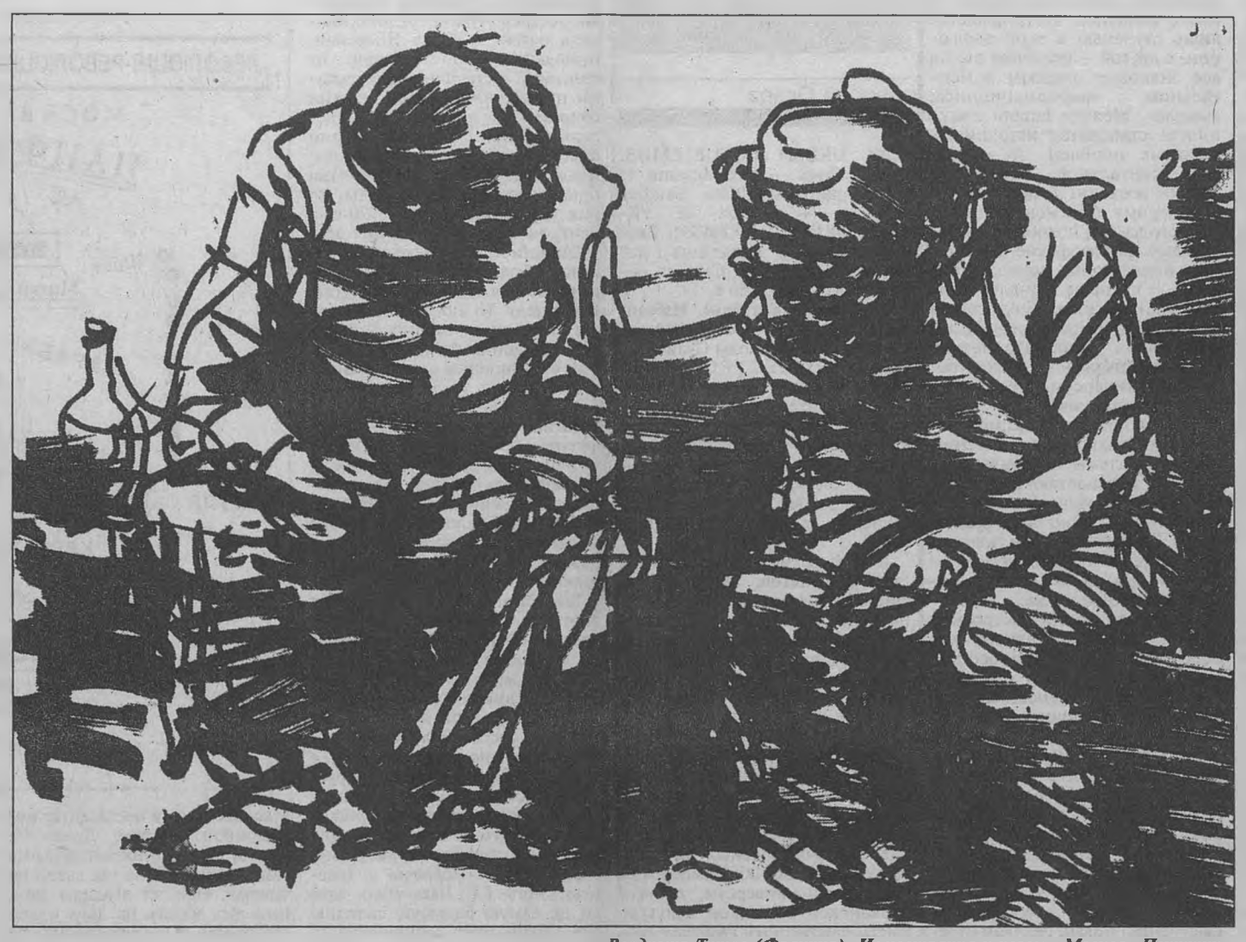
Ерофеев Венедикт Васильевич 22.10.98

КАФЕДРА

Ольга Седакова

ПИР ЛЮБВИ НА «ШЕСТЬДЕСЯТ ПЯТОМ КИЛОМЕТРЕ»,

или Иерусалим без Афин



Владимир Титов (Франция). Иллюстрация к поэме «Москва–Петушки».

ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ, как известно, написал немного законченных вещей. Главную трудность для него всегда составлял сюжет: этот искомый сюжет, объяснял он, должен быть совсем немудрящим и неприметным – и при этом... Он должен был быть тем, что называют вечным, или бродячим, или архетипическим: именно такие сюжеты легче всего утопить в бытовом письме – и сам низовой материал, в скрытом магнитном поле вечного сюжета, приобретет те очертания, без которых словесность для Венедикта (в отличие от его подражателей и эпигонов) вообще не представляла интереса: текст должен образовать пространство, в котором, как сказал Набоков о Гоголе, от *комического до космического* – расстояние в один свистящий согласный. И, как Гоголь, по распространенной легенде получивший два своих больших сюжета в подарок от Пушкина, Веничка надеялся в этом отношении на совет знакомых.

Сюжет, или принцип композиционной организации – или миф. Сократ, накануне казни перелагавший стихами басни Эзопа, объяснял свое занятие так: «Я понял, что поэт – если только он хочет быть настоящим поэтом – должен творить мифы, а не рассуждения. Сам же я даром воображения не владею, вот я и взял то, что было мне всего доступнее, – Эзоповы басни» (Федон, 61 в).

«Рассуждений», парадоксов, трюков, разнообразнейших реестров (один из них, «Записки садовода», например, составляла абсурдная ботаническая номенклатура) у Венедикта всегда было предостаточно; из них и слепились все его законченные сочинения – достаточно помянуть список коктейлей в «Москве – Петушках» или там же – загадки Сфинкса, извлеченные из «Задачника для сына». Но без «мифа», без «Эзоповой басни» эти россыпи не играли. Предсмертная мысль Сократа, так же, как отношения отдельных писателей с сюжетосложением, достойна самого глубокого обсуждения, но мы перейдем к нашей частной теме, к сюжету или мифу, который Венедикт искал для следующего за «Петушками» сочинения – среди знакомых и в копилке мировых сюжетов.

Кому-то пришел в голову такой образец: симпосий, или сатурналии, застольные беседы в царстве мертвых. На это предложение Венедикт с некоторой обидой ответил: «Разве вы не заметили, что это уже *есть* в Петушках?»

И в самом деле, за магистральным мифом «Петушков» – странствием (как его ни конкретизируй: как нового Улисса, как путь в Землю обетованную или на острова Блаженных, или как сентименталистские путешествия в духе Л.Стерна или А.Радищева), осложненным другими пародированными субсюжетами и субтекстами (среди которых – евангельское повествование, история КПСС, история Датского принца и др.), мы не заметили, что железнодорожная поэма вобрала в себя и этот малый миф: пир мудрецов, застольную беседу о высших материях с возлияниями божеству. Кроме главок, самым прямым образом реализующих эту ситуацию, о которых речь пойдет в дальнейшем, вполне законно обобщить все повествование «Петушков» – да и «Шагов командора» – да и всего жизненного текста, созданного Веничкой, – как вариаций на одну тему: *русский пир в эпоху развитого социализма*. Насколько реалистичен Ерофеев в деталях изображенного им пира, знает каждый его современник. Так оно у нас и происходило: в электричках и подъездах, на скверах и в чужих квартирах, фактически без сервировки и закуски, с присоединяющимися на халяву или со своей бутылкой участниками, порой незнакомыми ни одному из тех, кто начинал это застолье, – но всегда «о высоком», всегда, «как у Ивана Тургенева» и как у Платона, плавно переходя в кошмар и безобразие.

Невольно смешивая литературный контекст с житейским и аналитические заметки с мемуарными (иначе в случае Венички и его пира невозможно), замечу, что застольная беседа, основной, говоря по-структуралистски, жанр жизненного текста Ерофеева, представляла собой своего рода обряд, от участников которого требовалась своеобразная сакральная ответственность. Нарушителей парадоксальной чинности этих пиров с позором удаляли. *Fas* и *nefas* такого застолья – средоточия гуманности, как говорил Венедикт, противопоставляя алкоголическое совместное опьянение наркотическому как «антигуманному», – действительно были парадоксальными и неписаными. Допустимое и недопустимое в этом – можно сказать, апофатическом – чине участник должен был ловить из воздуха, тоньше, из реакций председателя пира, Венички, и его посвященных: так, «любимому первенцу» Вадиму Тихонову принадлежала роль шекспировского шута, комической ипостаси трагедийного Председателя.

Быть может, этот внелитературный бытовой контекст застолья – месторождения многих пассажей и *mots*, введенных впоследствии в ерофеевские сочинения, – так привычный всем, кто знал автора, и помешал нам заметить присутствие литературного, «мифического» пира в «Петушках». Этот «пир мудрости» в узком смысле занимает десять глав – и, соответственно, девять перегонов на пути из Москвы в Петушки, от «43 километра» до «Орехово-Зуева». С концом пира кончается «правильное», поступательное движение электрички и повествования; героя выносит на платформу и вносит, по-видимому, в другую электричку. Его выносит из худо-бедно «нормального» пространства в область чистого делириума: дальнейшие спутники и собеседники Венички – фигуры бреда (такие, как Митридат, камердинер Петр и подобные, вплоть до четырех убийц финала, населяющих самую глубину этого бреда). Пир в электричке (который, строго говоря, нельзя назвать застольем из-за простого отсутствия стола) разворачивается на границе двух миров; это крайний рубеж на пути в блаженные Петушки, в «святую землю» («Нет, это не Петушки! Петушки Он стороной не обходил. Он, усталый, кочевал там при свете костра, и я во многих душах замечал там пепел и дым Его ночлега. Пламени не надо, был бы пепел и дым...»). Дальше повествование понесет героя в противоположном направлении, к аду и богооставленности Красной площади («Не Петушки это, нет!... Если Он – если Он навсегда покинул землю, но видит каждого из нас, – я знаю, что в эту сторону Он ни разу и не взглянул... А если Он никогда моей земли не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, – Он обогнул это место и прошел стороной...») Участники пира: Митричи, дедушка и внучек, черноусый в берете и черноусая в берете уже принадлежат двойственной реальности; они буквально двоятся и обнаруживают несусветные физиологические свойства. Стиль повествования нарушает заданную предыдущими главами вкусовую норму (в сторону футуристического гротеска – описание внучка и в сторону разнузданного макаронизма в рассказах «женщины сложной судьбы», о чем, впрочем, автор предупреждает читателя: «и чудовищен был стиль ее рассказа»).

Сцена пира выделена и в другом отношении: в этих главах прерывается последовательно монологическая структура поэмы, инициатива речи на время передается другим (хотя достаточно фантомным) рассказчикам. Вначале солирует Черноусый, а идея последовательного обсуждения одной темы – «как у Ивана Тургенева» – принадлежит Декабристу: «Честное слово! Как хорошо, что все мы такие развитые! и т.д.»

Кроме отвлекающей внелитературной реальности, заметить начало «пира» мешает жанровый автокомментарий Венички: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть...». Отсылка к детективу и затем к «Первой любви» Тургенева отвлекают от того «мифа», который, на мой взгляд, просвечивает в железнодорожной пирушке: а это не что иное, как платоновский «Пир» с его темой прославления Эрота и космически-душевной вертикальной иерархии, восхождения от смертности к бессмертию, по которому ведет душу любовь, увлеченная красотой («Мойра и Илифия всякого рождения это Красота», «Пир», 206d).

Я пишу: просвечивает, а не «взят за основу», потому что не могу привести никаких аргументов в пользу преднамеренного обращения автора к платоновскому сюжету. Быть может, перед нами факт случайной конвергенции – но достаточно конкретной.

Вот некоторые детали. Протагонист «Пира» присоединяется к обществу после уединения (Сократ – в сенях соседнего дома, Веничка – в тамбуре), где предается обычной для него возвышенной медитации и приходит к гостям «с долей мудрости, которая осенила его в сенях» (Пир, 175d). Нам не сообщается, какое откровение получил в тот вечер Сократ (вероятно, на нем построен его финальный гимн Эроту). Веничка же рассказывает о своем тамбурном «порыве», следующем за метафизическим анализом ритма икоты, из которого выводится доказательство бытия Божия в духе Тертуллиана: «Он непостижим уму, следовательно, Он есть». Утверждение, переходящее в богословский гимн: «Верящий в предопределение и ни о каком противоборстве не помышляющий, я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел». Этот позитивный апогей опьянения герой и собирается поддержать достойным напитком («Что мне выпить во Имя Твое?»), перебирает рецепты коктейлей и самый скромный из них собирается реализовать немедленно. Тут он и встречает незваных гостей, уже прикончивших его початую четвертинку российской в отсутствие хозяина.

Упомянутая выше – и достаточно экзотическая – тема икоты также связывает два пира (ср. икота Аристофана). В обоих случаях пир начинается в состоянии похмелья, которое особо обсуждается и из которого гости Агафона делают вывод, противоположный Веничкиным сотрапезникам: «Подумайте же, как бы нам пить поумереннее» (Пир, 176b).

Впрочем, благоразумный замысел не осуществляется: Алкивиад и за ним безымянные «гуляки», бурно вторгаясь, обрывают философские речи: «Тут поднялся страшный шум, и пить уже пришлось без всякого порядка, вино полилось рекой» (223b); гости в беспамятстве засыпают «и спят очень долго, тем более что ночи тогда были длинные» (223).

Быть может, не будет натяжкой в двоящемся на мужскую и женскую ипостась «Черноусом в берете» увидеть отголосок аристофановой речи об андрогине. Можно отметить еще одну черту, связанную с общей жанровой семантикой симпосия: загробный ореол застолья.

Пир Платона и пир Петушков – пиры с умершими. О давности пира у Агафона с *еще живым* Сократом мы узнаем из вводной сцены «Пира»; финальное утверждение «Петушков» – «И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду» – ретроспективно переводит все повествование в жанр загробных записок.

Однако не эти точечные перекличи с платоновским «Пиром», источником множества философских пиров, в том числе и российских, занимают нас, но объявленная тема афинского и москва-петушковского симпосия. Платон посвящает Эроту семь речей, Веничка «первой любви» – три. Это образцово абсурдные рассказы из жизни *о свойствах страсти*: о роковой влюбленности в арфистку Ольгу Эрдели; о председателе Лоэнгрине; о Евтюшкине и Пушкине. Все три истории, во всяком случае, относятся на платоновском языке к Эроту небесному (история с «заместительницей» Ольги Эрдели – спасительная подмена Афродиты Урании Афродитой Пандемос). Крайняя по нелепости история дедушки Митрича и вообще вроде бы не касается Эрота, как замечают возмущенные собеседники: «Стоит, и плачет, и писает на пол, как маленький». Здесь плачет навзрыд сам рассказчик, возбуждая «безобразный и радостный» смех слушателей. И вот Председатель Пира берет слово – и произносит, открыто и с редко позволяемой себе патетичностью, бесспорно, одну из самых интимных мыслей всего своего сочинения, изо всех сил прячущего собственную сентиментальность. Перед нами не что иное, как проповедь: «А я сидел и понимал старого Митрича, понимал его слезы: ему просто все и всех было жалко: жалко председателя за то, что ему дали такую позорную кличку, и стенку, которую он обмочил, и лодку, и чирьи – все жалко... Первая любовь или последняя жалость – какая разница? Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальства Он нам не заповедовал. Жалость и любовь к миру – едины. Любовь ко всякой персти, ко всякому чреву. И ко плоду всякого чрева – жалость.

– Давай, папаша, – сказал я ему,– давай я угощу тебя, ты заслужил! Ты хорошо рассказал про любовь!..»

Эта резонирующая фраза – «Ты хорошо рассказал про любовь!..» (несомненно, кроме прочего, возражающая лозунгу Горького-Сатина о том, что «человека не нужно жалеть» и что «человек – это звучит гордо!») – неожиданная и серьезнейшая полемика Ерофеева с платоновской философией любви, той, в которую Сократа посвятила Диотима (*Венедикт часто говорил о своем антиплатонизме; к «платоновским» мотивам, во всяком случае, в их популярной версии, распространенной среди русской интеллигенции, он относился неприязненно – и предпочитал аристотелизм. Он не раз говорил, что для поправления российской истории необходимо заставить каждого нашего школьника выучить наизусть Аристотелеву «Логику» и «Метафизику»*).

Прежде всего это пространственная антитеза: любви-восхождению ко все более всеобщему и вечному противопоставлен евангельский кенозис, еще и вызывающе заостренный: жалость к чирьям, к праху, к самому низкому, глупому, смертному, безобразному. Жалкость, нелепость, смертность и безобразие и суть «Мойры и Илифии» этой Первой Любви.

«Ведь предмет любви в самом деле и прекрасен, и нежен, и полон совершенства и достоин зависти» (Пир, 204b). Ничего более противоположного мочащемуся, в чирьях, председателю Лоэнгрину, предмету первой любви-последней жалости ,придумать нельзя. Не красота, а безобразие как уязвимость – вот в отношении к чему, по Веничке, проверяется сердце мудреца – и художника. «Эстетика безобразного», с которой связывают письмо Ерофеева, обоснована этически. Если св. Франциску так трудно было преодолеть отвращение к прокаженным и вообще ко всему неприглядному, Венедикт чувствовал смущение в противоположном случае: там, где ему приходилось встретить нечто, стремящееся к совершенной красоте, добродетели, классичности. Любить то, что нельзя пожалеть? Что и само по себе недурно и не взывает к последней жалости? Любить самостояние, самодостаточность, бессмертие? Если красотой, согласно Диотиме, Сократу и Платону, внушается любовь, которая приобщает к бессмертию, ибо в ней «та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу», то Веничкина «последняя жалость» приобщает к смерти: «Бог, *умирая на кресте*, заповедовал нам жалость...»

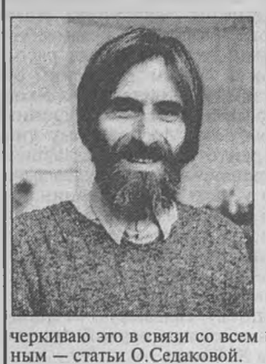
После сказанного, вероятно, уже тавтологией будет вывод о том, что платоновский «миф» пира мудрости, обсуждающего последние вопросы любви, смерти, бессмертия и красоты, принадлежит языческой парадигме, а ерофеевский – евангельской, притом в ее русском изводе, обостренно и до юродства кенотическом. Миф Эрота в собственном смысле (рожденный от Пороса и Пении, не бог, не смертный, а «среднее» существо, нищий, как его мать, но от вечно стремящегося к богатству отца, – сократовская генеалогия Эрота) встречает в Веничкином случае альтернативу: его Эрот-жалость стремится к матери Пении, нищете. Самый образ вагонного пира всем составом своих участников (которые не только бездомны, но и безбилетны, и в этом чужом пространстве располагаются незаконно; вспомним к тому же, что самое распивание спиртных напитков в пригородных поездах было категорически запрещено!) и своих предметных реалиях воплощает эту нищету. Миф пира, доведенный до крайней редукции, тем не менее сохраняет свою мифическую и ритуальную семантику: собрания посвященных, совершающих жертвенное возлияние божеству. Здесь рождается трагический и комический одновременно (исполнение последнего совета Сократа в «Пире») гимн «последней жалости», который приобретает ту же тотальность космического принципа, что и Сократов Эрот.

Статья написана для тома «Пиры в мировой литературе», который в настоящее время готовится к выходу в свет в Италии.

208

Во что посвящен председатель пира, или Всего лишь реплика по ходу чтения вслух статьи О.Седаковой «Пир на 65-м км»

Борис Сорокин



ИМЕННО жгучим мог бы я назвать любопытство, вызванное во мне той настойчивостью, с которой просилась на свет эта реплика во время чтения блестящей, безукоризненной и ***абсолютно верной*** — я подчеркиваю это в связи со всем ниже высказанным — статьи О.Седаковой.

Чем вызвана эта настойчивость? Эта почти неизбежность ее появления?

Может быть, смутным ощущением натяжки?

Однако понимаешь, что если и есть здесь тень натяжки, то она как бы в порядке вещей. То есть не натяжка — явная заплатка на явной прорехе, а некоторая степень ее неизбежности при всяком такого рода приведении к общемировому литературному знаменателю.

А о том, что уравнение решено верно и все рационализации– упрощения по ходу решения выполнены безупречно, говорят первые же ответы, производящие впечатление полного совпадения с ответом в конце учебника, на первые же возникающие вопросы.

Вот, например, сомневаешься: но почему же сразу так далеко — Платон? «Мокрое» Достоевского, хотя бы, кажется гораздо ближе и естественнее. И сам же спохватываешься: да ведь и «Мокрое» вполне возводимо к платоновскому «Пиру».

То есть литературный ряд положен безошибочно, и выпрямление Венедикта Ерофеева в его естественный литературный рост, безусловно, состоялось.

Продолжаешь еще мямлить что-то о слишком уж большой степени энтропии Веничкиного «Пира» в сравнении с платоновским, и опять спохватываешься: о каких степенях можно рассуждать, если речь идет вообще о пире, в самой природе которого неизбежна в конце концов энтропия?

Нет, ничем не объяснишь, этой почти жажды договорить что-то за Седакову.

Разве что тем, что всякий раз, касаясь Венедикта, так или иначе вызывая его к жизни, мы вызываем к жизни и одно неотъемлемое его свойство: неопределимость, неуловимость его облика при всей терпкой его очевидности. И всякое более или менее конкретное «да» по его поводу само же возбуждает ответное «нет», и — наоборот.

Может быть, и так, но я лучше буду продолжать задавать вопросы.

Почему, например, скажем, рассуждения Венички о «жалости, заповеданной нам Христом», вызванные возмущением его спутников нелепой любовной историей, рассказанной Митричем, так убедительны и ярки именно в статье, то есть вне контекста «Петушков», а в самих «Петушках» их не то чтобы вовсе не замечаешь, а как-то не придаешь им особенного значения!

Или больше того: почему, когда совершенно уж обвороженный, совершенно убежденный ходом мыслей автора статьи о возвышении любви до жалости по поводу этого Веничкиного монолога и в связи с которыми такими уместными, такими идущими к делу представляются ее аналогии с Платоном, когда совершенно убежденный — нисколько не кривлю душой — начинаешь охать и ахать: Так вот оно что значит! А я то... А мы-то... А дело-то оказывается... как вдруг замечаешь потерю ощущения присутствия живого Венедикта рядом, так знакомого при чтении «Петушков» всем знавшим его при жизни.

Оно возвращается, когда снова слышишь этот нелепый рассказ Митрича о председателе Лоэнгрине: — Важный такой, весь в чирьях... Ему дело говоришь, а он отвернется к стене, плачет и писает. — И ты смеешься со всеми и со всеми кричишь: Да разве же это о любви? — и слышишь, как смеется Веничка, и за этим его смехом снова едва различаешь его же, многозначительно резонерствующего о заповеданной нам жалости.

В чем же дело? Не в том ли, что Веничкина вещь как раз из тех, в которых существенно, выражаясь современным языком, информативно, значимо, не то, что вводит их в общий ряд, а то, что из него выводит.

И что же это в нашем случае?

И мы снова вынуждены возвратиться — что поделаешь — к пресловутой энтропии.

Дело ведь не в том, что при желании, при усиленном внимании ее следы можно отыскать и в «Пире» Платона. И даже не в том, что все же не всякий пир, как в «Мокром», — вот и оно снова под рукой, куда денешься, — кончается появлением пристава и арестом самого председателя пира по подозрению в ограблении и убийстве родного отца, попробуйте-ка представить в такой роли, например, Алкивиада или даже самого Сократа — есть ведь энтропия и энтропия.

А в том дело, что, как и в «Мокром», она задана в самом начале Веничкиного пира и в гораздо большей степени, чем в «Мокром».

Можно даже сказать — нет, должно сказать! — что единственный эрос этого пира — эрос энтропии. Он-то и низводит в «Петушках» любовь к жалости. У Ольги Седаковой, скажете вы, любовь возвышается до жалости — мне остается только развести руками: раз эрос энтропии, значит, все-таки низводит.

Да и полно! Весел ли, ликует ли с пирующими сам председатель пира?

Я не имею в виду здесь Веничку, пьющего в милой интеллигентной компании, — никто из этих компаний не был участником пира на 65-м километре.

Я хочу спросить тех из его участников, которым удавалось в самый его разгар остаться настолько трезвым, чтобы заглянуть в глаза председателю: помнят ли они то их особенное отсутствующее выражение председателя «Пира во время чумы»? Вальсингамовское «глубоко задумался», отрешенность посвященного?

Мы, теперешние читатели «Шагов командора», знаем, во что посвящен председатель.

Ему-то известно, что спирт, который пьют пирующие, метиловый, и что все они обречены умереть.

Но он посвящен в еще большее.

Он знает, что спирт на этом пиру ***должен*** быть ***только*** метиловым и сам этот пир должен быть только «Пиром во время чумы».

Тем-то и жива Веничкина жалость. То есть тем, что «все должно идти медленно и неправильно, чтоб не загордился человек».

Кажется, я отказал этой жалости в возвышенности как источнике ее происхождения. Однако первое, что мне ее напоминает, это «возвышенная печаль», «возвышенная жалость» дальневосточной философии и мистики.

Или даже еще больше — ее аналог в мифе об Орфее, сходящем в Аид. Может быть, и потому еще, что в связи с ним понимаешь: не так уж эта жалость дальневосточна, то есть не такая уж она восточная и не такая уж дальняя, гораздо к нам ближе.

Если даже ощущение полного бессилия перед лицом смерти на самом деле – основная причина возникновения этого мифа, в чем я сильно сомневаюсь, нас сейчас интересует не это.

Нас интересует непременное эстетическое условие *его* «возвышенной печали». В чем оно? Вот именно! Эвридика ни за что не должна выйти из ада. Или даже лучше так (как оно и есть на самом деле): она уж было совсем вышла, как вдруг...

Да, так и должно быть: «медленно и неправильно».

Думая обо всем этом, я решился наконец поделиться с вами одним соображением: Христос не заповедовал нам жалости.

Потому что если «любовь всему верит», то всевозвышающий эрос такой любви отдает себе отчет в том, что «вещи не нуждаются в нашем снисхождении» — я цитирую Седакову из другого источника.

А если она даже «все покрывает», то не стремится увековечить при этом ничьего падшего состояния, как предлагаемая нам жалость.

При чем же тут вообще Христос? Он очень даже при чем. Потому что Веничкина жалость питается его завороженностью Крестом. Крестом вечно распятого и... никогда не воскресающего Христа. Того самого черноликого, который наводил, бывало, ужас на Василия Розанова.

Никогда не воскресающего, потому что, как вы уже, наверное, сами поняли из рассуждений об эстетике «возвышенной печали», громовое ликование этого воскресения было бы пошлым, грубым, беспардонным и, главное, беззаконным посягательством на неутешность «Неутешного горя».

Нет, нет! Только не этот всеопошляющий счастливый конец. Его никак нельзя допустить! Жалость должна длиться вечно. Горе должно быть неутешным.

И не будут ли в таком случае своеобразным удручающим эквивалентом этой неутешности вечные, не разрешающиеся даже смертью скитания Веничкиных героев. Вернее, героя, потому что ведь и герой «Шагов командора», так не случайно поименованный Гуревичем, — все тот же легко узнаваемый Веничка.

Причем имеется в виду не только композиция драматической трилогии, включающей «Шаги командора» в качестве своего центра и по замыслу которой герой непременно должен был умереть в конце одной пьесы, чтобы как ни в чем не бывало появиться в начале следующей. Как, например, тот же Гуревич, уж наверняка либо отравленный метиловым спиртом, либо насмерть забитый Боренькой-мордоворотом в финале «Шагов командора», все-таки должен был снова появиться в начале следующей пьесы ослепшим на паперти православного храма, своего возможного последнего пристанища, и все-таки и здесь не получающего разрешения от своих скитаний, не говорящего своего «ныне отпущаеши». (Вспомните Веничкину угрозу: «Православие я уничтожу», а кстати уж — и заключительные перипетии вызволения Эвридики. Какая верность эстетике!)

Нет, не только это. Я еще хочу напомнить, что ведь и сам герой «Петушков» начинает утром свое странствие, очнувшись в том самом подъезде — вы заметили? — где его только что закололи предыдущей ночью. И, конечно же, заколют следующей ночью. И вне всякого сомнения он очнется в этом же подъезде следующим за ней утром, чтобы продолжить путешествие.

Он никогда не умрет — он никогда не воскреснет.

И здесь уместно вспомнить последние стихи из мало кому известного и, кажется, тоже утерянного раннего произведения Венедикта «Благая весть»:

«И вот ухожу я,
И вот ухожу я из мира скорби и печали.
Из мира скорби и печали, которого не знаю,
В мир вечного блаженства, в котором не буду».

Никто не посмеет прервать безысходного кружения «Вечного жида» Венички-Гуревича по замкнутому кругу в никуда не идущей электричке.

Никто не посмеет? Почему?

Отвечая на это, мы вынуждены открыть самую последнюю, самую главную тайну, в которую посвящен председатель пира на 65-м километре.

Он знает, что и его казнители с шилом, и Боренька-мордоворот, и все им подобные обязательно ***должны*** появляться в нужный момент, как появляется пристав в конце пира в «Мокром».

Что это самое непременное условие длящейся жалости.

При вечном распятии вечны и распинатели.

Поэтому суетны все сомнения, все разговоры о необходимости зла в мире. Его роль и место жестко композиционны и потому неотменяемы.

Как хорошо, что наконец-то пришел милиционер. Ничего он не опошлил. Его-то мы только и ждали.

Кажется, все.

Мне жаль будет, если написанное здесь воспримется как конфессиональное разоблачение. Я хотел бы не этого.

Для меня гораздо важнее радостное предвкушение ответной реплики, возможно, отменяющей мою, и что кто-нибудь ответит наконец и ответившему мне.

Потому что только таким образом создается пространство, необходимое для обитания иллюзии почти реального присутствия Венедикта среди нас.

18/VIII – 98 г.