Когда ее посадили, ведь ко мне же примчались ее демократы-приятели — Лариса Даниэль, еще кто-то — подпишите, мол, письмо в защиту. А я тогда сказал: "Этого подписывать не стану. Вы хотите скандала или спасения человека? Я сам напишу!" И написал министру госбезопасности о том, что у нее, дескать, дети, что ее посадка произведет плохое впечатление и что в наших же интересах... и так далее... Отпустили Горбаневскую! И что же? Встречаю ее в Доме литераторов, окруженную этими... демократами; протягиваю руку: "Здравствуйте, — говорю, — Наташа..." А она... А она — руки за спину заложила и гордо прошла мимо. Так что же это получается? Я бьюсь, как рыба об лед, за всех прошу, за всех заступаюсь, и ни от кого доброго слова не слышу! А за меня, — он ударил себя кулаком в грудь, — за меня почему никто никогда не заступится?

Вокруг сочувственно загомонили:

— Верно, Женя, верно!

Вера пьяно голосила:

— Только хула и гонение, хула и гонение!

Что они, с ума посходили!

— Черт побери, Женя, я не совсем понимаю, от чего вас надо защищать?

— Как от чего? — возмутился он. — А статьи в газетах?.. Вы помните, какие статьи?

— Вы что, смеетесь, что ли? Подумаешь, статьи. Написали да позабыли, да подтерлись. А люди за решеткой. Говорите, кто-то из демократов вас обижал. Наверное, неспроста. А Орлов ведь и не обижал. Почему не заступиться?..

— Орлов? — Евтушенко, словно сходу споткнулся. — Орлов? А за что он сидит?

— Неужели не знаете? Весь мир знает, а вы нет.

Вера снова завопила:

— Прекрати приставать к великому поэту! Как ты смеешь! Оставь его!

— Ладно, — я налил полный стакан водки, — тогда выпьем, выпьем за Россию без коммунистов.

Евтушенко затрясся:

— Вы меня оскорбляете!

— Почему? — удивился я, — разве вы член партии?

— Я не член никакой партии! Я могу писать что хочу и о чем хочу! — Он выбежал вон, но тотчас же вернулся и, как ни в чем не бывало, уселся на свое место.

— Так о чем это мы? О диссидентах?.. Так поймите, это раньше сажали кого попало, ни за что. А теперь наше государство только защищается. Это диссиденты на него нападают. Что же ему делать?

— Бедное государство, — засмеялся я.

Но он меня перебил и с горечью произнес:

— Вот вы объясните мне, друзья, почему мы, писатели, живущие в Советском Союзе, не трогаем наших коллег-эмигрантов? Мы стараемся ничем их не задевать. А они? Дня не проходит, чтобы как-нибудь ни помянули, ни лягнули. То и дело шпыняют. Да кого? То Вознесенского, то чистейшей души человека Беллочку Ахмадуллину. Что же это получается? — Все лицо его, вся фигура — боль и недоумение. — Мы же можем обидеться. Мы можем ответить. И не в советской печати, а в западной прессе! — Он повернулся ко мне: — Вас я лично прошу, передайте об этом в Париже.

— Передам, передам. Только никто, Женя, не поверит,

что написали вы сами. Будет восприниматься как написанное по указке сверху. А кроме того, не очень-то вы, сидя в Москве, молчите. Обругал же Трифонов Солженицына!

Евтушенко изумился:

— Трифонов? Солженицына? Впервые слышу. Покажите, где!

— Что значит, покажите! Возьмите журнал "Иностранная литература" и почитайте.

Разговор вновь перекинулся на политзаключенных. Снова Евтушенко с хмельным уже пафосом кричал, что сколько же можно протестовать, что и за художников моих он вступался, и в защиту Чехословакии в 68-м году выступал...

Я разозлился:

— Да, протестовали! Да, защищали! Но тут же каялись. Сегодня грешили — завтра каялись. Как в игрушки игрались.

— Клевета! — громовым голосом вскричал он. — Где? Когда я каялся? Кто видел? Кто слышал?

И вдруг молчавшая весь вечер жена моего приятеля композитора Бори Шапиро среди наступившей неожиданно тишины заговорила негромким, спокойным голосом:

— Женя, я как русская женщина хочу спросить вас, русского писателя, зачем вы говорите неправду?

Поэт обалдел. Он подался в ее сторону, силясь понять, что это такое? Откуда взялось? Что может знать?

А она не повышая голоса, даже с какой-то монотонностью:

— Катьку Шевелеву-то, поэтессу, вы знаете?

— Д-да...

— А что она капитан КГБ — знаете?

— Так уж точно — капитан? — попытался отделаться Евтушенко.

— Представьте себе, именно капитан. Мы эту бабу хорошо знали. Боря писал песни на ее слова. Я Катьку даже и в форме, при погонах видела. А как-то в доме ее попало мне на столе среди бумаг и ваше покаяние, как раз в 1968-м году — после событий в Чехословакии.

Евтушенко поднялся и молча вышел из комнаты.

— Ну, вот и дообъяснялись, — с неудовольствием произнес разноглазый. — И кому это нужно?

— Ничего, он сейчас к вам вернется, — откликнулся Шапиро. — Извините, что нарушили мир и покой. До свидания.

Мы втроем вышли на улицу и в темноте долго ловили такси. Был уже четвертый час утра.

*Этот документальный рассказ, опубликованный год назад в сокращенном виде в газете "Новое русское слово" попал на глаза Евг. Евтушенко и, видимо, вызвал у него раздражение. Во всяком случае, он тоже описал нью-йоркскую ночь ("Новый мир" №7, 1982, поэма "Мама и нейтронная бомба"), помянув меня почему-то в паре с неprisутствовавшим там поэтом-эмигрантом Львом Халифом. Посему я и решил вернуться к нашей ночи в полном варианте. Пусть в СССР, благо "Третья волна" проникает туда регулярно, прочтут "Ночь с Евтушенко" не только те граждане, которые по своему положению имеют свободный доступ к эмигрантской газете.

**В ближайшее время в издательстве "Третья волна"
выходят:**

**роман московского писателя Евгения Козловского
МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ В РАЮ...**

Это главное произведение писателя,
подвергающегося за свое творчество преследованиям КГБ,
"панорамный, — по словам Василия Аксенова, —
и телескопический роман, свидетельствующий о жизни
советской интеллигенции в курной избе Семидесятых годов"

Примерный объем книги — 370 страниц.

Цена — 18 долларов

**Книга Юрия Фельштинского
СОЛЖЕНИЦЫН И ЕГО КРИТИКИ**
Примерный объем книги — 62 страницы
Цена — 4 доллара

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

НОНКОНФОРМИСТЫ НА ЗАПАДЕ И ДОМА

ОТ РЕДАКЦИИ

Собственно говоря, когда мы пишем *дома*, то скорее отдаем дань нашей традиции, так как вести из СССР доходят скупо. Известно нам только, что время от времени проходят в Москве выставки, организуемые горкомом художников-графиков, выпускаются даже порой каталоги. Но как рассказывают недавние художники-эмигранты, советская пресса попрежнему обходит их молчанием или отзывается об этих экспозициях с нескрываемым раздражением и пренебрежением. "Выступая под флагом новаторства, поиска новых путей в искусстве, создатели подобного рода новаций прививают зрителям дурной вкус... Такие, с позволения сказать, "произведения" нашли приют в залах Московского горкома графиков на Малой Грузинской улице" ("Советская культура", 26 июня 1979 года).

Между тем, на Западе лучшие художники-нонконформисты находят дорогу к зрителям и к коллекционерам. Высоко отзываются об их творчестве искусствоведы. Вот три свежих примера. Три выставки, прошедшие осенью 1982 года.

В Осло, в одной из старейших и престижных галерей Норвегии "Holst Halvorsens Kunsthandel A. S." состоялась экспозиция Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой. Из двадцати картин первого были проданы шестнадцать, из двадцати рисунков Кропивницкой — десять. Искусствовед Эрик Эгелянд на страницах крупнейшей норвежской газеты "Афтенпостен" опубликовал статью под названием "Выдающийся русский гость в галерее "Holst Halvorsens", в которой писал: "Живопись Рабина излучает силу. Он нашел свою собственную форму. Это характерное использование контуров, общее у него с Руо, хотя преследуют они разные цели. Это беспокойный ритм, который убеждает

и одновременно освобождает. Сила искусства побеждает энтропию. Своеобразный и выдающийся художник в гостях у Осло... Цветные рисунки Валентины Кропивницкой исполнены с поразительной нежностью. Словно дымка лежит над этим бледным, извилистым миром "Югенд", этим заколдованным лесом, или пасторальным русским пейзажем. Они создают впечатление изящной хрупкости, в особенности по контрасту с одухотворенной силой ее мужа".

В Нью-Йорке в галерее Фельдмана с огромным успехом прошла выставка Виталия Комара и Александра Меламида. Из двенадцати экспонированных больших полотен коллекционеры приобрели одиннадцать. На выставку широко откликнулась американская пресса, в том числе журналы "Арт-Форум", "Артс-Мэгэзин", "Тайм", "Нью-Йорк". Искусствовед Ричард Голдстейн на страницах популярного среди интеллигенции еженедельника "Вилледж войс" писал: "Трудно было бы выбрать более подходящий момент для выставки Комара и Меламида в Сохо. Их многозначные идеологические метафоры и высокий гуманизм, который является их конечной целью, прекрасно отражает романтические поиски постмодернизма..."

На персональной выставке Эрнста Неизвестного в Швеции в известной галерее "Astley Nyhlen" демонстрировалось двенадцать картин. Все они были проданы. Скандинавская пресса отзывалась об этой экспозиции в превосходных степенях. Так, например, газета "Афтенпостен" назвала Неизвестного гением русской культуры.

Прежде, чем перейти к обзору выставок, состоявшихся в прошлом году в "Музеях современного русского искусства в изгнании" в Монжероне и в Джерси Сити, мы хотим сообщить нашим читателям приятную новость. В конце 1983 года в Музее изящных искусств города Шартра, в часе езды от Парижа состоится Второе биеннале русского неофициального искусства. К открытию выставки Шартрский музей выпустит каталог, который включит в себя репродукции работ всех участников экспозиции, их биографии и библиографию.

25 ЛЕТ НЕОФИЦИАЛЬНОГО СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

24 октября — 31 декабря 1981

Неофициальное советское искусство, выставляемое сейчас на Западе, можно рассматривать с разных точек зрения. Можно, во-первых, сравнивать его с современным западным искусством, находить различия и сходные элементы и оценивать его хронологически, т. е. в чем оно "отстало" и в чем идет в ногу с творчеством западных мастеров.

Можно, с другой стороны, брать его как продолжение известных традиций русского искусства и одновременно видеть в нем реакцию на господствующий в России соцреализм. И, наконец, можно искать в неофициальном советском искусстве самостоятельные ценности, вне сравнений и вне исторического развития и политической ситуации "там" и здесь. Каждая из этих точек зрения имеет свою правоту. Американская художественная критика склонна сравнивать живопись нонконформистов с современным западным искусством и на этом базировать свою оценку. Такой подход для нее типичен. Пользуясь сейчас громадным успехом выставка русского авангарда из коллекции Георгия Костаки в музее Гугтенхайма в Нью-Йорке поразила американцев именно тем, что абстрактные работы русских художников 1910–1930 годов во многом предвосхитили идеи американских модернистов 1960-х годов. Кто был первым, следовательно, играет столь же важную роль, как и качество самих произведений.

Думается, что такой подход, если применить его к неофициальному советскому искусству, слишком узок. С этой точки зрения многое в искусстве советских неофициальных художников покажется Западу устаревшим или подражательным.

Самым правильным будет смотреть на каждого художника из России как на творческую индивидуальность "вне времени и географического пространства", а в плане всей западной художественной культуры и судьбы не только русской, но и общечеловеческой.

Конечно, такой подход тоже по-своему узок, так как исключает всю трагедию современного русского искусства, во многом предопределившую характер творчества молодых русских художников, эмигрировавших на Запад или еще продолжающих работать у себя на родине. Но по мере того, как художники-эмигранты осваиваются в новых для них условиях (а время идет быстро, многие из них имеют уже 6-8-летний эмигрантский стаж), их прошлое становится менее важным. Важно то, как и что они творят сейчас. Поэтому прямой, буквальный подход к их творчеству представляется единственно правильным. Так я и старался смотреть на произведения

русских художников, выставленные сейчас в "Музее советского неофициального искусства" в Джерси Сити. Выставка эта озаглавлена "25 лет советского неофициального искусства, 1956 – 1981".

Музей помещается в отдельном трехэтажном здании. Галереи на втором и третьем этажах, за исключением одной главной, невелики по размеру, но зато позволяют группировать художников по направлениям: абстракция, концептуальное искусство, фигуративный экспрессионизм, сюрреализм и гиперреализм, русский фантастический реализм, метафизический синтетизм, кинетизм и пост-конструктивизм. Представлено 73 художника и скульптора, среди них – Михаил Шемякин, Эрнст Неизвестный, Владимир Немухин, Оскар Рабин, Владимир Григорович, Евгений Рухин, Олег Целков, Лидия Мастеркова, Генри Элинсон, Олег Соханевич, Лев Межберг, Эдуард Зеленин, Игорь Тюльпанов, Александр Нежданов, Дмитрий Плавинский, Борис Зельдин, Валентина Шапиро, Анатолий Зверев, Комар и Меламид и многие другие – всех перечислять не буду и указываю лишь наиболее знакомые мне лично имена. Так как автор этих строк сам художник, то чисто коллегиальное чувство не позволяет ему подойти к оценке выставленных работ с холодно-беспристрастным взглядом профессионального критика, никогда не бравшего кисти в руку. Каждый художник, честно и упорно идущий своим путем или искренне находящийся под влиянием какого-либо из современных течений искусства, достоин профессионального уважения, хотя творчество его может быть данному зрителю чуждым и несозвучным. Обилие самых различных путей, по которым следуют художники-нонконформисты, создает сложную, даже пеструю картину, тем более трудно поддающуюся анализу. О многих упомянутых выше художниках, чье творчество мне близко и дорого, я уже писал раньше. Многие мне до сих пор неизвестные (в оригиналах, во всяком случае) художники произвели на меня иное впечатление, чем я предполагал. Но давать общие, описательные, "гладенькие" характеристики, как и вдаваться в собственные художественные симпатии, не имеет смысла. Постараюсь поэтому найти для меня лично наиболее яркие, бросающиеся в глаза качества советского неофициального искусства. Добавлю к этому, что, будучи в эмиграции уже сорок лет, я, оставаясь русским, на многое смотрю "западными" глазами. Главное качество, которое я вижу в работах неофициальных советских художников – это сильнейшее чувство и тяга к стилю и стилизации. Сам факт внутренней необходимости стилистически разрешить наблюдаемые или воображаемые ситуации кажется мне знаменательным и творчески активным. Второе качество – это в основном сюрреальное, метафизическое восприятие действительности. Объяснять это только отталкиванием от наскучившего соцреализма было бы слишком односторонним взглядом. Скорее всего – это русская

потребность в своей правде, в разрешении каких-то этических духовных задач, склонность к насыщенному содержанию, выходящему за пределы формально-познавательных исканий или даже игнорирующему их. Возможно, это особый русский антропоцентризм, заложенный в русской психике. И в этом — ценность советского неофициального искусства.

Сергей Голлербах

("Русская мысль", 3 декабря 1981)

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА ПОД ПАРИЖЕМ

5 декабря 1981 — 15 февраля 1982

Вслед за выставкой "25 лет неофициального русского искусства" в Музее в Джерси Сити одноименная экспозиция открывалась в Монжеронском "Музее современного русского искусства" под Парижем.

Нужно сказать, что незадолго до ее открытия выставочная площадь музея была значительно расширена. Если раньше у нас было только два зала, то теперь их стало пять. Это дало возможность не только выставить больше работ, но расположить работы в соответствии с направлениями, к которым принадлежат художники, что, кстати, сразу же отметили приехавшие на вернисаж критики и коллекционеры.

Абстрактное искусство представляют москвичи Эдуард Штейнберг, Анатолий Жигалов и Вячеслав Савельев, ленинградец Евгений Михнов, эмигранты Лидия Мастеркова, Виталий Длугий и Борис Зельдин, покойный Евгений Рухин; русский фантастический реализм представлен, в частности, москвичами Вячеславом Калининым, Владимиром Немухиным, Дмитрием Плавинским, Борисом Свешниковым, Владимиром Вейсбергом, ленинградцами Владимиром Овчинниковым, Глебом Богомоловым, Феодосием Гуменюком, эмигрантами Валентиной Кропивницкой, Владимиром Григоровичем, Анатолием Крынским; фигуративный экспрессионизм наряду с другими мастерами представляют Эрнст Неизвестный, Оскар Рабин, Олег Целков, Юрий Жарких, Анатолий Зверев; метафизический синтетизм — Михаил Шемякин, Владимир Макаренко, Олег Лягачев, Анатолий Васильев, Доротея Шемякина; сюрреализм и гиперреализм, где художники первого поколения нонконформистов — Дмитрий Краснопевцев, Владимир Янкилевский, Лев Кропив-

ницкий и Николай Вечтомов — соседствуют с более молодыми Владимиром Чернышовым и Владимиром Баршаем. Это — четыре зала.

В пятом зале — два направления: концептуализм, представленный москвичами Ильей Кабаковым, Виктором Пивоваровым, Эриком Булатовым, работающими вместе Донским, Скерсисом и Рощалем, а также эмигрантами Генрихом Худяковым, Леонидом Соковым, Ириной Савиной, и кинетизм. Последнее течение, к сожалению, показано не слишком широко, но, во всяком случае, работы основных представителей этой тенденции — Льва Нуссберга, Франсиско Инфанте, Галины Битт и Гарри Файфа на выставке экспонируются. А всего на этой юбилейной выставке демонстрируется свыше ста восьмидесяти картин, скульптур, акварелей и рисунков восьмидесяти четырех художников.

В день вернисажа я вспомнил, как шесть лет тому назад открывали Монжеронский музей. Тогда скептики пророчили: "Ну, сейчас о вас, конечно, пишут — сенсация все-таки. А дальше дело не пойдет. Во Франции своих художников хватает, да и кто из французов будет ездить в Монжерон".

Но вот прошло шесть лет, и хотя Монжеронский музей давно не сенсация, о нем продолжают писать. Как раз накануне открытия нынешней выставки в крупных французских газетах "Фигаро" и "Орор" появились большие статьи, в которых излагалась история неофициального русского искусства и анализировалось творчество Владимира Немухина, Бориса Свешникова, Михаила Шемякина, Оскара Рабина, Вячеслава Калинина, Олега Целкова, Эдуарда Зеленина. Обозреватель газеты "Фигаро" особенно подчеркивает духовное начало в картинах русских мастеров. Передача о выставке в Монжеронском музее была сделана радиостанцией "Франс-Культюр". А в результате на вернисаж приехало около трехсот зрителей.

А. Г.

("Новое русское слово", 23 января 1982)

"РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В РУССКОМ НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ"

18 февраля — 26 апреля 1982

В "Музее современного русского искусства в изгнании", основанном Александром Гелезром в Джерси Сити, около Нью-Йорка, открылась 28 февраля 1982 года большая выставка, оза-

главленная "Религиозные мотивы в советском неофициальном искусстве". Название это абсолютно правильно — мы видим там не религиозную живопись, а именно религиозные мотивы в творчестве различных по характеру и направлению художников. Каждый из них по-своему определяет свое личное, совершенно свободное от каких-либо догм или канонов отношение — даже не к Богу, а к духовному началу и духовной традиции в жизни. Естественно, что протест против атеизма и материализма служит движущей силой в этих устремлениях русских художников. Но не только это. Чувствуется тяга к религиозной старине, к тому, что американцы называют "рутс", т.е. корни, истоки. Они включают бытовую сторону религии, обряды и обычаи, а также интерес к образцам старой религиозной живописи. В некоторых работах присутствуют апокалиптические нотки.

В предисловии к каталогу выставки Александр Глезер дает краткую историю возникновения этих религиозных мотивов в творчестве художников-диссидентов, а также характеристику творчества некоторых из них. Не буду повторять то, что хорошо известно всем, кто интересуется современным русским искусством, и постараюсь дать оценку этой интересной выставке как бы "со стороны". Ведь большинство зрителей все-таки американцы, для которых искусство русских диссидентов до сих пор сравнительно мало знакомо, во всяком случае, религиозные мотивы в нем.

Взглянув на выставленные работы такими "чужими" иностранными глазами, видишь в первую очередь, желание этих художников осмыслить религиозную традицию не только этически, но и эстетически. Это, мне кажется, вполне закономерно, так как уберегает художников от тяжеловесной, надуманной духовности, которой, увы, часто страдают работы художников, берущихся за религиозные работы "в упор". Не скрою, что кое-какие работы все же попадают в категорию "модернизированной духовности". Но в основном выставка "выдержана" и дает нам представление об искреннем стремлении художников осмыслить и пережить духовное, обрядовое и даже как бы физическое ощущение религиозной традиции. Не желая выделять художников по принципу "лучших или худших" и руководствуясь чисто личными впечатлениями, хочу упомянуть Евгения Рухина и Дмитрия Плавинского как наиболее "фактурно-физических" художников; Анатолия Крынского, в работах которого много стройности и настроения, Отари Кандаурова, Михаила Одноралова, Петра Беленка, Гарри Файфа, Юрия Жарких. Все они — представители, если так можно сказать, дисциплинированно-го, вдумчивого подхода к религиозной традиции.

Возможно, что выставка эта разочарует тех, кто ожидал в ней религиозного искусства. Но как уже было сказано выше, речь идет

о религиозных мотивах — и они дают нам возможность проследить в творчестве каждого художника его "диалог" с духовной традицией нашей культуры.

Сергей Голлербах

("Русская мысль", 29 апреля 1982)

ОТКРОВЕНИЯ СЕРГЕЯ ГОЛЛЕРБАХА

7 марта — 26 апреля 1982

В Америке, в Джерси Сити, и во Франции, в Монжероне, были "Музеи советского неофициального искусства". Теперь они переименованы и называются "Музеями современного русского искусства в изгнании". Каковы преимущества такого переименования?

Художники третьей эмигрантской волны жили как-то изолированно, обособленно от художников первой и второй волн. Однако время сглаживает, смягчает антагонизм между ними.

Первая персональная выставка "Музея русского искусства в изгнании" посвящена творчеству такого крупного мастера, как Сергей Львович Голлербах.

Сам Сергей Голлербах похож на профессора. Такая уж у него академическая внешность. Он и в самом деле профессор американской академии художеств. Он же и серьезный искусствовед, признанный в Америке.

Но прежде всего Сергей Голлербах — крупный художник, обладающий феноменальной зрительной памятью и живым и острым умом. Я не знаю, где и когда работы Голлербаха видели художник Большого театра Борис Мессерер и его жена известная поэтесса Белла Ахмадулина. Но мне точно известно, что и Мессерер и Ахмадулина называли Сергея Голлербаха выдающимся биомеханическим реалистом.

Термин "биомеханика" принадлежит Всеволоду Мейерхольду и требует некоторой расшифровки, потому что смысл, который вкладывал Мейерхольд в этот термин, известен лишь немногим посвященным. Для того, чтобы понять, что такое биомеханика в истолковании Мейерхольда, нужна отдельная статья. Здесь же я попытаюсь несколько упрощенно определить основное в этом термине. Жизнь человека и до некоторой степени его психологию — можно определить по его движениям и жестам. В этом смысле Сергей Голлербах — поистине самый выдающийся биомеханический реалист наших дней. Вглядитесь в его картины на выставке в "Музее русского ис-

куства в изгнании". По содержанию — это жанровые сценки, но поданы они так, что бытовое, заурядное становится типическим и формально-эстетически незаурядным. Лица выписаны Сергеем Голлербахом обычно очень бегло, но зато движения и жесты схвачены живо, психологически убедительно и на редкость выразительно.

Когда-то художник Владимир Лебедев выступил с циклом картин "Улица Революции". Работы Голлербаха на отчетной выставке можно определить как цикл "Улица современного Нью-Йорка". Тут и люди, мокнувшие под дождем с раскрытыми зонтиками, тут и сценки в ресторанах, на пляже, где нежатся полураздетые фигуры. Есть сценки в соборе, в парке. Мало того, что все это подано живо и остроумно. Душевная теплота и лиризм — вот отличительное качество Голлербаха-жанриста. Обычно художники-жанристы склонны к традиционализму. Голлербах же не традиционалист, а модернист, и в этом его исключительное преимущество.

Творчество Голлербаха построено на контрасте между рисунком и цветом. Рисунок у него энергичный, порывистый, стремительный. Чувствуется, что художнику присуща не злая, а скорее, доброжелательная ирония в отношении к людям. А цвет на картинах Сергея Голлербаха большей частью какой-то нежный, умиротворенный, облагораживающий. Откуда такой контраст? Это контраст между жизнью заурядного человека и божественным откровением природы, которая накладывает нездешний отпечаток на будни и праздники обыкновенных заурядных людей.

Вяч. Завалишин

("Новая газета", 7 марта — 26 апреля 1982)

"ЛИАНОЗОВСКАЯ ГРУППА" ВО ФРАНЦИИ

17 мая — 6 июня 1982

"Лианозовская группа" получила свое название от подмосковной станции Лианозово, где в середине пятидесятых годов жили Оскар Рабин и Валентина Кропивницкая. Там, в их квартире, находившейся в длинном и мрачном бараке, часто собирались их друзья-художники — Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Лев Кропивницкий, Николай Вечтомов и, конечно, учитель Рабина Евгений Кропивницкий и его жена, тоже художница Ольга Потапова. Они показывали друг другу свои работы, дискутировали, говорили о дальнейших путях развития русского искусства.

"Лианозовская группа", которую в Союзе художников СССР

не называли иначе, как проклятой, являлась наиболее бескомпромиссной. В отличие от многих других художников-нонконформистов, лианозовцы никогда не хотели расширять границы соцреализма, то есть вписываться в официальное искусство, никогда не пытались отстаивать свои картины, ссылаясь на мнение западных искусствоведов-коммунистов. Они желали одного — писать, как они хотят и что хотят, и выставляться у себя на родине. И не случайно именно лидер этой группы Оскар Рабин был инициатором знаменитой выставки на московском пустыре 15 сентября 1974 года, выставки, которая была разгромлена бульдозерами и милицией. И не случайно именно Оскар Рабин, единственный из художников, был в 1978 году Указом Президиума Верховного Совета СССР лишен советского гражданства и изгнан из страны.

Интересно, что все художники "Лианозовской группы" работают в разных стилях. Один из них сказал: "Нас объединяет только несвобода, в ином случае мы были бы врагами, настолько у нас разное понимание искусства и мировосприятие". И действительно: Николай Вечтомов — сюрреалист, Лев Кропивницкий, начинавший как абстракционист, вскоре ушел в предметную живопись, создавая полотна с условно-фигуративными обобщенными образами, Ольга Потапова одновременно работала и в абстрактном, и реалистическом-символическом стиле, сказочный мир рисунков Валентины Кропивницкой, населенный созданными воображением автора добрыми и наивными существами, критики чаще всего относили к фантастическому реализму.

"Лианозовская группа" просуществовала около двадцати лет и распалась по независящим от художников обстоятельствам. Евгений Кропивницкий и Ольга Потапова умерли. Лидия Мастеркова эмигрировала и живет сейчас во Франции, где продолжает работать в абстрактной манере. Оскар Рабин четыре года тому назад был изгнан из СССР вместе со своей женой Валентиной Кропивницкой и сыном Александром, художником лирического пейзажа, и поселился в Париже. Его творчество здесь — это уже новая глава, это поиски своего видения, своего образа Парижа. Владимир Немухин, Лев Кропивницкий и Николай Вечтомов живут по-прежнему в Москве.

Но хотя сегодня "Лианозовской группы" не существует, она является частью истории неофициального русского искусства и занимает в нем свое особое и значительное место. Именно поэтому мы и решили показать творчество художников этой группы французскому зрителю.

На выставке в Монжеронском музее было представлено свыше семидесяти картин, акварелей, рисунков, созданных в СССР в период с 1957 по 1978 год девятью входящими в группу художниками. Наиболее широко демонстрировались произведения Оскара Рабина, Владимира Немухина, Лидии Мастерковой и Валентины Кропивницкой. Экспозицию посетили сотни любителей живописи, во французской прессе появились на нее отклики, в том числе в газетах "Фигаро" и "Орор".

А. Д.

("Новое русское слово", 18 мая 1982)

ВЫСТАВКА "ЛИАНОЗОВСКОЙ ГРУППЫ"

6 июня — 21 августа 1982

На этой выставке, состоявшейся в "Музее современного русского искусства в изгнании" в Джерси Сити демонстрировались картины, акварели и рисунки разных периодов — с 1960-го по 1978-й год. Практически в рамках экспозиции прошли три персональные выставки наиболее известных художников-лианозовцев: Оскара Рабина, Лидии Мастерковой, каждый из которых имел по отдельному залу, и Владимира Немухина, чьи работы расположились в двух залах. Широко были представлены на выставке также Валентина Кропивницкая, Николай Вечтомов и Лев Кропивницкий, несколько скромнее, но очень характерными для него произведениями — Евгений Кропивницкий.

Всего на выставке было показано около семидесяти произведений семи мастеров. К сожалению, мы не нашли в США картин Ольги Потаповой и Александра Рабина. Правда, холсты последнего есть в собрании музея, но они относятся к парижскому периоду его творчества, а на этой выставке экспонировались только работы, сделанные в СССР.

Г. Александров

("Русская мысль", 19 августа" 1982)

"РУССКОЕ АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО И ПОП-АРТ"

3 октября — 6 декабря 1982

Среди первого поколения русских художников-нонконформистов было немало начинавших с абстрактного искусства: москвичи Лидия Мастеркова, Лев Кропивницкий, Анатолий Зверев, Владимир Немухин, ленинградец Евгений Михнов и другие. Однако, за исключением Мастерковой и Михнова почти все они уже через несколько лет, т. е. в первой половине 60-х годов обратились к искусству фигуративному. Это объясняется, во-первых, тем, что далеко не всегда они могли выразить то, что их волновало, свои мысли и ощущения через абстрактные полотна. А, во-вторых, они хотели, чтобы их понимали соотечественники, а в то время публика к восприятию абстрактных работ была не готова. Но уже во втором поколении художников-нонконформистов появилось много мастеров, которых привлекали поиски духовного в абстрактном, поиски новых форм, новых выразительных средств, которые они искали не только в абстрактном искусстве, но и в поп-арте.

На выставке "Русское абстрактное искусство и поп-арт" в "Музее современного русского искусства в изгнании" в Джерси Сити демонстрировалось свыше сорока картин, акварелей, гуашей и рисунков пятнадцати художников разных поколений нонконформистов, как живущих в СССР, так и эмигрантов последних лет. Наиболее известны среди них имена Анатолия Зверева, Лидии Мастерковой и Евгения Рухина. Двое первых из них стоят у истоков русского неофициального искусства. У Зверева еще в 1964 году в Париже в галерее "Мот" с огромным успехом прошла персональная выставка его абстрактных акварелей и гуашей. Чуть ли не все работы были раскуплены на вернисаже, и критика отметила недюжинный талант неизвестного русского мастера. На нынешней экспозиции экспонируются акварели 1958 и 1959 годов. Их, кстати, передал в дар музею знаменитый коллекционер русского авангарда Георгий Дионисович Костаки. Нужно сказать, что Г. Д. Костаки был одним из первых, кто разглядел талант молодого художника и поддержал Анатолия Зверева материально и морально, приобретая у него работы на протяжении многих лет.

В отличие от Зверева, который в середине 60-х годов обратился к фигуративному искусству, Лидия Мастеркова с начала и до нынешних дней осталась верна своей первой любви — абстракционизму. Конечно, она менялась, и довольно сильно, но все эти изменения происходили в рамках абстракционизма.

Евгений Рухин относится ко второму поколению художников-нонконформистов. Он впервые приехал с картинами в Москву в 1969 году, но быстро сдружился со столичными неофициальными живописцами и, живя в Ленинграде, считал себя московским художником, постоянно совершая вояжи из бывшей столицы России в нынешнюю. В 1976 году при трагических, до сих пор не выясненных обстоятельствах, Евгений Рухин погиб в своей ленинградской мастерской. И сейчас, оглядываясь назад, поистине удивляешься, как много успел он сделать за какие-то семь лет, отпущенные ему судьбой. В его картинах, почти всегда рельефных, чувствовалось стремление художника и к внутреннему равновесию плоскости и к экспрессии. Обломки старинной мебели или осколки предметов тоже, как правило, относящихся к ушедшему быту, которые Рухин вставлял в свои композиции, как бы символизировали умирание прошлой русской жизни. Казалось, что художник хочет сохранить эту прошлую жизнь, как сохраняют изгнанники щепотку земли потерянной родины. Евгений Рухин был художником спонтанным. Он так торопился писать, будто предчувствовал свою раннюю смерть. Естественно, не все его холсты равноценны. Но лучшие произведения ленинградского живописца неизменно привлекали внимание и зрителей, и специалистов. Мне думается, что своеобразный поп-арт

Евгения Рухина, поп-арт, рожденный на русской почве и вызванный к жизни не сверхбытием предметов, а наоборот — постепенным их исчезновением, интересное явление, которое еще найдет своих исследователей.

Из художников, живущих в СССР, были представлены на выставке москвичи Эдуард Штейнберг, Лев Кропивницкий и Анатолий Жигалов, ленинградец Евгений Михнов. И, конечно, широко экспонировались на этой выставке художники-эмигранты, особенно те, кто обосновался в Соединенных Штатах. Целый зал, например, занимали декоративные и в то же время экспрессивные композиции Бориса Зельдина и интересные по колориту, лирические, чем-то напоминающие зимние русские леса, небольшие холсты Бориса Ланды. В другом зале огромные, энергичные, то очень яркие по колориту, то сдержанные полотна Виталия Длугия соседствовали с поп-артом Григория Гуревича. Интересно, что в Москве Длугий как-то не решался, да и условия не позволяли, обратиться к большим формам. Только в Нью-Йорке пришло к нему раскрепощение. Представлены на выставке картинами и графикой и другие русские американцы: Яков Виньковецкий, Генрих Элинсон, Юрий Галецкий и Александр Розенберг. А недавний эмигрант из Москвы, ныне парижанин, Вячеслав Савельев представлен на этой экспозиции акварелями, сделанными в России.

А. Давыдов

("Русская мысль", 4 ноября 1982)

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ В ПАРИЖЕ" **13 ноября — 26 декабря 1982**

Франция издавна привлекала к себе изгнанников и эмигрантов — художников, писателей, поэтов и артистов из разных стран. С начала семидесятых годов и до нынешних дней третья волна эмиграции из Советского Союза прибила к парижскому берегу и русских писателей, и добрых десятка три художников-нонконформистов, которые были вынуждены покинуть родину из-за невозможности свободно творить и выставлять там свои произведения. Большинство из них приехало на Запад сложившимися мастерами, однако Париж — один из главных центров мирового изобразительного искусства — не мог не оказать на них своего влияния. Поэтому так важно было организовать выставку русских художников-парижан и показать на ней их работы, созданные в России и потом — во Франции.

И вот такая экспозиция 13 ноября этого года открылась в монжеронском "Музее современного русского искусства". Она называется "Русские художники в Париже 1971 – 1982". К сожалению, не все парижские живописцы смогли принять в ней участие (Анатолий Путилин был в отъезде, Александр Леонов участвовал в других выставках). Тем не менее работы 16 художников и скульпторов представлены на этой выставке. Среди участников экспозиции – стоящие у истоков неофициального русского искусства Оскар Рабин и Олег Целков, известные мастера живописи Михаил Шемякин, Юрий Жарких, Эдуард Зеленин, Валентина Кропивницкая. В залах музея, расположенных на втором этаже, выставлены работы художников, созданные ими во Франции. Тут зрители могут увидеть четыре новые картины Рабина, огромное (и очень характерное) полотно Целкова, четыре рисунка Кропивницкой, пять работ Шемякина, две большие работы Жарких и целый десяток (им даже отвели отдельный зал) холстов Зеленина. Работы этих же художников, созданные ими в России демонстрируются в нижнем зале музея. Там же выставлены работы неконформистов "второго и третьего поколений" (Гарри Файфа и Александра Рабина).

Русские и французские любители живописи, пришедшие на вернисаж могли воочию убедиться, как изменилось творчество русских художников, оказавшихся в Париже и что внесла в их работы новая жизнь, новая среда, новая атмосфера. В числе участников выставки "Русские художники в Париже 1971 – 1982" есть мастера, уже неоднократно выставившиеся в монжеронском "Музее современного русского искусства в изгнании" – Владимир Чернышев, Антон Соломуха, Евгений Есауленко. А Николай Дронников выставил здесь свои работы впервые. Его портреты, точнее, дружеские шаржи на Виктора Некрасова, Булата Окуджаву, Сергея Лифаря вызвали большой интерес у французских зрителей. Огромный успех имела картина ученицы известного русского художника-неконформиста Василия Ситникова – Лили Георгиевой – зимний пейзаж с московскими храмами. На землю, на город, на золотые купола падает, падает снег...

Л. Черняк

("Русская мысль", 25 ноября 1982)

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ НА ЗАПАДЕ *

ЭРНСТ НЕИЗВЕСТНЫЙ

Скульптор Эрнст Неизвестный, возможно, один из наиболее известных мастеров неофициального русского искусства. В европейской и американской печати о нем и его творчестве было уже несколько сот статей. В Соединенных Штатах, в Италии, во Франции и в Польше вышли посвященные ему монографии. Статьи об Эрнсте Неизвестном попали в самые знаменитые книги по современному искусству. Чем же вызван такой интерес к работе скульптора, а теперь, можно сказать, и художника, так как в Нью-Йорке, где он живет вот уже почти шесть лет, Эрнст Неизвестный начал писать и картины? Я думаю, что интерес этот объясняется не только безусловной и редкой по размаху талантливостью Эрнста Неизвестного, не только цельностью и глубиной его творчества, но и самой направленностью этого творчества, той творческой концепцией, которую Эрнст Неизвестный выдвинул давным-давно и исповедует на протяжении многих лет, практически, с начала 50-х годов.

Нет, Неизвестный отнюдь не стал диссидентом еще со школьной скамьи. В годы обучения в Институте имени Сурикова он был прилежным учеником, в том смысле, что упорно трудился, овладевая технической базой, азами мастерства. С этой же целью он в то время работал в качестве помощника скульптора у многих мастеров, например, у Вучетича, Томского, Кербеля. "Только сейчас, — говорит Неизвестный, — я в полной мере оценил школу, которую получил. И в те годы, — вспоминает он, — никаких противоречий со школой у меня не было". Противоречия появились позже и толчком для них стала философия. Дело в том, что Неизвестный учился также и на философском факуль-

*Из книги, готовящейся к публикации в издательстве "Третья волна"

тете Московского университета. Там он встретился с философскими направлениями, которые питали его внутреннее творчество и создавали неудовлетворенность существующими рамками соцреализма. Кроме того, жизненный опыт Неизвестного так же, как жизненный опыт других честных людей, прошедших войну, видевших ее ужасы, видевших человеческую кровь, гибель тысяч и тысяч людей, столкнулся с казенным, фальшиво-оптимистическим изображением действительности. Эти бывшие солдаты Отечественной войны не составляли какой-либо организованной группы, их объединяло только некое духовное родство. После пережитого и увиденного они не могли принять гладкопись советской живописи.

В начале 50-х годов, в сталинское время, Эрнст Неизвестный создал серию скульптур "Война — это". Работы эти не были сознательной манифестацией протеста, бунтом, попыткой формотворчества. Это была его экзистенция, связанная с жизнью и войной. Фронтовой опыт, фронтовое страдание Неизвестного просто не умещались в рамки академической школы. Война представлялась ему формой отчуждения человека, формой вторжения в человеческое тело чего-то бездушного, машинного. В серии скульптур "Война — это" отвергалось романтическое отношение к войне, столь характерное для советской литературы и искусства, но отвергалось не идеологически, а через личное страдание. Война входила в тело, которое изображал скульптор, проникала в него, как элемент отчуждения. Сперва это был протез, как элемент машинный, вместо ноги. После, разделенное, как у Арлекина, надвое лицо: одна половина — живая, обезображенная, другая — противогазная маска. Иначе говоря, уже тогда, в начале 50-х, в творчестве Эрнста Неизвестного появился дуализм, связанный с техникой и человеческим телом. Иногда тело превращалось в технику, иногда — техника входила в тело. Происходил такой вот странный симбиоз, основанный на экспрессивном отношении к изображению.



В мастерской Эрнста Неизвестного. Нью-Йорк, 1982

Фото Нины Аловерт

Конечно, в сталинские времена работы эти не только нигде не выставлялись, но и показывал их Неизвестный лишь самым близким друзьям. Да что говорить о сталинском периоде, когда и в начале 60-х годов трагическая, экспрессионная серия "Война — это" вызвала гневные протесты блюстителей чистоты соцреализма. В 1961 году мне удалось организовать в одном из московских молодежных клубов выставку Эрнста Неизвестного, и я хорошо помню возмущение партаппаратчиков и чиновников столичного Управления культуры этими скульптурами.

А Эрнст Неизвестный после военной темы, тоже в 50-е годы, постепенно, без резкого скачка перешел к теме "Роботы и полуроботы", в которой прежде интуитивно нащупанная идея "человек и машина", трансформировалась в более широкую, не связанную с войной или какой-либо экстраординарной ситуацией, глобальную идею "цивилизация, машина и человек".

"Потом, — говорит Эрнст Неизвестный, — меня перестали удовлетворять отдельные фигуры, и я начал рисовать, создавать целые альбомы рисунков под общим названием "Гигантомахия" или битва гигантов". — Тут люди, персонажи организовывались в группы, а группы — в циклы. И в эти группы и циклы входили прежние темы, найденные, скажем, в сериях "Война — это" и "Роботы и полуроботы". Но вскоре Эрнст Неизвестный почувствовал, что ни в одной из серий, ни в потрясающих рисунках и офортах к "Божественной комедии" Данте, ни в других работах он не может до конца выразить себя, свои ощущения и свои мысли. Его влекло к синтезу всех волнующих его тем. Так появился проект "Древа жизни", над которым Эрнст Неизвестный работает и по сей час и думает, что работать будет всю жизнь. В этой теме решается или, если хотите, раскрывается кардинальная проблема цивилизации, технической революции и любой революции вообще и человека. Неизвестного волнуют и интересуют их взаимоотношения внутри изобразительного искусства. "Древо жизни", — говорит Эрнст Неизвестный — основной проект

моей жизни. А возник он неожиданно, во сне. Дело в том, — что моя конфронтация с властями началась не в 1962-м году после столкновения с Хрущевым, как думают многие, а еще в 1956-м. Тогда, — объясняет Эрнст Неизвестный, — во время Венгерской революции я был в постановлении ЦК назван главой московских ревизионистов. Мне пришлось крайне трудно. О выставках не могло быть и речи. О заказах тоже. Я уехал из Москвы и более года вкалывал рядовым рабочим на вагоностроительном заводе. По ночам работал над скульптурами. Психологически было очень тяжело. Все казалось бесперспективным. Часто я думал — сделаю все, уеду в Сибирь и там закопаю с объяснением к чему стремился, чего добивался, так сказать, с объяснением для потомков. И вдруг этот сон. Поверь мне, — говорит Неизвестный, — я проснулся оттого, что увидел "Древо жизни". "Гигантомахия" уже в какой-то степени была "Древом жизни". Но вот форму, — восклицает он, — эту форму сердца, сконструированного из семи витков Мебиуса (Мебиус — это самая современная метафизическая и математическая формула пространства) я увидел ночью во сне. С тех пор, вот уже более двадцати лет, я над этим работаю.

Эрнст Неизвестный рассматривает "Древо жизни" не как скульптуру, а как сооружение в виде скульптуры из семи витков Мебиуса, семи цветов спектра. "Древо жизни" — это композиция, которая по его замыслу вберет в себя самые различные тенденции и направления, существующие в искусстве. То есть в ней будет осуществлен синтез. Недаром Эрнст Неизвестный никогда не критиковал ни одного художника за направление, за творческий метод. Да и как он мог принимать либо не принимать, например, экспрессионизм, конструктивизм, гиперреализм или поп-арт, если собирался объединить их в проекте "Древо жизни", совместить в нем в единстве или противоречии. "Древо жизни" — это сооружение, структура, — говорит Неизвестный, — в которой нет ни интерьерера, ни экстерьерера в обычном понимании, что и определило желаемые размеры проекта —

не меньше ста метров, так как эта скульптура, точнее, здание, которым не только надлежит любоваться со стороны как гармоничной замкнутой формой, нужно еще попасть и внутрь. Почему? — спрашивает он. Потому что это принципиально новый подход к пространству, в котором интерьер и экстерьер присутствуют одновременно. К тому же внутри будут самые разнообразные произведения искусства — картины, скульптуры, барельефы — и какие-то элементы реальной техники. Таким образом, "Древо жизни", если оно будет построено, явится музеем, который вберет в себя не только локальные достижения искусства, но и элементы технического прогресса".

На Запад Эрнст Неизвестный приехал не просто большим сформировавшимся мастером, но и человеком с окончательно сложившимся мировоззрением. Здесь он продолжает работать над тем, что начал еще в России. Но, конечно, Запад и, в частности, Нью-Йорк дал ему многое в техническом плане. Новые материалы, новые краски, новая жизнь — открыли перед ним новые возможности. Нью-Йорк повлиял на колористическое восприятие Эрнста Неизвестного, очистил его колорит от московской сумрачности. Изменился и технический подход к скульптуре. В СССР рафинированная отделка была ни к чему, так как ее все равно испортили бы при отливке. Сейчас, делая скульптуру, он старается довести ее поверхность до желаемой, так как при здешнем литье даже отпечаток пальца на глине останется и в бронзе. "Все это, — говорит Неизвестный, — для меня существенные изменения, но не кардинальные".

А кардинальным для Эрнста Неизвестного было и остается стремление к синтезу, столь ярко выраженное в "Древе жизни". Синтез, полифоническое искусство — вот его путь. Не случайно Эрнсту Неизвестному близки по образу мышления Данте и Достоевский, осуществившие в своем творчестве синтез. Не случайно он, как на пример синтеза не раз указывал в своих статьях и интервью на храмы, включающие в себя архитектуру, элементы живописи, скульпту-

ру, музыку, мистерию. И не случайно Эрнст Неизвестный часто ссылается на книгу Василия Кандинского "О духовном в искусстве", в которой великий русский художник писал, что будущее искусства — в монументальном синтезе, то есть как раз в том, чем занимается Эрнст Неизвестный.

ОСКАР РАБИН

В 1978 году Указом Президиума Верховного Совета СССР "За действия, несовместимые со статусом гражданина Советского Союза" был лишен советского гражданства многолетний лидер московских художников-нонконформистов Оскар Рабин.

Недавно в Париже его посетил немецкий журналист, хорошо знакомый с картинами художника еще по Москве. "Ваше творчество почти не изменилось на Западе", — с недоумением заметил он. "А почему оно должно измениться? — откликнулся Рабин. Если, к примеру, на Запад уезжает комический актер, он же не меняет свое амплуа, так же, как трагический — не становится комиком. Присущее мне мироощущение не осталось в Москве, — продолжал Рабин. — Оно осталось со мной".

Но, как говорится, каждое сравнение хромает на одну ногу. И хотя Оскар Рабин и в Париже остался самим собой, тем не менее определенные изменения в его творчестве произошли и именно у него не могли не произойти, ибо картины Рабина всегда связаны с окружающей его действительностью. Всю жизнь Оскар Рабин писал Россию, писал ее с люровью и горечью, надеждой и безотрадной печалью. Недаром много лет назад французский профессор и литературовед Жак Гатто назвал Рабина Солженицыным в живописи.

Картины Рабина, написанные в России — это то, что его там волновало, мучало, радовало, заставляло страдать, вдохновляло на любовь и ненависть. Западные искусство-

веды обычно относили и относят его творчество то к нео-экспрессионизму, то к фантастическому реализму. Они правы и неправы, ибо как всякий подлинный художник, Оскар Рабин, используя приемы тех или иных школ, создал собственный, ни на кого не похожий стиль, нашедший особый ключ к раскрытию образа России. Этот ключ — бытовая символика, предметы из обихода, из повседневной жизни, вынесенные на передний план холста. Предметы самые разные — рыбы, газеты, рубашки, коты, водочные бутылки, скрипки, — и вроде бы самые обычные. Однако всегда, беря тот или иной предмет, Рабин превращал его в предмет-символ, придавал ему второй смысл, вторую функцию, дополнительную к основной обыденной, а порой даже от нее отличную. И оттого эти символы обретали особую силу. И оттого, они — обыкновенные (подумаешь, невидаль — рыба на газете "Правда"!) — каждый раз смотрелись наново и неожиданно.

Сам Рабин не раз говорил мне еще в Москве, что вне России он писать не сумеет и ссылался на свои бесплодные попытки заниматься живописью в Прибалтике или в Грузии, куда он уезжал отдыхать. Но в 1978 году случилось иное. Не в отпуск уехал Рабин, не в отпуск, после которого возвращаются домой, а в изгнание. Жизнь оказалась расколотой надвое. "Ты там обретишь себя, — говорил Рабину в Москве наш общий друг художник Владимир Немухин, — лет через пять, не раньше". И вправду: это абстрактному художнику или художнику-концептуалисту отъезд в другой мир особых проблем для творчества не создает. А как быть Рабину, которому известный коллекционер русского авангарда 20-х годов Георгий Дионисович Костаки как-то сказал: "Ты, Оскар, пишешь кишками". Еще говорили ему — пишешь кровью. А как, действительно, быть, если ты потерял родину, если тебя изгнали из страны, которую ты знал, как самого себя, которая была для тебя и матерью, и мачехой, противоречивые чувства к которой были основой всего твоего творчества?!



Оскар Рабин "Монмартр" холст/масло 1980

Фото И. Глиера

Я помню первые картины, написанные Оскаром Рабиным в Париже. Я помню картины, написанные им через год и через два после изгнания из России. Это был Рабин и не Рабин. Как будто бы тот же стиль, тот же, с небольшим просветлением, колорит, та же бытовая, только из французского быта, символика. И все-таки, это казалось созданным другим художником. В этих картинах было мастерство, была индивидуальность, порой была присущая Рабину ирония, была выдумка, но не было того эмоционального накала, о котором говорил Костаки, того накала, который отмечал русские полотна Рабина, не оставлявшие равнодушными никого — ни поклонников его творчества, ни хулителей, ни друзей, ни врагов.

Да и сам Оскар Рабин понимал несовершенство своих парижских работ лучше, чем кто-либо другой. Многие из

них он уничтожил, многие переписал заново. Четыре года понадобилось ему не столько для того, чтобы обрести самого себя, сколько для того, чтобы почувствовать глубоко внутренне Париж своим городом. А когда пришел этот момент, все проблемы исчезли, словно их и не было. Вместе с любовью к Парижу, пониманием и знанием его, ощущением себя не туристом, не изгнанником, а парижанином, вместе с чувством, что вот все это, окружающее, недавно еще совсем чужое, не вдохновляющее, стало родным, будто изначальным, пришли и картины. Картины, на которых — Париж, увиденный глазами Рабина и пропущенный через его сердце. Когда-то московский поэт Игорь Холин писал: "Рыбины Рабина, рыбины Рабина..." И были еще бараки Рабина, черные рабиновские коты, рабиновские шагающие в никуда телеграфные столбы, рабинские бутылки из-под водки... А вот теперь есть и Париж Рабина. Сотни художников — и французы, и иностранцы — писали Париж. Рабин написал свой Париж. Таким Париж никто не видел и не изображал.

Это не парадный Париж, не Париж, приводящий в восторг туристов, и не рабочие предместья; это париж мон-мартрских, расходящихся вкривь и вкось, вверх и вниз улиц, Париж упирающихся в небо рыжих и красных крыш, Париж вздыбленных мостов, по которым то и дело с грохотом проносятся поезда метро, в общем, это обыденный Париж, написанный с любовью, а иногда и с иронией, но добродушной, а не злой, как некогда в Москве, Париж, который увидел большой русский художник — и увидел по-своему, и написал по-своему, в своей неоекспрессионистской манере и, конечно, с какими-то предметами, вынесенными по-рабиновски на передний план: тут и бутылка вина, и столь любимый французами сыр, скрипка и стофранковая банкнота, герб (три лошади) мясной лавки — французы любят и конину — и много чего другого, что отыскивал для себя в Париже Рабин, отыскивал и почувствовал и придал этим обыденным предметам опять же по-своему второй

смысл — порой с лирическим подтекстом, порой — с ироническим.

А теперь, когда найден, открыт, понят, почувствован Париж, когда он пишется, как свой, как родной город, все чаще на холстах Оскара Рабина появляется Россия, обычно деревенские пейзажи, написанные в мягких тонах, словно пастелью, Россия не та, официальная, государственная, тоталитарная, которая отринула его от себя, а Россия-земля, Россия-мать, память о которой живет в сердце художника.

МИХАИЛ ШЕМЯКИН

Несколько лет тому назад известный французский поэт-сюрреалист и искусствовед Ален Боске писал: "Шемякин относится к типу художников (подобных выпадает на поколение не больше двух-трех), которые прямо уходят в легенду. Они так ошеломляют неистовством красок и очарованием форм, что не дают задуматься в какой мере являются еще и мыслителями. С Шемякиным случай особый. Ни одно из его творений настолько не имеет отношения к действительности, что в своем совершенстве абстрагируется от понятий сказочности или лиризма. Он постоянно переносится в царство, которое все равно недоступно, будь там кое-что и понятно. И если перед нами предстают клоунская маска, бутылка или яблоко, мы постоянно убеждаемся, что это клоун неземной, бутылка — иллюзорна, а яблоко вовсе не созрело на яблоне. Тайны их облачают!" — восклицает Боске.

Да и само название творческого метода Михаила Шемякина — метафизический синтетизм — нередко вызывает недоуменный вопрос: а что, собственно, это означает? Не слишком ли заумно? На само деле ничего таинственного в этом названии нет, и слово "метафизика" появилось в нем не по чьей-либо прихоти. Оно пришло к Шемякину, так как то, чем он занимался в Ленинграде со своими друзьями

было, в основном, связано с изучением культовых религиозных корней в древнем и современном искусстве, с изучением связей между этими искусствами, нахождением в произведениях современных мастеров истоков искусства прошлого. Молодые ленинградские художники изучали искусство предколумбийской Америки, искусство древней Венесуэлы, аборигенов Австралии, Египта фараонов. В те времена искусство было не культурой, а культом. В переводе на язык философов это относится к метафизике, то есть к надсознанию. Художники изучали древние религиозные каноны, и это накладывало отпечаток на их творчество. А поскольку, изучая древнее искусство и его каноны, например, искусство православной иконы, сами они этим канонам не следовали, а в каждом искусстве находили для себя что-то определенное, что-то необходимое, иными словами, осуществляли синтез, а название их стиля — метафизический синтетизм — не только оправдано, но и вообще единственное, раскрывающее суть их работы.

Шемякин говорит: "Когда разглядываешь наскальные рисунки древних, например, в пещере Ласко, где исполинские белые фигуры фантастически чередуются с черными, то невольно охватывает мистическое ощущение космического, кажется, что находишься перед символикой неведомой древней религии. Чувствуешь, что создатели этого искусства не баловались, не рисовали для развлечения некоему божеству. Да, да, их рисунки поражают, прежде всего, своей верой, религиозностью. А что делают художники в этом плане сейчас? — вопрошает он. И отвечает: — Пытаются изображать церквушки, иконки, впадая в конце концов в откровенную пошлость. Я же стремился найти новую форму для выражения веры, истинной духовности и религиозности. Мечтал о том, чтобы глядя на мои работы, люди испытывали такие же чувства, какие испытываю я, встречаясь с произведениями тысячелетней давности, скажем, с мистическими знаками на гробницах фараонов".

Эти мечты и стремления обошлись художнику дорого.



Михаил Шемякин. "Метафизическая композиция", 1980

Он был брошен в психиатрическую больницу, в которой из него уколами и препаратами выбивали мистику. И более того, внушали ему отвращение к живописи, так что, выйдя на свободу, он долго не мог даже подойти к мольберту. В 1971 году Михаил Шемякин выехал из СССР и поселился в Париже. Там к нему пришли успех и известность. Но вот что интересно: хотя внешне его работы изменились, суть его поисков, разработок и экспериментов осталась той же. Только то, что прежде было скелетом, обросло в Париже мясом, мышцами. Изменилась же, главным образом, цветовая гамма. И это естественно. Ведь формировался он как художник, по его собственным словам, в таком сумрачном городе, как Ленинград, который часто бывал серым не только по освещению, но и по всей окружающей Шемякина жизни. "Все эти обыски, сумасшедшие дома, аресты, принудительные работы, — вспоминает он, — накладывали мрачный отпечаток и на мои картины, и на внутреннее состояние". Когда же Шемякин приехал в Париж, то ощущение от этого города, от его яркого неба, от французских картин, написанных сочными красками, от всей свободной парижской атмосферы, изменили его палитру. Внутренний и внешний чертеж метафизический остался, но он стал наполняться другим цветом — более ярким, более интенсивным. Это был довольно сложный период. Отнюдь не просто, сохраняя идею, мысль, саму основу своего творчества, переходить совсем на иные цвета. Впервые в Париже стал Шемякин использовать чистую красную краску, чистую синюю, чистую зеленую. И в конце концов с большим трудом художнику удалось освободиться от присущей ему серой ленинградской палитры.

Конечно, Париж обогатил не только шемякинское цветоощущение. Все метафизические идеи, которые он разрабатывал в Ленинграде с Владимиром Ивановым, Евгением Есауленко, Анатолием Васильевым, Олегом Лягачевым обрели здесь, на Западе, более ясные, более очерченные контуры, так как в Париже он получил доступ к тому,

что его всегда интересовало. Он мог приобретать книги по древне-индийскому и буддистскому искусству, он мог видеть в музеях произведения мастеров, которые были ему духовно близки. Все это способствовало развитию его идей, углублению его поисков.

Уже первая персональная экспозиция Шемякина, состоявшаяся в Париже в галерее Дины Верни, в то время, когда художник находился еще в Ленинграде, вызвала большой интерес и у критиков, и у коллекционеров. А после создания Шемякиным цикла акварелей "Карнавалы Санкт-Петербурга", к нему пришел такой успех, о котором может лишь мечтать любой художник. И снова кое у кого возникал вопрос: "А почему, собственно, "Карнавалы Санкт-Петербурга"?" Скептики пожимали плечами: "Выпендривается Шемякин". В действительности же приход Шемякина к этой теме был вовсе не случаен. Театр издавна привлекал его, особенно театр масок. В 1968 году он по предложению режиссера ленинградской оперной студии Фиалковского с энтузиазмом принялся оформлять оперу-буфф Шостаковича "Нос". Шемякин придумал оригинальные костюмы, оригинальные маски, но дальше премьеры дело не пошло. Режиссера выгнали из студии. Шемякина попросили больше там не появляться и от его оформления отказались. Но в то же примерно время Шемякин написал цикл картин под названием "Галантные сценки" или "Петровщина". Это были яркие, несколько театральные, изысканные полотна, которые, конечно, по внутреннему содержанию мало чем схожи с бурлеском акварелей "Карнавалы Санкт-Петербурга". Но есть в них и общее: плавность линий, утонченность, цветовое богатство. Да и не случайно там — "Петровщина", тут — "Санкт-Петербург". Сам Шемякин говорит: "Мой любимый русский император — Петр Первый. Он, кстати, был прекрасным гравером и художником. Но главное, что он и в жизни был большим художником, в некотором смысле сюрреалистом. При своем росте — 2 метра 20 сантиметров — он выписывал со всего мира карликов, уродцев. При его дворе, интимном дворе, существовал Всепьянейший собор, в котором насчитывалось 300 с лишним кар-

ликов и карлиц. В программу этого собора обязательно включались карнавалы. Петр Первый сам подготавливал костюмы для себя и своих шутов, разрабатывал, кто на чем должен ехать. Некоторые шуты ехали на медведях, некоторые — на свиньях, сам Петр — на запятках кареты в качестве протодьякона Всепьянейшего собора. И вот, в моем сознании возникли эти фантастические, бурлескные картины — двухметровый император, в окружении карликов, все в фантастических одеждах, с фантастическими инструментами, и я просто должен был написать свои "Карнавалы Санкт-Петербурга". Я должен был освободиться от этих видений. Конечно, мои "Карнавалы" не связаны непосредственно с карнавалами Всепьянейшего собора, но мой цикл навеян ими".

После прошедших с огромным успехом в парижской галерее Жака Карпантье выставки "Карнавалы Санкт-Петербурга", а затем через два года выставки "Чрево Парижа", хоть и написанной в иной, сдержанной, цветовой гамме, но такой же фантастической и изысканной, многие полагали, что Шемякин будет продолжать работать в том же духе. Тем большим откровением для них оказалась состоявшаяся в знаменитой лондонской галерее Фишера выставка "Трансформации". Но для тех, кто знал чем всю жизнь занимается Шемякин, лондонская выставка представлялась ничем иным, как закономерностью, потому что она раскрывала всю многолетнюю исследовательскую работу художника, связанную с изучением корней древнего искусства, поисками общности корней искусства древнего и современного. На этой выставке экспонировались многие его схемы, исследования, демонстрировалось как он извлекает формы красоты из самых обыденных предметов. Там была, например, серия, посвященная уздечкам, — трансформация уздечек, и серия, посвященная трансформации седел, где седла превращаются в изящные дамские шляпы. Показывались рисунки, связанные с анатомией, с исследованием структуры скелетов, с биологией.

Когда почти два года назад, уже обретший в Париже успех, художник перебрался в Нью-Йорк, это вызвало удивление. А я помню, как он мне говорил в Париже, что устал от французского снобизма, от французской жажды камерного гедонистического искусства, от того, что его влекло к большим формам, к экспериментам, а парижские галерейщики требовали маленьких акварелей, пытались диктовать ему не только размеры работ, но и их тематику и цветовую гамму. Переехав в Нью-Йорк, Шемякин как бы обрел второе дыхание. "Америка создана для художников, — говорит он. — Это молодая страна, которая любит все новое. Я чувствую здесь себя раскрепощенным. Там меня превратили в акварелиста. Здесь я вышел на путь художника-живописца, каким я был в России и каким внутренне всегда себя ощущал".

ОЛЕГ ЦЕЛКОВ

Олег Целков один из родоначальников движения художников-нонконформистов. Это своеобразный мастер, ошеломляющий зрителей режущими глаз красками, обычно использующий всего лишь два-три цвета, а нередко создающий огромные композиции, заполненные только одной огнедышащей, чаще всего красной, краской, на протяжении многих лет московской жизни почти не менялся. В течение десяти лет (60-70-е годы) он во многих картинах писал практически одну — социальную и одновременно философскую, потому и прибегая к элементарным лекальным линиям в минимально несложной цветовой гамме, чтоб мысль его достаточно легко воспринималась. На всех полотнах Целкова того периода — люди с низкими лбами, тяжелыми подбородками, облысевшие, с перекошенными мордами фанатиков, которые, разевая пасть с остатками полусгнивших зубов, то ли восторженно кричат, то ли поют. В этих уродах — и мерзость, и неистребимая уверенность в собственном могуществе. Художник вроде бы и отвра-

щается от них, и любитесь ими (силища-то какая!). В основе подобной двойственности — философия неприятия человека и человечества и в то же время факт признания неотвратимости его существования. Целков признавался: "Я не испытываю к людям ни презрения, ни жалости, ни сострадания. Они для меня олицетворяют физическую жизнь, и я даже отношусь к ним со странным восторгом. Как путник, который, глядя на кипящий вулкан, восклицает: "Ух ты!"

И вот уже почти пять лет Целков живет и работает в Париже. Казалось бы, его философия должна была привести к минимальным изменениям в его полотнах. Так и представляется с первого взгляда. В его парижской мастерской висят на стенах такие же большие картины с такими же мордами-масками, только рты у них закрыты, лбы менее скошены, взгляды не столь фанатичны. Но даже эти изменения, если взглянуть в холсты Целкова повнимательнее, если заметить, что и краски у него стали помягче, и колорит поразнообразнее, свидетельствуют о том, что новая жизнь выработала у него и какое-то новое отношение к его персонажам, сдвинула что-то в его философии неприятия человечества и в то же время факта признания неотвратимости его существования. Чуть-чуть сдвинула, но это сразу же сказалось и на картинах.

По этому поводу сам Целков говорит: "Там я думал, что создаю портрет новой личности, новой расы, нового человека, рожденного социализмом. Как известно, в каждом человеке в определенной пропорции содержится добро и зло. И я там как бы смирился с существованием зла. Возводил его в норму, ибо оно глядело отовсюду. Но приехав сюда, я обнаружил, что зло существует не только при социализме. Ну, конечно, я об этом догадывался и раньше. Однако, одно дело догадываться, а другое — столкнуться. Итак, зло есть и здесь. Это тема вечная. Просто там, в СССР, слишком большая концентрация зла толкнула меня на разработку этой темы. И, повторяю, я не критиковал зло, а возводил его в норму. Здесь же с моими персонажами произошла транс-



формация. Они лишились в какой-то степени экспрессивности, стали более монументальными”.

Если в картинах, написанных Олегом Целковым в Москве, зло, воплощенное в персонажах его холстов, бывало обычно активным, нетерпимым и агрессивным, то в полотнах, созданных в Париже, оно предстает как нечто спокойное, умиротворенное, этакое олимпийское, что ли, зло. Но как и прежде Олег Целков ничего злу не противопоставляет. Объясняя такую свою позицию, он говорит: “Помнишь ”Двенадцать” Блока? Ребята Дзержинского, а впереди Христос. Парадокс. Как человек я этих ребят ненавижу, но как художник — принимаю, как принимают неизбежность”. И развивая свою мысль дальше, он прищуривает глаз, словно увидел что-то вдаль: “Вот кошка поймала птичку. Что же, злиться на нее? Какой смысл злиться на волка? Он таков — каков есть. И ты знаешь, тот мой образ трансформировался здесь в нечто более человеческое, стал менее схематичным. Мне кажется даже, что то, что я теперь пишу, скорее всего не портрет нового человека, а портрет общества. В обществе же зло неизбежно, — возвращается он к своей прежней мысли. — Конечно, сравнивать то, что было там и Западный мир нельзя, просто невозможно. Черное и белое. Та система просто зверская, сплошной какой-то Освенцим для человеческого духа. Здесь же реальная жизнь: и плохое, и хорошее. Все это бурлит, схватывается, взаимодействует, это общество не до конца благополучно, более того, оно неблагополучное, как и всякая нормальная жизнь”.

Он говорил, а со всех стен обширной мастерской на улице Сен-Мор смотрели на меня его полотна. Это все тот же Олег Целков — ни с кем не спутаешь. Но это и новый Олег Целков. Из этих его картин ушли экспрессивные черные и белые цвета, ушла контрастность, картины стали, если можно так выразиться, менее тяжелыми, в них появилась какая-то воздушность. А зло, заложенное в целковских персонажах, в этих масках-портретах — красных, жел-

тых, зеленых, голубых, лиловых — как бы потеряло всепобеждающую поступь, неотвратимость и неудержимость.

Словно отгадав эти мои мысли, Целков, когда мы с ним прощались в его парижской мастерской, улыбаясь сказал: "Мои персонажи должны были измениться. Понимаешь, самое важное, что здесь я почувствовал себя человеком среди людей, а там был волком. Здесь я ощущаю принадлежность к человечеству, к западной, сюда я включаю и подлинно русскую, культуре".

А я, зайдя в уютное парижское кафе и обдумывая все то, что услышал от художника, внезапно почему-то вспомнил, какое огромное впечатление произвели его, уже написанные на Западе, полотна на японских зрителей в 1978 году во-время выставки неофициального русского искусства в Токио. Тогда один из японских критиков сказал мне, что через несколько лет обязательно появятся у Целкова подражатели в Японии, так как слишком сильно воздействует он на человеческие чувства. Не знаю уж как насчет подражателей в Японии, но как сильно воздействуют на зрителей даже эти его полотна парижского периода, менее, как я уже говорил, агрессивные, чем московские, мне доводилось видеть во время выставок и в Канаде, и в Германии, и в США, и в Италии. Язык художника универсален. И видимо, даже вот такое, смягченное зло, заложенное в персонажах целковских полотен беспокоит людей и одновременно отталкивает их и притягивает к картинам русского художника, который умеет так сильно, неожиданно и ярко изобразить это отрицательное начало, столь явственно присутствующее в нашем бурном, безумном и жестоком мире двадцатого века.

СОДЕРЖАНИЕ

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ. Намагниченность 3

ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

ЕВГЕНИЙ КОЗЛОВСКИЙ. Главы из романа
"Мы встретились в раю..." (поступил по каналам
Самиздата) 8
БОРИС КАЛЕНДАРЁВ. Стихи из книги "Время
и вариации" (поступила по каналам Самиздата) 49
АЛЕКСАНДР ГЛЕЗЕР. Ночь с Евтушенко 53

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

НОНКОНФОРМИСТЫ НА ЗАПАДЕ И ДОМА
От редакции 59
Обзоры выставок в "Музеях современного русского
искусства в изгнании" в Монжероне и Джерси Сити 61
АЛЕКСАНДР ГЛЕЗЕР. Русские художники на
Западе. Главы из книги.
Эрнст Неизвестный 73
Оскар Рабин 79
Михаил Шемякин 83
Олег Целков 90

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

ГРУСТНЫЙ ВАЛЬС ПОД ГИТАРУ

Норвегию далекую и странную
туманами кругом заволокло
но, как под одеялом, — под туманами
Норвегии уютно и тепло.
А за моим окном кричит пурга еще
и ночь неотличима ото дня.
Кричит пурга и тихий голос Галича
звучит в магнитофоне для меня.

В бетоне неба миллионоверстного
как не было просвета, так и нет.
И можно было б жить делами острова,
да письма не идут на континент.
В эфире с методичностью пугающей
трещат помехи, песню хороня...
И все-таки знакомый голос Галича
звучит в магнитофоне для меня.

В Норвегии все куплено, все продано,
В Норвегии — веселое житье,
но на роду написана мне родина,
и никуда не деться от нее.
И нет на свете тихого пристанища,
и негде взять полцарства за коня...
Так пусть ночами тихий голос Галича
звучит в магнитофоне для меня.

*Из романа Евгения Козловского
"Мы встретились в раю..."*