

знаю! Впрочем, могу предложить гипотезу. Когда-то, еще в пору актерской молодости, Михаил Угаров начал писать текст под названием «Платонический театр». Речь там шла, как предполагаю, о театре, которого нет, но который должен быть. О театре идеальном и совершенном — о высшей реальности театра, где отсутствует граница между буквой и произносимым словом, между замыслом драматургическим и сценическим воплощением. Вот драматургия Угарова и есть — платонический театр. В каком пространстве он располагается и как разыгрывает свои представления — Бог весть. Но драматург их видел. И во всех подробностях представил публике... Не настаиваю, конечно, на основательности этой версии. Но она все объясняет. И пресловутую несценичность. И убеждение, что драма (в буквальном переводе с греческого — «действие») не нуждается в драме. И приравнивание действия к зло-действию. И уверенность в высшем смысле любого «очитка».

Алена ЗЛОБИНА.



В ПОИСКАХ ДРУГОЙ ПОЛОВИНЫ

Дмитрий Бакин. Страна происхождения. Рассказы. СПб. «Лимбус Пресс». 1996. 152 стр.

— А в бога вы верите, доктор?..

— Нет, но какое это имеет значение? Я нахожусь во мраке и стараюсь разглядеть в нем хоть что-то. Уже давно я не считаю это оригинальным.

А. Камю, «Чума».

Давно мне не дает покоя одна реклама. Рядом с портретами провидиц и шаманов — надпись: «Кто с господом в душе и с мукой в сердце, приди ко мне!..» Те, кто с мукой в сердце, может быть, ничего не заметят и придут. Но очевидно, что тот, кто напечатал эту трогательную фразу, не совсем понимает, о чем говорит, иначе он как минимум не написал бы слово «Господь» с маленькой буквы. Это не придирка. Ибо тот, кто с Господом в душе, знает, что Господь — это имя, потому что, призывая Его, обращается к Нему и ни к кому другому. Вполне возможно, что тот, кто так написал, может исцелить, но совершенно точно, что он не будет знать достоверно, каким образом он это сделал и куда ушла болезнь. А это, как хотите, опасно. Это гораздо более опасно, чем обращаться за помощью к неверующему врачу, твердо укорененному в той реальности, которую единственную он признает за таковую, уповающему лишь на проверенные опытом лекарства и свою самоотверженность. Почему же все больше и больше наших современников устремляется к провидицам и шаманам, даже и сознавая, что те не совсем точно знают, к кому обращаются? Наверное, даже в поисках — вслепую — другой половины усеченной реальности им видится больше надежды.

Есть два автора, которые неизбежно приходят на ум при чтении рассказов Дмитрия Бакина. Это Андрей Платонов и Альбер Камю. Говорят, его уже сравнивали и с тем, и с другим. Платоновская, чуткая к плотскому движению души, фраза; мир, осажденный абсурдом, как у великого французского экзистенциалиста. Но как только эти два автора приходят на ум, так сразу же возникает тревожное чувство несоответствия, несовпадения. Понятно, что если одного автора можно сравнить сразу с двумя такими разными, такими непохожими друг на друга, то уже есть над чем задуматься. Но, что еще интереснее, в ходе размышлений может обнаружиться, что у Камю с Платоновым больше общего, чем у каждого из них с Д. Бакиным.

Рассказ «Листья», первый по порядку в сборнике, сразу заставляет вникнуть в самую суть дела. А суть, мне представляется, в том, что мужчины, покинутые ушедшими на поиски возможности выжить женщинами, «погрузились в тяжелые волны опьянения, засыпая в поисках ответа, убежденные в том, что всему, что снится, предначертано верить, ибо реальность — половина правды и нигде людям искать вторую половину правды, кроме как во сне». Здесь определяется объем мира, создаваемого Бакиным, и он иной, нежели у Платонова. У Платонова мир с первых шагов замыкается от Бога в своем теле, и внутри этого тела мира создается

вполне цельный и завершенный универсум, связанный в каждой своей части, без торчащих концов и обрывков. Всякая вещь, мысль, абстракция не одушевляется, но отелеснивается, включается полноправно в тело мира и окончательно обосновывается в нем, не требуя и не предполагая выхода за его пределы.

Не то у Бакина. В его мир вход открыт, и Бог ожидается с первых шагов («семнадцать лет бездетности ожидали прихода Иисуса Христа»), но кто приходит и куда сквозит распахнутый мир — вот вопрос. Во всяком случае, из мира Бакина, умирая, уходят «руководимые теми, кто давно умер», а в мире Платонова умирающий попадает обратно в темную влагу материнской утробы, замыкая круг, в самой смерти своей не вырываясь за пределы замкнутого в себе тела мира. Пространство у Платонова замыкается; по сути, его герои никак не могут отыскать выхода за конечные пределы телесного мира. Времени же вообще нет в платоновском мире, ибо его нельзя почувствовать как «встречной твердой вещи», оно лишь колеблется туда-сюда, маятником, держа мир в оцепенении. Поэтому у Платонова невозможно ощутить перемещения: есть бытие в одном месте, а потом бытие в другом месте, а потом в третьем — и так далее. Человек не движется, не идет, а как бы прорастает в разных местах, и места эти не связываются между собой его передвижением. Поэтому совершенно невозможно себе представить, как в этом мире могут доходить письма, как вообще может осуществляться какая бы то ни было связь между людьми в разных местах.

У Бакина всякий уход вызывает подозрение в том, что это уход за пределы мира, без возврата. Перемещение слишком легко, слишком возможно, гораздо более вероятно за пределы мира, нежели в его пределах: «...женщины поселка, гонимые голодом, прихватив котомки, узелки и сумки, ушли в сторону Херсона, где надеялись на пожитки, не тронутые немцами, выменять семена, патрубки, домашнюю птицу и скотину. Несколько калек, демобилизованных в начале войны, несколько контуженых, а также женатый дурак, имевший военную бронь, предписывавшую ему не трогаться с места, стояли посреди мертвого поля и смотрели, как нагруженные женщины идут по белой пыльной дороге, минуют сосновый бор и церковь на холме, а потом скрываются за поворотом, и ни один из них не верил, что они вернутся, пребывая в убеждении, что белая пыльная дорога и есть та дорога, по которой можно идти вечно и бесследно исчезнуть, растворившись в воздухе». Герой Платонова приходит «из природы», герой Бакина и является неизвестно откуда, внезапно оказываясь на тропинке, ведущей к поселку со стороны поля.

У Платонова и сон не выходит за пределы мира, но, так же как мир, вбирается внутрь героя: «Во сне он увидел большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся пространство, и вдаль терпеливо уходила пустая дорога. Дванов завидовал всему этому — он хотел бы деревья, воздух и дорогу забрать и вместить в себя, чтобы не успеть умереть под их защитой». Сон как бы «выгнут» в ту же сторону, что и реальность, а не завершает ее второй половиной. Сон — дополнение этой реальности: «Копенкину ничего не снилось, потому что у него все сбывалось наяву», «Не существует перехода от ясного сознания к сновидению — во сне продолжается та же жизнь, но в обнаженном смысле».

Сон у Бакина — выход в иную реальность, продолжающую и дополняющую земную.

Дыр и выходов в мире Бакина сколько угодно, но место, в которое они ведут, совсем не освоено. Поэтому все связи — как с этим запредельным «местом», так и внутри наличной половины реальности — случайны и хаотичны, подпадают беспорядку и суеверию. Ибо они в большинстве случаев ведут из ниоткуда в никуда — как нервы в вырезанном из тела куске.

Реальность Платонова и Камю прочна, ибо сознательно ограничена: в первом случае — исключительной телесностью сущего, во втором — замыканием связей, не нашедших своих концов в пределах допущенной реальности, в черном ящике абсурда.

Платоновские дороги кончаются в тупике. Дороги Бакина ведут прочь — к призрачным целям, но главное — прочь, мир не входит и не может войти в героя, замыкающегося во внутренней жизни. А потому он не чувствует мира с уважительной теплотой, как чувствует его платоновский герой, а глядит на него взглядом инопланетянина — отчужденно. Открытый мир Бакина предполагает и допускает возможность чужого, нездешнего взгляда, обесценивающего то, что дано, но не дающего ничего взамен: «И всегда, где бы он ни был, в нем главенствовало стремление неподвижно стоять в стороне от мутного потока лет, где среди ила, обло-

манных веток, изношенной одежды, исковерканного оружия и обкатанных водой костей несутся к совершенству люди, — неподвижно стоять в стороне и давать им советы, обманув тень закона, которая падает на голову каждого с момента рождения». И наука, и мудрость жизни исходят только от мертвых, приходя из-за пределов мира, произвольно обрубленного, а потому непостижимого в явных живому границах: «...ему давно было ясно, что она пребывает на земле как оружие мертвых, и мертвые говорят ее устами, чтобы предостеречь живых в том, что при жизни остается неясным...»

Все дело в том, что бытие другой половины, к которой потянулись души и нити, — недостоверно: «...бабка сказала — тот, кто велел нам быть, не простит; Анна сказала — никто нам быть не велел. Мы порождение взрыва». А любая недостоверность границ порождает люфт реальности — ее произвольное расширение и суждение, придающее ей видимую сложность вследствие отсутствия закономерности. Мир Бакина таинствен, потому что неясен в своих границах. Поэтому же он агрессивен.

Тяжеловатая телесная платоновская фраза там, где она появляется у Бакина, производит то же странное и таинственное впечатление, какое производит не по размеру и не по сезону одетый человек. Потому что замечательно прописанное телесное действие героя Бакина не имеет никакого отношения к телу. Телесные действия совершаются как символы духа; подлинное царство писателя — на границе ведомого и неведомого, сказанного и несказанного, постижимого и непостижимого в этой жизни. Поэтому лучше всего у Бакина — процесс выговаривания, дохождения до сказанного. Слова как бы очерчивают маленькое место в мире, которое проясняется уже самым процессом положения ему границ. «И сказала... и сказала... и сказала» — типичная структура такого очерчивания. По этому принципу построен весь рассказ «Про падение пропадом», описывающий жизнь трех героев в некотором кусочке пространства и времени — так что незаметная деталь, незначительное событие в жизни одного из них становится самой жизнью другого.

Бакинский герой, в отличие от героя Камю или Платонова, — человек, который не владеет целым своего мира (сознательно отгороженного — в случае Камю — от всего, что не вошло в его пределы). Он пришел из другой половины реальности, но, помня дорогу, которой он пришел, он начисто забыл, куда ведет эта дорога, «Христос» забыл Бога Отца, сохранив лишь память о своем сходжении «в человека». Вещи, написанные в условиях такой метафизической забывчивости, всегда представляются таинственными и мистическими. Нужно только помнить, что причина этой таинственности — усечение реальности, произведенное беспомощностью, а не волевым актом.

В такой реальности обрывки смыслов толкутся, не проясняя, но затемняя друг друга, не складываясь в картину, но рассыпаясь, как мозаика от удара ладошки ребенка, отчаявшегося с ней поладить. Обрывки смыслов набиваются в одну фразу, множественность толкований делает явление окончательно недоступным для понимания, толкования не ложатся рядом, как в привычном постмодернизме, но пожирают и уничтожают друг друга, оставляя теперь, с очевидностью, вместо пустой множественности — пустое место.

И все же не покидает чувство несправедливости (пусть и — правильности) всего сказанного, и оно постепенно выливается вот в какой вопрос: почему аналогии возникают через головы стольких ближних — с такими дальними? Почему, скажем, не Битов, не Венедикт Ерофеев, не Саша Соколов? Да потому что у Бакина — впервые после долгого перерыва — вновь появляется вселенная (пусть даже только ее половина) не как тупая и косная декорация, не как место действия героев, но как живая, активная, действующая (хоть и непонятная) сила. Как нечто, что может унижить и привести к восстанию, вырастив у человека на ноге шестой палец неизвестно за что; но восстание против чего не приводит к отчаянию (хотя, может, и порождает большой страх) — ибо это не попытка проломить головой мертвую каменную стену, но взгляд в — неизвестно откуда возникшие — очи. Долгое время герою противостоял лишь герой. Даже ерофеевская вселенная, казалось бы такая активная и подвижная, сворачивающаяся кольцами пространства и играющая временем, — не лицо, обращенное к герою, но лишь место появления других героев, которые и есть — активная сила, из-за которых, может, и корежится так вселенная.

Словом, на пустом месте Бакин вновь пытается написать — лик. И вот здесь, как чудесное соответствие автору, появляется история героя — художника Пала. Пал, увидев лик Бедолагина (Христа рассказа «Листья», пришедшего из-за границ

мира и «гвоздями приколотенного» к своей человеческой сущности — фамилии «Бедолагин»), решает для своего обогащения и утешения своих сограждан, церковь которых лишена ликов долгой войной и разрухой и прочим надругательством человека над миром, — так вот, решает написать для них новые иконы. Он пишет их с земного прообраза, не прозревая в нем вечной сущности, но механически пририсовывая нимб. Он пишет их на холсте.

Художник, чувствуя всеобщую потребность в лике, не знает, где отыскать его и как его запечатлеть. Он в незнании и беспамятстве пытается подражать прежнему и вместо твердой доски творит на сворачивающемся и разворачивающемся, колеблемом ветром холсте, пытаясь для твердости и похожести вставить его в «старую раму».

Не удивлюсь, если и сам автор не помнит, на чем пишут икону.

Не так-то просто вновь взглянуть в очи искаженной и обесчещенной — так долго почитавшейся не мертвой даже, а неживой — реальности. Но зачинает ребенка бесплодная от своих грехов — распутства и неверия — Анна, зачинает его от ни на что не годного пьяницы Бедолагина, беспамятного Христа, забывшего о своей божественной природе и отрекшегося от нее, и смыкается с реальностью сон, и пролегает дорога из сна в реальность, протоптанная легкими Аннинными ногами.

И хотя в следующих рассказах герои будут устанавливать пулеметы, чтобы защититься от ожившей реальности, или плодить детей, чтобы противопоставить ей — свое, детской плотью от нее заслониться, хотя они будут путаться в обрывках неизвестных ими связей, жизнью платя за незнание и беспамятство, но Анна все же «сказала — господи — и сказала — господи — а потом сказала — храни».

Татьяна КАСАТКИНА.



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Сергей Гандлевский. Праздник. Книга стихов. СПб. «Пушкинский фонд». 1995. 112 стр.

«Праздник» — вторая книга стихов Сергея Гандлевского. Первая называлась «Рассказ» — «прямолинейная проза в стихах». Концепция второй, не менее «прозаичной»: «праздник жизни», «праздник смерти» — «все на свете праздник». В том числе и поэтическая речь об этом.

Говори. Что ты хочешь сказать? Не о том ли, как шла
Городскою рекою баржа́ по закатному следу,
Как две трети июня, до двадцать второго числа,
Встав на цыпочки, лето старательно тянется к свету,
Как дыхание липы сквозит в духоте площадей,
Как со всех четырех сторон света гремело в июле?
А что речи нужна позарез подоплека идей
И нешуточный повод — так это тебя обманули.

«Стансы», одно из лучших стихотворений С. Гандлевского, открывают книгу, играя одновременно роль «аттракциона», манифеста и вступительной статьи. Праздник без повода. Дар без смысла. (В завершающем сборник стихотворении: «Если жизнь дар и вправду, о смысле не может быть речи».) Муза набоковской прозы.

«Поступь рока слышна у Набокова в каждом романе».

Внутри «рамки» стихи распределены по четырем разделам. Формальный признак — хронология: 1973 — 1977; 1976 — 1980; 1979 — 1982; 1982 — 1994. Подобным образом организованные книги напоминают обычно дневник или фотоальбом. Поводов к такому восприятию в «Празднике» предостаточно: часто упоминаемые «the sights» («Оля, Лаура, Кенжеев на фоне / Зелени в восьмидесятом году»); посвящения коллегам по группе «Московское время», цитаты из их стихотворений — в качестве эпиграфов; щедро рассыпанные биографические подробности. Герой — вроде бы копия автора. Нужно внимательно приглядеться, чтобы обнаружить зазор, художественную дистанцию. Приглядимся.