

Культура. - 1998. - 1-7 окт. - с. 6

# Мгновения чуда

Марк ХАРИТОНОВ

Жанр эссе для нас не очень привычен, куда более укоренен он в западной литературе. Однако именно он предоставляет автору ту свободу для размышления, для обращения к разным пластам времени и культуры, в свободном сопряжении которых литератор, не связанный строгими жанровыми канонами или диктатом сюжета, находит для себя нечто особенно привлекательное. Возможность лирики и беглых зарисовок, как и сердца горестных замет, роднит эссе с дневником, напряженная работа памяти с воспоминаниями, анализитик с литературно-критическим исследованием, образ с поэзией и прозой... И всегда в эссе наиболее ярко проявлена личность самого автора, который со всей своей не-

скрываемой субъективностью больше и сюжета, и темы, и всего прочего... Поэтому так важно, чтобы эта личность, ее манера мыслить, ее стиль письма обладали неким шармом, некоей остротой, некоей чисто человеческой (пальцами не пощупать) притягательностью — не скажу значительностью, чтобы не впасть в высокопарность.

В эссеистике первого в России лауреата Букеровской премии (роман "Линии судьбы, или Сундук Милашевича", 1991) Марка Харитонова можно обнаружить многое из того, что стало предметом размышлений и его героев, только здесь все это проникнуто личной судьбой, связанной с конкретными жизненными обстоятельствами, с реальными люд-

ми. Все здесь дышит подлинностью реально проживаемой, незавершенной, загадочной и требовательно вызывающей к разгадке жизни — и о ней же, об этой подлинности, о любви, о смерти, об искусстве и игре, о писательстве, о человеке и времени размышляет автор.

Ниже приводятся некоторые эссе из новой книги Марка Харитонова "Способ существования", которая выходит в издательстве "Новое литературное обозрение". Изданная в переводе на французский язык, книга удостоена во Франции премии за лучшую иностранную эссеистическую книгу 1997 года.

Евгений ШКЛОВСКИЙ

"Он встречался с лучшими людьми своего времени". Это звучит как характеристика человека. Потому что, в самом деле, надо кем-то быть самому, чтобы встречаться с такими людьми.

Например, швейцаром в элитной гостинице. Вахтершей в Доме литераторов. Или секретаршей в Академии наук.

Или заключенным в тюрьме 30-х годов.

"Кого я только там не встретил!" — рассказывал мне в больнице старый эск Аркадий Маркович Левин. — "Каких людей! Да в обычной жизни я к ним бы приблизиться не мог!"

Подумать только, по возрасту я еще мог бы видеть — и понять, что вижу, — Альберта Эйнштейна и Томаса Манна! Но что говорить о них! "Почему ты не пришел к Ахметову?" — спросил меня как-то Давид Самойлов. — "Вот Тоша Якобсон пришел и был приятен". Я знаю. У нее многие бывали. Но мне как-то в голову не приходило.

Так что единственный раз я увидел ее, уже проходя у гроба в море где-то на задворках Мещанской. Меня тогда поразила разорванная, измятая ризунка ее губ — не было в них спокойствия.

А несколько лет спустя в коридоре издательства "Восточная литература" мне показали: "Вот сын Ахметовой". Я увидел Л.И. Гумилева среди многих, очень был похож на мать. Тогда он еще не стал телевизионной знаменитостью.

Знакомые звали меня к М.Бактину; теперь я жалею, что не поехал. Но если подумать, в каком качестве я бы к нему явился? Любительствующим экскурсантом?

Особый разговор о тех, чья профессия — демонстрировать себя публике: об актерах, музыкантах, спортсменах. Хотя увидеть живого артиста не на сцене, а в обычной жизни — тоже кое-что, этим можно небрежно похвастаться перед знакомыми. Мой приятель, киевский инженер, а в прошлом артиллерийский капитан, с удовольствием рассказывал, как по пьянке подражал в ресторане со знаменитым киноактером Андреевым. А я однажды стоял за этим Андреевым в очереди к буферу во Дворце съездов.

Я видел кинорежиссера Феллини в день, когда ему вручали премию Московского кинофестиваля за "8 1/2" — фильм, который обновил мои представления о возможности кино. Он стоял в фойе с Джульеттой Мазини, к нему подходили наши знаменитости поздравлять — я был очень рад, что его вижу.

Несколько раз я видел Шостаковича, один раз совсем рядом, он говорил с моим спутником, композитором М. В. 1962 году я был на первом исполнении его Четвертого квартета в Союзе композиторов. Небольшой зал был заполнен музыкантами, начальством; Хрениковы, поглаживая живот, объяснял соседке, как потоптел за лето. Шостакович волновался, как начинающий, когда рассказывал историю создания квартета, ерошил от заразительного соседства себе подобный — и чего еще? Сам-то курить едва различим или не различим вовсе, где-то далеко-далеко, электронное изображение воспроизведено на огромном экране, и голос звучит с магнитофонной фонограммы — почему бы не обойтись вовсе без него? Что дает сознание его подлинного присутствия? Откуда это чувство сопричастности, наконец-то осуществленного события: я его видел?

Ну, конечно, самое совершенное, иллюзорное изображение чего-то передать пока не может. Например, запаха. Запах — знак подлинности. Или, может, в самом деле есть еще какое-то энергетическое излучение, живое воздействие, которое ничем не заменить? Хотя, говорят, экстрасенсы теперь умеют ставить диагноз и разыскивать пропавшего по простой фотографии. Что, интересно, в нее-то передается, из нее излучается?

Я видел в Дюссельдорфе японского императора с женой. Собравшиеся на площади перед ратушей тамошние японцы ждали его появления, как чуда. Для них в этом было что-то необычное: прежде императором не полагалось появляться перед людьми — подчеркивалось представление о их божественности. И вот можно увидеть божество въезе — нет, никаким телевидением не возместить этого чувства.

Острый подбородок, нервный нос, широкие ноздри, взметнувшиеся брови, красивый профиль.

Вначале мы долго так беседовали в полутьме. А.Г. потом мне сказал, что с тех пор, как положили на полку "Рублева", — то есть два с половиной года. Андрей в основном так и лежит на этой тахте, читает; буддизмом одно время интересовался. Сейчас картину вывешивает, и он, кажется, спит. "Нервы у него никакие, — сказал А.Г. — но при этом в работе он вынослив нечеловечески и с начальством держится достойно".

Говорил Андрей о каких-то недоразумениях с деньгами на поездку в Польшу — он должен был в Кракове говорить с Лемом о постановке "Солариса". "Я ничего не понимаю, — говорил он большим, капризным тоном. — Какие день-

лее или менее краткий момент общения, — но пробуем по этому фрагменту судить о целом, дополняя непосредственное знание домыслами воображения, обобщая...

Вот, кстати, почему омысленной и значительной выглядят воспоминания о людях знаменитых: любая новая подробность лишь дополняет образ, уже в чем-то известную заранее, вписывается в контекст творчества и судьбы, связывается с другими воспоминаниями.

Кто-то, зная обоих с другой стороны, сумеет, возможно, и эту странную сценку поставить в общую связь. Мне она вспомнилась, например, когда я услышал, что Андрей договаривают вернуться на родину из эмиграции и что Лариса, теперь уж его законная жена, возвращению не желает. Я вспоминал эту встречу, когда смотрел фильм Тарковского, и, восхищаясь его кинематографическим языком — вот режиссер Божьей милостью! — испытывая порой чувство неловкости, слушая рассуждения словесные. Не его это язык, казалось мне, не его это звучит...

Время спустя я вновь встретил его на "Мосфильме". Я пришел туда с его отцом, поэтом Арсением Тарковским. Андрей стал договаривать его прочесть стихи для задуманного фильма (наверное, для "Зеркала"). Арсений Александрович отмахивался... Меня Андрей не узнал — иначе вряд ли могло быть. Не единственный случай: я запоминал людей, а они меня нет.

Это про людей, с которыми я не был знаком. Могу только сказать: я их видел. Иногда и они видели меня.

1975 - 1986

## Поэзия и литература

"В последние годы жизни Маяковского, когда не стало поэзии ничьей, ни его собственной, ни кого бы то ни было другого... когда, скажем проще, прекратилась литература, потому что ведь и начало "Тихого Дона" было поэзией, и начало деятельности Пильняка и Бабеля, Федина и Всеволода Иванова..."

Так начал известную главу своих воспоминаний "Люди и положение" Борис Пастернак. Остановим чтение, внимком. Ибо тут случай из тех, когда больше кажется, будто понимаешь, о чем идет речь.

Что означает здесь слово "поэзия"? Ясно, что не стихотворчество (в противоположность прозе), скорее, какое-то качество литературы. Но, может быть, и "литература" здесь — не совсем уместное слово?

"Пожалуйста, рассматривайте мои книги не как произведения литературы, не как выражение неких суждений, но как поэтическое творение..." — просил Герман Гессе в одном из писем. — "Литература... всегда остается в сфере рационального... Поэзия... значит и содержится в себе много больше того, что доступно рациональному рассуждению".

А для Осипа Мандельштама литература и поэзия были попросту понятиями несоместимыми. "Чистая поэзия, пока в нее не прорывающаяся литература", — так передает его мысль Н.Я.Мандельштам.

Среди очевиднейших характеристик поэтического текста, по Мандельштаму, — принципиальная невозможность его пересказать. "Там, где обнаруживается соизмеримость вещи с пересказом, там поэзия не слыта, там поэзия, так сказать, не ночевала".

Но разве не поэзия в этом смысле — "Таргантоя и Пантаргоэль", "Моби Дик", "Шум и ярость"? И не это ли подразумевал Гоголь, называя "Мертвые души" поэмой, а не романом?

Дело не в количестве строк, не в ритме и не в ритме. Поэзия отвечает своим чудом на чудо жизни, на ее неисчерпаемое богатство и тайну, в которую можно углубляться бесконечно, перечитывая одни и те же страницы.

Все прочее — литература.

1992, 1994

## Голос и хор

Где-то я прочел китайскую поговорку: "Человек похож больше на свое поколение, чем на своего отца и свою мать".

Не знаю. Я и то дело себя ловил на инстинктивном нежелании отождествлять себя с какой бы то ни было общиной. Хотя, конечно же, принадлежу своему времени, своей культуре, своему окружению больше, чем сам сознаю.

Это самоощущение не может быть противоположным.

Нет, никогда ничей я не был современник, — заверял, казалось бы, Мандельштам. Но тут же:

Пора вам знать, я тоже современник, Я человек эпохи Московщины.

В чем проявляется эта связь со временем? Очевиднее всего, в приметах житейских:

Смотрит, как на мне торпачиста пиджак, Как я ступать и говорить умею.

По-другому та же противоречивость проявлялась у Пастернака. Это он спрашивал, выглядывая в окошко:

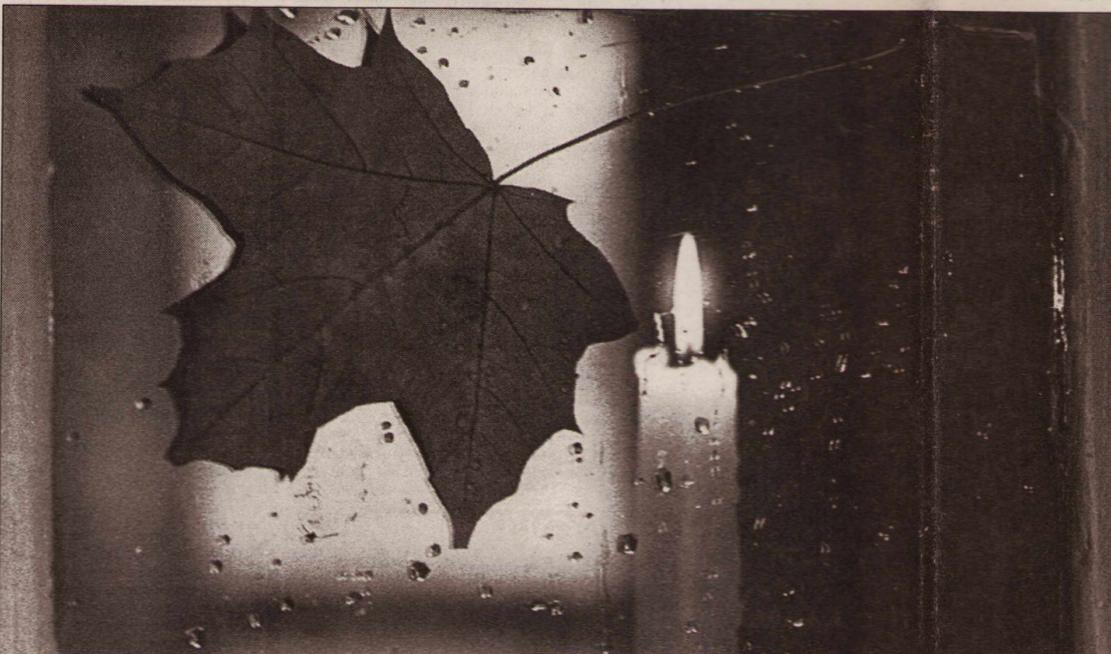
Какие, милые, у нас Тысячелетие на дворе? И он же:

Но разве я не мерюсь пятилеткой?

Даже самые проникательные из нас ненамного умней своего времени.

Но приходит пора, и говорят не о принадлежности Пушкина своей эпохе — говорят об эпохе Пушкина.

1987 - 1988



Юрий Шелестов

## Иллюзион

Я лучше стал понимать, что такое кино, впервые столкнувшись с ним профессионально. Знакомый режиссер А.Г. попросил меня срочно, до вечера, написать два-три небольших диалога для кинопроб. Дело было в Кишиневе, А.Г. пригласил меня на киностудию в надежде, что я помогу ему доработать один халтурный местный сценарий. Мне дважды оплачивали самолет, интуристовскую гостиницу, оформили договор за консультацию на 300 рублей — деньги, по моим тогдашним понятиям, немалые; финансовые возможности этой организации поразили меня — действительно фабрика грез. Но не об этих чудесах сейчас речь. На пробы уже вылетал из Москвы известный актер В.Якут, а роли у него, по существу, еще не было, надо было предложить хотя бы короткий эпизод. На самого сценариста у режиссера, как я понял, надежды уже не было.

Не скажу, что я просто схалтурил; я тогда еще обладал счастливой способностью увлекаться всем, за что брался. Но о литературных достоинствах моих диалогов говорить не приходится. Достаточно сказать, что персонаж, которого должен был играть В.Якут в этих эпизодах, образованный дворянин, дядя героя-революционера, должен был, как мне казалось, говорить по-французски. Но поскольку сам я французского языка не знал, были взяты напрокат несколько реплик из "Войны и мира", понятные мне по слухам. Предложить что-либо подобное для печати я даже при самой большой наглости не решился бы.

Время спустя я увидел свою сценку на экране — и, что называется, рот разинул. На освещенную солнцем застекленную веранду вышел пожилой мужчина в светлом костюме, с бородкой; напевая что-то под нос, он стал подражать розы для букета, потом подпоркнул к вшедшей даме, поцеловал ей ручку и заговорил по-французски — с прекрасным, как показалось мне, произношением. Он произносил мои высосанные из пальца реплики — и в них появлялся смысл, даже какой-то подтекст. Словом, это выглядело как настоящее, это можно было смотреть и принимать всерьез.

Да, подумал я, там, где писателю понадобился бы изощренный талант, чтобы мало-мальски наглядно вызвать представление о летнем солнечном дне и об этой застекленной террасе, где ему пришлось бы описать капели розы на свежесрезанных розах и на прячь все свое портретное мастерство, чтобы изобразить живчика-толстячка с подпрыгивающей походкой, чуть газирующей речью, смешком и потиранием рук, где ему непростое было бы заставить читателя увидеть костюм, подмигивание, жест, услышать пенье птиц в саду, — кинематографисту не требовалось никаких особых способностей. Для него это было, как говорится, делом техники. Насколько профессионалов: артист, режиссер, декоратор, гример, осветитель — в считанные часы создали на экране иллюзию живой жизни. Эта жизнь: живой человек с живым лицом и живым голосом, обстановка, пейзаж, над воссозданием которых так бьется искусство словесное, здесь даны уже изначально в качестве исходного материала...

А что до пустячности разговора — Бог с ней. Так ли уж значительны диалоги хоть у Марселя Пруста? Для него важно было вызвать к жизни каждую мелочь, каждую деталь вокруг этих пустяковых слов — то, что так легко и в таком изобилии дает нам экран.

Но вот именно эта простота озадачивала и смущала.

Наглядней всего можно пояснить это, как я почувствовал, на примере экранизации. Представьте перенесенным на экран любой эпизод Льва Толстого. Ну, скажем: "Лицо ее просияло обычной улыбкой, с которой она встречала по четвергам гостей". Или лучше вот это, знаменитое: "И лицом с внимательными глазами, с трудом, с усилием, как открывается заржавевшая дверь, улыбнулся". Хороший артист может изобразить это с полнейшей адекватностью — мы увидим совершенно то же, что увидел Толстой (да и без него мы каждый день видим улыбку улыбки, невелика редкость).

Но мы не увидим этого так, как увидел Толстой. Нужно быть большим художником, чтобы найти для увиденного слова, сравнение, образ. Мы видим на экране улыбку, но, чтобы подумать о заржавевшей двери, надо все-таки быть Толстым. То, что кажется в кино хорошим результатом, на самом деле возвращает нас к исходному сырью: нужно заново сделать, хотя бы в уме, художественную работу Толстого, чтобы это стало явлением одухотворенного искусства.

Кино слишком часто довольствуется видимостью — легко дости-

жимое правдоподобие таит в себе

соблазн. Мы попадаем в иллюзион и готовы принять за художественную реальность набор готовых теней, имеющих лишь внешнее сходство с жизнью, и с искусством. Приходит на ум африканские "зомби" — движущиеся, но неодушевленные человечески тела, неотличимые внешне от живых.

Эта неотличимость чревата опасностью. "Киношная" версия жизни именно в силу своей документальной, фотографической правдоподобности может подменить жизнь реальную. Уже существует киношная война и киношная революция, киношные преступники и герои, киношные деревни и стройки, киношная любовь, киношная эстетика и идеология. В массовом сознании эта подмена едва ли не полна. Эйнштейн имел право на условность в изображении исторических событий: не было и не могло быть в реальности такого расстрела под брезентом, не бывало в природе таких мясных червей; художник просто добивался своей цели, эмоционального, идеологического воздействия. Подмена начинается, когда такая художественная гипербола — благодаря иллюзионистскому правдоподобию кино — входит в сознание как историческая, документальная реальность; и вот уже сочиненные кадры штурма Зимнего дворца — с ожесточенной пальбой, с карабканием по узорным воротам — переходят из фильма в фильм на правах хроники, а левые интеллектуалы во всем мире проникаются вполне справедливым революционным негодованием, принимая за несомненно бывший факт картины жутких расстрелов, бессмысленных зверств. Цель достигнута — мы слишком знаем это по себе и знаем, как небезопасна для нашего сознания оказалась подмена.

Уж лучше чисто "киношная", не претендующая на достоверность условность времени, когда "фильма" (женского рода) развлекала публику роковыми страстями и ковбойскими подвигами, обращая к тому несовершеннолетнему, что живет в душе зрителя всех возрастов.

1976 - 1986

## Подлинник и копия

Вот две картины, неразличимые даже для эксперта: те же краски, те же мази, тот же холст, то же — казалось бы — эстетическое впечатление. Но мы уже знаем, что одна из них — мастерская подделка. Которая? Почему нам так важно это понять? Вот, наконец, мы узнали, что эта, — и в тот же миг словно что-то из нее улетучивается. Что? Сознание, что другой, настоящей, касался великий мастер? Что на ней, может, сохранились микроскопические частицы пота с его пальцев? Осели следы его дыхания? Ерунда, чистая условность.

В Индии эпохи Моголов принято было копировать миниатюры, причем на копиях ставились старые даты и имена прежних художников. Нынешние историки искусства становятся в тупик, пытаясь отличить копию от оригинала.

Но какая, опять же, разница?

Я как-то попробовал размышлять над фантастическим сюжетом: придуман способ поатомного воспроизведения любых предметов, а там в конце концов и людей. Скажем, чтобы сохранить особо ценного двойника на случай гибели подлинника. Сам воспроизведенный двойник не должен быть, естественно, знать, что он нена-

стоящий, это грозило понятными психологическими осложнениями. Он как бы возвращался к жизни после некоторого не совсем понятного провала в памяти. Ну это можно было ему объяснить, тут уже начинались подробности и мерещились даже весьма эффектные. Скажем, человек все-таки узнает, что он как бы нестоящий.

Но что это в конце концов значит: настоящий, нестоящий? Какая все-таки разница?

Может быть, из копий исчезает душа? — и это нечто вроде тех же африканских "зомби", движущихся подобно, вызывающих суеверный ужас, — не отличимых от живых людей?

Но тогда что такое душа?

## Я их видел

Помнит ли кто еще знаменитую картину 40-х годов "Они видели Сталина"? Взрослые и дети возвращаются с демонстрации, глаза их горят. Они теперь не простые люди, они выделены среди прочих и смугло рассказывать до конца жизни: видели! У меня в классе были такие, я им слегка завидовал. Сам я Сталина не видел, только много лет спустя — мумию в мавзолееном саркофаге.

Сомнительная, что говорить, гордость: видеть своими глазами зверга или его мумию; но не о том сейчас речь. Те, кто проходил с демонстрацией мимо Мавзолея, видели издалека, по сути, лишь невнятное пятнышко в мундире или шинели. И то еще вопрос, был ли это он или его двойник.

Но, если вдуматься, какая разница?

В век телевидения и кино, в век репродуцированных изображений, цветных, движущихся, чуть не объемных, иллюзорно правдоподобных, — что значит: я видел его, настоящего? Луч света, отразившись от его кожи, от поверхности его одежды, попал в сетчатку моих глаз безо всяких посредников, без объективов и преобразенных волн? Только и всего?

Вот поклонники страдного идола собрались на стадионе, чтобы впасть в экстаз от грома усиленной музыки, от световых вспышек, от заразительного соседства себе подобный — и чего еще? Сам-то курить едва различим или не различим вовсе, где-то далеко-далеко, электронное изображение воспроизведено на огромном экране, и голос звучит с магнитофонной фонограммы — почему бы не обойтись вовсе без него? Что дает сознание его подлинного присутствия? Откуда это чувство сопричастности, наконец-то осуществленного события: я его видел?

Ну, конечно, самое совершенное, иллюзорное изображение чего-то передать пока не может. Например, запаха. Запах — знак подлинности. Или, может, в самом деле есть еще какое-то энергетическое излучение, живое воздействие, которое ничем не заменить? Хотя, говорят, экстрасенсы теперь умеют ставить диагноз и разыскивать пропавшего по простой фотографии. Что, интересно, в нее-то передается, из нее излучается?

Я видел в Дюссельдорфе японского императора с женой. Собравшиеся на площади перед ратушей тамошние японцы ждали его появления, как чуда. Для них в этом было что-то необычное: прежде императором не полагалось появляться перед людьми — подчеркивалось представление о их божественности. И вот можно увидеть божество въезе — нет, никаким телевидением не возместить этого чувства.

вой? Почему я получу их только так? Ничего не понимаю". Потом о новом фильме Клода Лелюша, который ему резко не понравился. "Как можно ставить проблему смертной казни, великую проблему, — и при этом развлекают? И стал рассуждать о смертной казни, о праве на мечь, о различии между моралью и нравственностью. Достал томик Бердяева, стал нам цитировать "Истоки и смысл русского коммунизма" и комментировать. Рассуждал он, надо как-то — на удивление общими местами — человека, впервые открывший для себя какой-то круг идей...

Время от времени звонил телефон, Андрей вставал и выходил в коридор поговорить. Извинился, что лежал в калысонах ("Извините, ребята, я в калысонах"), надел халат, который подарили какие-то гости из Средней Азии. Я сознавал, что был для него одним из таких же докучных посетителей, которым интересно пообщаться со знаменитостью.

Звонил социолог, задумавший провести исследование проката "Андрея Рублева"; я слышал, как Андрей объяснял ему: "Что может сказать зритель, если ему приходится сидеть столько времени в духоте, без зыр кондишн?" И еще: "Мораль нельзя путать с нравственностью, это огромная ошибка, понимаете?" Позвонили от Шкшина — пригласил на его новый фильм. Приглашали в ресторан "Седьмое небо". Я прикончил с обыденной домашней жизни действительного знаменитого человека.

Потом мы сидели за столом. Уже горел верхний свет, и я увидел Андрея Тарковского как бы в другом образе — или в другой роли. Хозяйничала Лариса, тогда еще не жена его, ассистентка по "Рублеву" (я увидел ее потом в "Рублеве" и в "Зеркале"); он жил с ней и в ее квартире, но разговаривали они при нас почему-то на "вы". Это была странная игра. Лариса подала очень вкусный суп из консервированных грибов, жареную утку — и тут разыгралась сцена, отголоски которой (сильно преобразенные) вошли потом в главу моего романа. "Мне что-то нехорошо, — сказал вдруг Андрей, оскалив зубы в острейший усмешке. — Лариса, не положили ли вы в этот суп бледной поганки?" Лариса поблудела и закусила губу, предчувствуя скандал: "Андрей, ну какой мне смысл вас стравливать?" — "Если вы будете говорить мне такие вещи, я вас пну". — "Что?" — поблудела она еще больше. — "Пну", — ответил он со смехом. — "Попробуйте", — сказала Лариса.

Что могла означать эта сцена, разъяренная, заметь, при человеке совершенно постороннем, каким был я? Разговор между тем как-то сам собой перешел на примитивные коврики, которые были куплены во время съемок "Рублева"; и как эти коврики пристроить в новой квартире, куда они переселились. Андрей подходил к Ларисе, неподвижно и прямо сидевшей на стуле, обхватывая ее под грудью, трогал за подбородок...

В романе я косвенно воспроизвел эту сценку как образец "французского", фрагментарного восприятия жизни: выхвачен из связи эпизод, услышана на ходу фраза — что она значит? какому целому принадлежит? Так публикуют в виде загадок обособленные снятые и увеличенную лапку насекомого или тычинку цветка — попробуйте угадать, что это за странное существо, мохнатое, с присосками или щупальцами?... А ведь такое, в сущности, любое наше знание о человеке: мы знаем больший или меньший фрагмент его жизни, личн-

сти, который открывается в бо-

ли, чуть обвисавшие над уголками губ.