

Ольга Балла

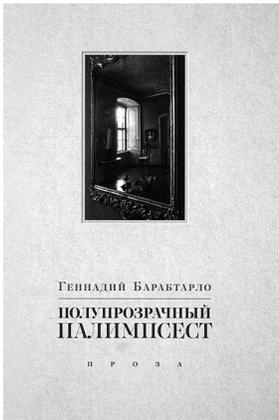
Музыка во льду:

ОПЫТЫ ПРАКТИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_314

Барабтарло Г. Полупрозрачный палимпсест: рассказы, эссе и заметки / Вступ. статья О.Ю. Ворониной

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. — 296 с.



В небольшой — совсем небольшой, сравнительно с масштабом личности автора и общего объема его занятий, — и изящный, как включенные в него тексты, — томик вошла проза (включая драматургическую) филолога, поэта, исследователя творчества Владимира Набокова и переводчика — в том числе совместно с Верой Набоковой — его английских текстов Геннадия Барабтарло (1949—2019), написанная им с 2000 по 2016 год, по меньшей мере в это время публиковавшаяся, а также, как говорит автор предисловия, «несколько неизвестных до сей поры сочинений» (с. 6). Здесь — рассказы «Полупрозрачный палимпсест» (о практике истребления ос в яблонево́м саду некоторого имения — по всем приметам, перед самой Первой мировой, — «на следующее лето нам уж было не до того» (с. 28), «За надлежащей подписью» — о белоэмигранте в гитлеровской армии в ожидании скорого падения Москвы, «Ахавъ и плотникъ» — об изготовлении для мелвилловского капитана Ахава новой костяной ноги взамен износившейся, повесть «Начало большого романа» — о смерти человека, то ли нашедшего утраченную 10-ю главу «Евгения Онегина», то ли написавшего ее заново (тут автор карт не открывает, более того, это, как ни удивительно, и неважно), «драматические сцены в прозе» «Лица и исполнители» о тайном сообществе людей, взрывающих посредством новоизобретенного взрывчатого вещества мавзолей Ленина (они и дают нам основание говорить не о «драматургии» как таковой, а именно о «драматургической прозе»; там значителен повествовательный компонент, подробное описание фактуры представляемой реальности), а также философские фрагменты «Одушевленная глина. Заметки к эссе об Адаме» с элементами прозрачной, как палимпсест, мистификации — авторство их приписано вымышленному мыслителю Илье Менгдену, младшему современнику Льва Шестова, испытавшему и развившему его влияние. (Это вымышленное авторство — не беллетристический прием, тут глубже. Подобно тому, как бывает ролевая лирика, это случай более экзотичный, но тоже имеющий свои прецеденты: ролевая философия — мышление от имени другой личности, устроенной иначе, чем твоя собственная, и обладающей другим биографическим и историческим опытом: такая мыслительная установка, подобно оптическому прибору, позволяет разглядеть

то, что изнутри собственных биографических обстоятельств не видно или видно с недостаточной четкостью. К идее оптического прибора мы еще вернемся; она, кажется, неплохо подходит на роль ключа к этим текстам, по крайней мере к тем из них, что относятся к числу художественных.) Кроме того, сюда включены воспоминания (точнее, «евлога» — «доброе слово, благословение», как, по словам автора, англичане называют надгробную речь, с. 235) о Дмитрие Владимировиче Набокове, которого Барабтарло, исследовавший творчество его отца, знал лично, — «Скорость и старость», и два эссе: «Казарга», о человеческих и творческих взаимоотношениях Набокова и Бунина, и «Английское междометие (Заметки о посольстве лорда Дурама в Петербурге в последние годы жизни Пушкина)».

Все ли это, что сделано Барабтарло в прозе? — скажем для простоты, в прозе «неисследовательской» (но и это будет неточным: по меньшей мере оба эссе, и «Казарга», и «Английское междометие», вполне могут быть названы исследовательскими; они разве что неакадемичны, но без художественного компонента). Во всяком случае, указаний на то, исчерпывается ли неисследовательская проза Барабтарло составом рецензируемого сборника, мы в книге не найдем (в предисловии Ольги Ворониной об этом не говорится, сказано только, что при жизни автор, долгое время не пускавший своих «литературных сочинений» в печать, успел издать сборник стихотворений «На всякомъ мьсть» (1998) и «две книжечки паломнических воспоминаний о путешествии в Палестину» (2005). Правда, там же сказано почти вскользь: «...в случае с Барабтарло другой книги не будет» (с. 7). Видимо, больше ничего не осталось). Однако безошибочная точность движений, которыми эти тексты выстроены, не позволяет сомневаться в том, что представленные здесь опыты художественной словесности вряд ли были для него единственными. Не говоря уж о том, что эти небольшие тексты обнаруживают некоторые признаки частей одного многообъемлющего проекта, пронизанного общими связями, — и это не только общность эстетики, интонаций, лексических и орфографических особенностей. На связи между ними указывают, например, и сквозные — хотя и не герои, но, тоньше, фамилии: Ливен — фамилия одного из героев «Начала большого романа» — мелькает и в титрах воображаемого фильма, которым в конце концов оборачиваются «драматические сцены в прозе»: «Звукооператор Даниил Ливен». Все это, думает читатель, отсылает нас к одной реальности, общей по крайней мере двум этим текстам, а может, и не им одним. Некоторые признаки укажут и на то, что эта реальность не вполне совпадает с нашей.

Автор и сам прилагал все усилия к тому, чтобы с нашей реальностью не совпадать.

«...Барабтарло, — пишет в рецензии на книгу Александр Марков, — предстал в интервью и выступлениях немного эксцентриком, требовавшим печатать все по своей консервативной орфографии (а стихи печатавший и вовсе — по дореформенной), стремившимся к чистоте своих строк от расхожести советской культуры»¹.

Первое впечатление: да, Барабтарло предпочитает дореформенную орфографию или, что в его случае кажется более точным, *инографичность*. Но тут

1 Марков А. Набоков, шестидесятники и философия свободы // Знамя. 2023. № 1 (<https://znamlit.ru/publication.php?id=8554>).

он изрядно непоследователен (на одной странице спокойно соседствуют, скажем, «семнадцатого» и «сдерживаемого» (с. 89), «рассказать» и «рассказал» (с. 134) — буквально через строку). Инографичность неравномерна; ее хочется назвать *мерцающей*: она то сгущается (вплоть до того, что целый текст — «Ахавъ и плотникъ» — оказывается написанным по старой орфографии, с ерами и ятями, — впрочем, не очень последовательно и тут: ижицы и фиты мы тут не встретим, і встречается всего раз), то вдруг пропадает вовсе. Системы здесь настолько не просматриваются, что начинаешь догадываться: это просверки — внутри нашего — иного порядка речи. Взаимодействие двух — существующих одновременно — планов бытия. С другой стороны, сама непоследовательность стилизации наводит на мысль о том, что дело не в ней.

Обратим также внимание: реальность у Барабтарло чуть-чуть — крайне деликатно — сдвинута относительно той, что дана нам в непосредственном чувственном опыте; почти — однако не вполне — повторяет ее черты, накладывается на нее (полу)прозрачным слоем. Здесь все немного другое: от альтернативной истории искусств, представленной, например, художником-«додекалистом», разрезающим свои картины на двенадцать частей, до альтернативной же географии: Илья Менгден отбывал заключение в месте под названием Костин Нос. Все могло быть другим, говорят эти тексты всеми собой; все и было другим — если было. Все вообще не совсем то, чем кажется.

В предисловии к книге уже высказано, избавляя нас от необходимости приходить к той же мысли самостоятельно, нечто очень важное. «Нельзя сказать, — пишет Воронина, — что в Барабтарло “уживаются” беллетрист и исследователь, потому что и та и другая ипостась не противодействуют, а суть одно в его произведениях» (с. 17). Кажется, можно пойти дальше и назвать Барабтарло-прозаика — да, исследователем, но особого рода: в отличие от себя же литературоведа, тут он исследует не словесность, но — ее средствами — природу и устройство самого бытия.

Холодн(оват)ые в своем совершенстве, несколько чопорные в своей сдержанности, в безукоризненности своей стилистической и интонационной дисциплины, таинственные, несколько нездешние (а то и попросту нездешние) тексты его предстают первому поверхностному взгляду (у которого, как известно, своя правда), говоря словами другого автора, «музыкой во льду». Это впечатление лишь усиливается тем, что Барабтарло нарочито, подчеркнуто изъясняется языком исключительно первой половины минувшего столетия — ровесников главного героя своих исследований, Набокова. Несбывшимся русским языком, питающимся в общем от тех же корней, что и наш, но росшим в другую сторону (возможно, уже по ту сторону границы между жизнью и смертью). Вся лексика позднего XX века, не говоря о XXI-м (даже когда речь явно о нем, как в «Лицах и исполнителях»), — отсюда выморожена. О фигурах сознания и не говорю.

Можно, конечно, сказать, что он осуществляет неосуществившуюся русскую литературу. Развивает ее наметившиеся к 1917-му и сорвавшиеся возможности и направления внимания. Этим (едва ли не в одиночку) занимался и учитель его Набоков. Из наших современников нечто сопоставимое проделал Александр Соболев в «Грифонах», охраняющих лиру. Но у того куда больше было и от стилизации, и от пародии; у играющего, казалось бы, в свой блестящий бисер Барабтарло все куда более всерьез (и тут ему среди ныне живущих

ближе, пожалуй, Игорь Вишневецкий, написавший свое «Неизбирательное сродство» языком 1835 года, как часть несбывшейся тогда литературы).

Это эксперимент, выходящий за пределы литературного, разве что осуществляемый литературными средствами: эксперимент по подробному проживанию на разных уровнях — включая подсознательный, ритмический, интонационный — иной реальности, по выращиванию ее из семян все той же русской истории, состоявшейся до 1917 года.

Но заметим и вот что: ни один из художественных текстов Барабтарло не исчерпывает событий, о которых в нем рассказывается, полностью. Скорее, наоборот — указывает на их неисчерпанность, не раскрывает всех тайн, да ни одной, собственно, не раскрывает, не проясняет неясного. Ни того, кто такой, скажем, был мужик Евстафий-Астапий, присоветовавший герою «Полупрозрачного палимпсеста» способ истребления ос, ни того, почему его способ перестал действовать; ни того, в самом ли деле Николай Львович Яковлев разыскал утраченную главу «Онегина» или сочинил ее; ни того, какие истинные цели (по всей видимости, далекие от политических; имеющие отношение скорее уж к символическому порядку вещей) преследовали подрыватели мавзолея в «Лицах и исполнителях» и какие это дало результаты; ни того, не имеет ли костяная нога, вытаскиваемая Плотником для Ахава, значения, выходящего за пределы чисто утилитарного (чувствуется, что ведь имеет)... Он оставляет их в статусе тайны. Тексты его — конструкции столь же тщательно выстроенные, сколь и разомкнутые.

Именно этой, разомкнутой стороной Барабтарло обращает свои текстовые устройства — как слуховую трубу раструбом — в сторону скрытой изнанки реальности, ее неисследимых, не дающихся разуму корней. (Как автор оценивает разум с его возможностями — прямо сказано в философских фрагментах Ильи Менгдена. Спойлер: невысоко.) Не для того, чтобы эти корни разгадать: чтобы их — сам факт их существования — почувствовать. Этого так довольно, что даже в избытке. И это — тема позднего Набокова. Не стилиста-Набокова продолжает Барабтарло (что вторично), а Набокова-онтолога. Все, от стилистики до орфографии, — инструменты этого.

Не персонажи тут важны с их психологией и отношениями, не социум вообще, но (превосходящая все это) реальность в целом, сама ее ткань — и прорехи в ней.

Присмотримся: сквозная тема всех его текстов — смерть, смертность, их проблематичность — и неокончателность. Разворачивающиеся здесь прозрачные спектакли имеют какое-то (прямое) отношение к бессмертию: так сказать, к практическому, к взаимоотношениям человека с ним; к выщупыванию того, что за чертой, отделяющей жизнь от смерти. (Так, вся история Николая Львовича, дядюшки самых честных правил, рассказана, кажется, ради последней сцены, где он уходит во всевременье и посмертие. Остальное лишь подводит к этому.) Именно эта черта с ее приграничьями по обе стороны, просвечивание потусторонья, неминуемо смутное, в прорехах здешнего опыта — основной предмет его внимания.

Не изящные безделушки конструирует он, но (сложные и тонкие) оптические приборы, позволяющие разглядеть то, что реалистичному разуму не дается. Хотя, да, изящные — и, возможно, с их основной функцией это связано напрямую.