

ЮРИЙ ВЕКСЛЕР

ПАЗЛ ГОРЕНШТЕЙНА

ЮРИЙ
ВЕКСЛЕР

ПАЗЛ

Горенштейна

ПАМ'ЯТНИК
НЕІЗВЕСТНОМУ
ПИСАТЕЛЮ

**Ю Р И Й
ВЕКСЛЕР**

**Ю Р И Й
В Е К С Л Е Р**

П А З Л

Доречит' єїна

**ПАМ'ЯТНИК
НЕІЗВЕСТНОМУ
ПИСАТЕЛЮ**



**ЗАХАРОВ
МОСКВА**

УДК 82-94
ББК 84(2Рос=Рус)6
В26

С сердечной признательностью поддерживавшим морально и финансово написание и издание этой книги Андрею Сергеевичу Кончаловскому, Вячеславу Владимировичу Кантору, Вениамину Максавичу Голубицкому, Ирине Лазаревне Щербаковой и Альбине Абрамовне Тамаркиной.

Обложка
Игорь Сакуров

Фото на обложке
Иосиф Малкиэль

Векслер Ю.

В26 Пазл Горенштейна. Памятник неизвестному писателю / Юрий Векслер. — М. : «Захаров», 2020. — 368 с., илл. ISBN 978-5-8159-1608-1

«Пазл Горенштейна», который собрал для нас Юрий Векслер, отвечает на многие вопросы о «Достоевском XX века» и оставляет мучительное желание читать Горенштейна и о Горенштейне еще. В этой книге впервые в России публикуются документы, связанные с творческими отношениями Горенштейна и Андрея Тарковского, полемика с Григорием Померанцем и несколько эссе, статьи Ефима Эткинда и других авторов, интервью Джону Глэду, Виктору Ерофееву и т.д. Кроме того, в книгу включены воспоминания самого Фридриха Горенштейна, а также мемуары Андрея Кончаловского, Марка Розовского, Паолы Волковой и многих других.

© Юрий Векслер, автор, 2020
© «Захаров», 2020

ОТ АВТОРА

Исаак Бабель любил в малознакомых компаниях один «розыгрыш». Он, к которому всегда было привлечено внимание, как бы невзначай негромко ронял фразу: «Ну, интеллигентному человеку в жизни достаточно прочесть 10-12 книг». И когда заинтригованное окружение вопрошало: «А какие, Исаак Эммануилович, какие?», Бабель, хитро улыбаясь, отвечал: «Ну, для того чтобы каждому определить эти свои 10-12, надо, конечно, прочитать пару-тройку тысяч томов».

Однажды в мой список важнейшей, необходимейшей составляющей вошли книги писателя, драматурга и сценариста Фридриха Горенштейна, без которых я не был бы тем, кем ныне себя мыслю.

Все, что я читал у Горенштейна, поражало неведомой мне до того степени правды отражения, известной из опыта советской послевоенной жизни, а также стилистическим разнообразием. Это был мастер, не вписывающийся ни в какие рамки. Писатель без табу.

Надо ли знать читателю о писателе что-нибудь, кроме того, что он писатель? По большому счету нет. Писатель пишет книги, и, если они изданы и доступны, биографическое — вторично. Или, цитируя Войновича, «продукт вторичный». Когда есть «Божественная комедия», «Дон Кихот», «Гамлет» можно ничего не знать о Данте, Сервантесе, Шекспире, о котором мы и в самом деле ничего толком не знаем...

Но однажды Фазиль Искандер предложил такой взгляд на биографию писателя, что он, этот взгляд,

если солидаризоваться с ним, мотивирует на биографические исследования жизни выдающихся литераторов: «...Существует жалкий предрассудок, что, садясь писать, надо писать честно. Если мы садимся писать с мыслью писать честно, мы поздно задумались о честности: поезд уже ушел. Я думаю, что для писателя, как, видимо, для всякого художника, первым главным актом творчества является сама его жизнь. Таким образом, писатель, садясь писать, только дописывает уже написанное его жизнью. Написанное его личной жизнью уже определило сюжет и героя в первом акте его творчества. Дальше можно только дописывать».

Имеется в виду абсолютная честность перед самим собой. Ее Горенштейн демонстрировал всю свою жизнь. Именно поэтому процессы становления личности Фридриха Горенштейна, его развитие представляют как психологический, так и исторический интерес.

Корпус текстов родившегося 18 марта 1932 года в Киеве и ставшего в 11 лет сиротой писателя Горенштейна представляется мне трудным пазлом, даже если вычесть из него полемически разгоряченную публицистику.

«Его трудно понять, потому что его трудно вместить». Так сказал Владимир Пяст о Мейерхольде. Так же можно сказать и о Горенштейне.

Писатель русский по языку, на котором творил, и в то же время российский, украинский и еврейский — по персонажам и местам действия его произведений, философский — и религиозный — по содержанию написанного («Ступени», «Псалом», «Притча о богатом юноше»), плюс к тому и исторический писатель в своих драмах о Петре Первом и Иване Грозном, Горенштейн, как и любой большой писатель, был сложным, но, смею думать, общечеловеческим художественным явлением. Он очень разный в различных произведениях. В этом трудность охвата его как явления,

в целом. Пазлами (т.е. произведениями, цельность которых охватить непросто) являются и некоторые его монументальные сочинения, такие как «Псалом», «Место» и «На крестцах»... А начинал он с рассказа «Дом с башенкой», напечатанного в 1964 году в журнале «Юность». Это была первая публикация его серьезной прозы в СССР. Второй пришлось дожидаться больше 25 лет.

ПУТЬ К КНИГЕ

Однажды я был на лекции замечательного театрального педагога Аркадия Кацмана. Он там среди прочего говорил: «Мне, зрителю в зале, в наше время важно понимать, знать, какое внутреннее право имеет тот на сцене (актер, режиссер, театр) мне ЭТО транслировать».

Эта книга возникла как компенсация. Компенсация памяти (точнее, опасности исчезновения памяти) о большом и пока, к сожалению, непрочитанном очень многими русском писателе. Сама непрочитанность эта — диагноз. Как минимум глубокого кризиса российского культурного слоя (или, может быть, отторжения части этого слоя после прочтения романа «Псалом»): ведь даже рафинированная интеллигенция за редкими исключениями не знает, не читала Горенштейна. Я не пророк и апокалиптических прогнозов не делаю, и все же отказ «самой читающей страны» от посланного Богом таланта, от изучения его «месседжа» говорит о кризисе, который, конечно, и без этого виден невооруженным Горенштейном глазом. С ним было бы еще яснее. Поэтому книга эта адресована тем, кто способен выйти из этого кризиса индивидуально, презрев преобладающее, но ошибочное общее

мнение и индивидуально оценив Горенштейна как очень крупного русского писателя, может быть, как последнего классика.

Итак, перед вами книга о моем любимом авторе. Она продолжает давно ведущуюся работу, цель которой — популяризация большого писателя, дабы он был лучше услышан и понят. Горенштейн по причинам сложности писательской судьбы нуждается в этом, а по достоинствам сделанного им он заслуживает этого, по моему убеждению, как никто другой.

Мой интерес к творчеству Горенштейна начался в Москве с пьесы «Бердичев» (1975), напечатанной за границей: ее дал мне в 1984 году читать Марк Розовский. Помню впечатление от первых страниц и от главной героини Рахили Капцан. Впечатление не очень приятное, так как Горенштейн, описывая с натуры свою тетку, ничего не приукрашивал и нарисовал ее скорее антипатичной: грубой, необразованной, злоязыкой, всех проклинаящей и выгадывающей копейки даже за счет собственной старшей сестры Злоты. Я был тогда вполне в плену «гетто-комплекса» (я не знал тогда этого слова, впервые услышав его позднее в Берлине от Горенштейна, для которого, как я узнал в дальнейшем, это было очень важное понятие в еврейском дискурсе), и меня корбило такое изображение еврейской женщины. Эти чувства мешали мне тогда оценить революционность самого факта изображения евреев, табуированных до того в советской прозе. Но что удивительно: дочитывая пьесу, я неожиданно поймал себя на том, что как-то незаметно для себя успел эту в чем-то неприятную Рахиль Капцан... полюбить. Полюбить, несмотря на все ее недостатки. Как сотворил автор со мной это волшебство преодоления первого впечатления от человека? Не знаю, но это действительно маленькое художественное чудо.

Пьеса рассказывает о послевоенной жизни потерявшей на фронте мужа Рахили, ее семьи и соседей по

бердичевскому дому и двору (русских, евреев, украинцев, поляков). Время действия охватывает период более чем в тридцать лет.

Потом, спустя 14 лет, я оказался в Берлине и мне захотелось устроить публичное чтение пьесы «Бердичев» по ролям. Мне удалось собрать смешанную группу актеров (двоих профессионалов, но в основном любителей), и мы начали репетировать. Я знал, что Горенштейн живет в Берлине, узнал его телефон, позвонил и попросил напеть те песни, которые были в тексте.

Так я увидел Горенштейна первый раз. Он показался мне похожим на боцмана, так как дома любил ходить в тельняшке. Он напел мне все песни, а потом пришел на чтение. Это было 7 июня 1998 года. Несмотря на душный день, пришло немало людей, и чтение примерно одной трети огромной пьесы (чтение всей пьесы заняло бы не менее семи часов) имело успех, публика смеялась, и, как я потом узнал от Мины Полянской (она рассказала об этом на поминках), Горенштейну понравилось и он об этом неоднократно говорил.

Потом мы изредка виделись, и в том же, 1998 году я попросил его прокомментировать для берлинского радио то, что руководство Центрального совета евреев Германии смогло запретить премьеру пьесы Райнера Вернера Фассбиндера «Мусор, город и смерть», обвинив пьесу в антисемитизме. Горенштейн, сославшись на то, что он пьесу не читал, комментировать отказался, но высказал тогда в беседе несколько очень важных для него мыслей.

Ю.В. У Горького есть рассказ «Рождение человека», где солнце, по воле авторской фантазии, «думает»: «А ведь не удались людишки-то!» Читая ваши книги, можно предположить, что такой взгляд на человечество, как на неудавшееся племя, вам близок?

Ф.Г. Почему это мой взгляд? И это не Горького взгляд. Это из Библии взгляд. Поэтому и был Всемирный потоп и так далее... Моя позиция, безусловно, отличается от позиции гуманистов. Я считаю, что в основе человека лежит не добро, а зло. В основе человека, несмотря на Божий замысел, лежит сатанинство, дьявольство, и поэтому нужно прикладывать такие большие усилия, чтобы удерживать человека от зла. И это далеко не всегда удается. В моем романе «Псалом» есть разговор одного из героев с гомункулом. Герой спрашивает, как различать добро и зло, ведь зло часто выступает в личине добра, и это на каждом шагу. А «человечек из колбы» ему отвечает: «Если то, что ты делаешь и чему учишь, тяжело тебе, значит, ты делаешь Доброе и учишь Доброму. Если учение твое принимают легко и дела твои легки тебе — значит, ты учишь Злому и делаешь Зло...»

Пьесу Фассбиндера Горенштейн позднее прочитал и написал о ней.

Главным же предметом размышлений Горенштейна была Россия, русская история, русская ментальность. Ей посвящена большая часть его сочинений.

Однажды, в 2001 году, посетив Горенштейна, я поразился его непривычной для меня худобе. Он, по его словам, похудел на 20 килограммов. Но в тот момент Горенштейн еще чувствовал себя хорошо и с гордостью стал рассказывать мне, что он «правильно худел». Это было, скорее всего, трагическое совпадение: он действительно хотел похудеть и предпринимал для этого усилия, но одновременно уже действовало и его онкологическое заболевание, о котором он через некоторое время оповестил и меня, сказав, что надеется все же на врачей, может быть, на операцию...

2 марта 2002 года мне позвонила в Берлине Мина Полянская и сообщила о смерти Фридриха Горенштейна. Я позвонил на «Радио Свобода» Петру Вайлю,

с которым был знаком, и предложил, чтобы радио как-то отозвалось, а он в ответ предложил мне самому написать текст и зачитать его в эфире.

Что и было сделано.

Последняя фраза некролога:

«Горенштейн во всем, что он написал, — мастер подробностей. Немцы говорят: «Черт прячется в деталях». Для меня в деталях написанного Горенштейном проглядывает Бог».

Инициировал я передачи в память о Горенштейне и на «Немецкой волне», и на Берлинском радио.

В том же году в память о Горенштейне я поставил в Берлине спектакль по его рассказу «Шампанское с желчью» с Александром Филиппенко и Эрнстом Зориным. Спектакль был в 2003 и 2004 годах многократно с успехом сыгран в Германии и по одному разу в Москве и Челябинске. В Москве 9 марта 2003 года зрителями спектакля были Владимир Войнович, Бенедикт Сарнов, Виктор Славкин. Владимир Николаевич Войнович пришел позднее в Мюнхене на спектакль и во второй раз. (см. стр. ...)

С приятным удивлением я прочитал годы спустя о своем спектакле в Берлине в воспоминаниях швейцарской славистки Корин Амашер.

Корин Амашер

Вечером 2 марта 2003 года в кинотеатре «Арсенал» на Потсдамерплатц зал полон. В 18 часов здесь начнется спектакль Юрия Векслера по рассказу Горенштейна «Шампанское с желчью» (1986). Играют Александр Филиппенко и Эрнст Зорин. Главный герой рассказа, известный театральный режиссер Ю., «по своему происхождению был из бывшей черты оседлости, и эти места своего детства и юности он любил, хоть и не афишировал, карьере же свою делал в самой гуще русского национального искусства, сочетая хороший мужской

профессионализм с мягкой женственностью в обхождении с покровителями и врагами». Действие происходит в 1973 году, во время войны Судного дня.

Каждая ироническая фраза, каждый намек — похожи на удар ножа. Ирония Горенштейна едка. Надо было видеть Филиппенко в роли Овручского, хореографа «известного московского ансамбля», который «танцует вприсядку», «надевая на лицо улыбочку». Надо было видеть сцену, когда «покровитель» Ю., кровь которого «тоже не мазутом пахнет», подсказывает ему идею вступить в Общество советско-арабской дружбы, объясняет ему, как жить «согласно обстоятельствам»... Неудержимо хочется смеяться, чтобы отогнать от себя всю абсурдность и жестокость советского режима. В конце спектакля публика бурно аплодирует. На сцену выносят портрет писателя. Появляются цветы.

И все-таки остается чувство неловкости. Этот полный зал, эти аплодисменты... Я представляла его сидящим в зале. Я уверена, он хотел признания широкой публики. А не только «специалистов». Когда я ему рассказала, что в Женевском университете мы вместе со студентами читали повесть «Улица Красных Зорь» и что этот замечательный текст сильно взволновал их, я чувствовала, что он был тронут. Почему надо ждать смерти писателя для того, чтобы аплодировать ему с таким волнением, с таким восхищением и с такой силой?

Став в 2003 году корреспондентом «Радио Свобода» по Германии, я начал заниматься журналистской пропагандой творчества Горенштейна, в 2010-м сделал первый вариант страницы Горенштейна на «Радио Свобода», познакомившись с которой Андрей Кончаловский написал мне: «Дорогой Юра! Вы делаете неоценимое дело! Готов помогать, чем могу, в любой форме! Если не мы, то кто?! Память о гении нужно сохранить в век укорачивающейся не по дням, а по

часам — человеческой памяти. Рассчитывайте на меня. Ваш Кончаловский». Для меня это была очень важная моральная поддержка, но Андрей Сергеевич неоднократно помогал мне совершенно конкретно, в частности при создании фильма о Горенштейне.

В 2011 году мне удалось найти первого союзника по переизданию книг Горенштейна в России в лице Алексея Гордина, тогда главного редактора издательства «Азбука», и составить и подготовить к печати четыре книги: «Искупление», в которую вошли также «Дом с башенкой» и, впервые в России, «Попутчики»; «Псалом», где помимо одноименного романа были две другие повести религиозного дискурса — «Ступени» и «Притча о богатом юноше»; «Место» и «Перевоплощения» — сборники разнообразных сочинений писателя.

Так я начал заниматься возвращением книг Горенштейна в Россию. В 2015 году Ирина Прохорова приняла мои предложения издать в НЛО «Дрезденские страсти» и «На крестцах», в 2016-м издательство «Сеанс» (Константин Шавловский) — том кинопрозы «Раба любви», а в 2017-м «Редакция Елены Шубиной» (АСТ) тоже согласилась издать сборник прозы Горенштейна «Улица Красных Зорь». В 2020 году Ирина Богат (издательство «Захаров») выпустила книгу «Попутчики».

Обе книги для НЛО я готовил в содружестве с Григорием Никифоровичем (Сент-Луис, США), автором книги «Открытие Горенштейна» и статей о писателе. Ему моя сердечная признательность в том числе за поддержку идеи сделать эту книгу.

Параллельно с выпуском книг, точнее еще до начала этой деятельности, я, примерно с 2007 года, искал видеоматериалы и снимал интервью для фильма «Место Горенштейна». В декабре 2015 года на фестивале «Артдокфест» состоялась премьера фильма. Не премину с благодарностью отметить финансовую помощь для завершения работы над фильмом, которую организовали тогда Андрей Кончаловский и Михаил Швыдкой.

В том же году фильм «Место Горенштейна» выдвигался на премию «Лавр».

В январе 2016 года по приглашению Ларисы Малюковой фильм с успехом прошел на онлайн-фестивале «Новой Газеты», где его в течение суток посмотрело более 15 тысяч человек (лидерство по числу просмотров).

В том же, 2016 году фильм был приглашен на кинофестиваль «Меридианы Тихого» во Владивостоке и на фестиваль лучших русскоязычных документальных фильмов в Нью-Йорке (диплом).

Отдельные показы картины состоялись в Тель-Авиве, Лондоне, Копенгагене, Киеве, Бердичеве, Берлине и других городах Германии. Лариса Малюкова осуществила на основе фильма оригинальную публикацию в «Новой Газете».

КНИГА

Предлагаемая Вашему вниманию книга, в которой можно впервые прочитать многие тексты и интервью Горенштейна, а также воспоминания о нем, является естественным продолжением работы над фильмом.

Работа над книгой обогатила меня новыми знаниями о Горенштейне. Я лучше, чем раньше, разглядел его **ВЫСОКУЮ ИГРУ ПИСАТЕЛЯ**, его искусство. Лучше понял, кто были для него в жизни враги и оппоненты, а кто если не друзья, то партнеры и доброжелатели.

Неведомый до сих пор многим юмор Горенштейна стал мне внятен еще во время работы над спектаклем «Шампанское с желчью». Уже на зрителе оказалось, что количество смеховых реакций даже трудно сосчитать. Теперь я вижу улыбку Горенштейна, когда читаю самые разные его вещи.

Цитата из неизвестного автора: «Бессознательно накапливающий (впечатления) и бессознательно (их) выражающий — гений. Сознательно накапливающий и бессознательно выражающий — талант. Сознательно накапливающий и сознательно выражающий — бездарность».

Примем это в качестве гипотезы.

Горенштейн, выехавший в возрасте 48 лет из СССР в Германию, говорил, что он вывез в себе столько материала для творчества, что хватит и на 100 лет. Он, я уверен, чаще всего накапливал впечатления бессознательно. Ибо реагировал нестандартно на возможные и отвергаемые другими источники.

Камень, который отвергли строители...

Бессознательно накапливал Горенштейн везде. Виктор Славкин, который однажды сказал мне, что понимает, что событий более значимых, чем его встреча с Горенштейном, в его жизни, пожалуй, не было, вспоминал:

Виктор Славкин

Однажды, сидя у меня в маленьком кабинетике журнала «Юность», он увидел на столе кипу рукописей, пришедших по почте, так называемый «самотек», и попросил десятка два взять на некоторое время домой. Потом принес эти рукописи и попросил еще. На третий раз я спросил, зачем ему это. «В строчках графомана застряло время. Писатель пишет и редактирует свой текст, отбрасывает то, что кажется ему случайным или неважным. Графоман пишет, не задумываясь, всё, что приходит ему в голову, и там иногда попадаются очень ценные вещи». В те годы графоман имел большие шансы опубликоваться, чем настоящий писатель.

А вот интересное место из воспоминаний режиссера Леонида Хейфеца.

Леонид Хейфец

Нас еще связывала одна маленькая традиция, инициатором которой был он. Каждое 9 мая он предлагал мне идти с ним в скверик к Большому театру. Циничная Москва — сограждане, друзья — хохотали по этому поводу. А мы с ним встречались где-то в районе 10 утра уже в скверике и проводили в этом скверике почти весь день. Это же все-таки были 70-е годы, еще многие были живы. И вот эти встречи, эти лица, эти обрывки фраз, эти песни, эта иногда такая аляповатая театральщина, а иногда сквозь это проступала какая-то настоящая человеческая жизнь и судьба. Он это наблюдал. Он, не уча, учил меня видеть этих людей.

Горенштейн говорил в интервью Джону Глэду об источниках романа «Псалом»:

Ф.Г. Радиокомитет начал розыск пропавших во время войны родственников. Было объявлено об этом и предложено писать письма, в которых бы рассказывалась жизнь каждого из пытающихся найти этих своих родственников. Некоторые из этих писем были переданы в эфир, а другие — наиболее интересные — один из технических работников передал мне. Я еще не знал, какой именно период истории России буду описывать, и вот эти письма подсказали мне форму построения — на притчах, начиная с коллективизации и войны по семидесятые годы. Вот так — закономерное обдумывание темы и случай, который подворачивается часто, всегда, когда человек сосредоточенно думает об одном и том же...

На самом деле эти письма привез Горенштейну кинорежиссер Михаил Богин, который попросил тогда писателя его не называть...

Горенштейн дисциплинированно каждое утро садился к письменному столу в своем мини-кабинете

и работал до часу дня. Ольга Юргенс вспоминает, что выходил он оттуда всегда с каким-то необыкновенным светящимся выражением лица, как будто он путешествовал в каких-то далеких краях и временах (что и было в его воображении) и с некоторым усилием возвращается к реальности.

Потом он шел гулять, чаще всего посещал блошиные рынки. Садился он за письменный стол и вечером и просиживал до глубокой ночи. Это было и время его медитаций. Однажды на вопрос одной дамы, как он сочиняет, он ответил: «Мне диктуют». Конечно, это была шутка, но...

На своей последней встрече с читателями в Берлине он, уже смертельно больной, не смог сдержать слезы, слушая, как Мина Полянская читает из его романа «Попутчики». Вот это место: монолог рассказчика Забродского, которому Горенштейн подарил свое трепетное отношение к Бердичеву и любовь к... украинскому салу:

...Я убежден, что украинское сало — лучшее в мире. Это одна из тех, немногих, истин, в которых я твердо убежден. Сама Гуменючка, насколько я помню, родом из-под Винницы и потому она владеет высшим секретом салосоления. Ибо если украинское сало лучшее в мире, то винницкое — лучшее среди украинского, а Тульчинский район, откуда Гуменючка, лучший по салосолению на Винничине. Если когда-нибудь состоится международный конгресс по солению сала, а такой конгресс был бы гораздо полезней глупой и подлой болтовни нынешних многочисленных международных конгрессов, если б такой конгресс в поумневшем мире состоялся, то его следовало бы проводить не в Женеве, не в Париже, а в Тульчине Винницкой области. И, конечно же, делегатом от демократической Украины на этом конгрессе должна бы была быть Гуменючка. Я ее помню, лицо с красными щечками,

доброе и туповатое, а руки умные. Попробуйте сала, созданного этими руками, и вам в хмельном приступе благодарности захочется эти сухие руки старой украинки поцеловать, как хочется иногда поцеловать руки Толстого или Гоголя, читая наиболее удачные страницы, ими созданные. Писатель ведь пишет двумя руками, гусиное перо или самописка конечно в одной, но обе одинаково напряжены, как у старой Гуменючки при ее великом салосолении.

«Хочется иногда поцеловать руки Толстого или Гоголя...» На этой фразе Горенштейн прослезился, и я понимаю его чувства, ибо сам испытываю нечто подобное, читая его произведения.

Юрий Векслер

Начало. Взятие Москвы

До своего появления в Москве (где он прожил 18 лет) в 1962 году, на Высших курсах сценаристов Госкино, Горенштейн, сирота, сын репрессированного, вынужденный долго (до реабилитации отца в том же 1962 году) скрывать этот факт, прожил 30 лет в городах советской Украины (Бердичев, Днепропетровск, Кривой Рог, Киев), где окончил Горный институт и работал несколько лет в шахте и на стройке. Он, о котором в Москве ходила молва как о косноязычном обладателе местечкового акцента и манер провинциального еврея-парикмахера (теперь я убежден, намеренно провокационно им актерски наигрываемых, утрируемых), написал однажды: «Я идиш, литературу "идиш", не знаю, потому что с ранней молодости жизнь свою проводил в черте оседлости шахтерских и строительных общежитий. Уж такой там был русский дух, уж так там Русью пахло, что хоть топор вешай».

Горенштейн был от природы одарен и актерски.

Одним из важных для него слов в разговорах о творчестве было слово из театрального лексикона — перевоплощение. Он сознательно, намеренно, игрово выбрал в общении со многими в Москве «еврейский колорит» для своей в основе малороссийской речевой мелодики, подчеркнув выбор еще одним своим решением.

Горенштейн вспоминал:

Ф.Г. В 1964 году при первой моей публикации рассказа «Дом с башенкой» в журнале «Юность» мне дали заполнить анкету автора. Там был, естественно, пункт

«фамилия, имя, отчество» и другой пункт — «псевдоним». Я знал, где нахожусь. Энтузиазм Маяковского «в мире жить без России, без Латвии единым человеческим общежитием» давно разбился о быт. Я посидел минут пять и сделал в пункте «псевдоним» прочерк. «Что же вы?» — сказала мне сотрудница с улыбкой, «полушутя». Мне кажется, в тот момент, то есть в те пять минут раздумий, я окончательно выбрал свой путь и даже тему моих будущих книг.

Некоторые из знакомых (например, Лазарь Лазарев) догадывались о его актерстве в жизни, но он, играя, «не прокалывался». На Высших сценарных курсах никто не мог бы предположить, что он может быть блестящим рассказчиком, а он был им в доме Лазаря Лазарева, о чем свидетельствует его дочь Екатерина Шкловская...

Екатерина Шкловская

Он говорил не хуже, чем писал. Это совсем не всегда бывает. Очень часто бывает, что и хороший писатель, но совсем никудышный рассказчик. А он был совершенно адекватный. Он вот какие-то куски пересказывал, которые входили в его романы. И они были ничуть не хуже рассказаны, чем потом написаны...

Мне известно несколько примеров актерства Горенштейна в жизни. Живя в Берлине, он наедине эпатировал одну молодую женщину обильным употреблением... обценной лексики... В то же время перед другой юной дамой он раскрывался, по ее словам, как «рафинированнейший эстет».

Цитата из повести «Астрахань — черная икра»

Сидеть бы с молодой женщиной у скрипучего, распахнутого окна-рамы, в которой заключено это солнце

пустыни и эта серо-черная всемирноизвестная волжская вода, этот пахнувший гнилью и нефтью национальный символ России, сидеть и видеть, как под воздействием быстро гаснущего дня все это напоминает водный мираж в пустыне. Сидеть бы так с молодой женщиной и, чувствуя, как дрожат в моей горячей ладони ее ледяные пальчики, разжигать женскую слабость рассказами о тысячелетнем напоре Азии на Европу. Напоре через астраханский пролом, через астраханское окно из Азии в Европу.

Гунны, хазары, монголы — конский топот истории со II по XIII век, по солончаковой, полынной степи, серо-желтой, каменной в засуху, но разбухающей, вязкой, топкой от дождей. Я пугал бы молодую женщину кошмарными именами тех, кто вел с Русью борьбу за Волгу, ибо Волга была силой многих народов и без этой силы не прожить и не выжить было ни Руси Святослава, ни мамаевой Руси. Я рассказал бы ей о тюркской коннице варварской империи Янгикентских Ябгу, о страшных ранах, причиняемых колющим и режущим антигуманным оружием тех времен, о неудачных каспийских походах руссов через Волго-Донской волок и о том, наконец, как в Нижнем Поволжье под Серкелом, ныне Белой Вяжей, закаленная в боях русская пехота князя Святослава (лапти под командой сапог) одержала идеологическую победу, остановив исламизацию Руси.

И, благодарная мне за эту победу, молодая женщина прижала бы к лицу моему, лицу рассказчика-созидателя, свои пахнущие земляничным мылом волосы, ища защиты и тепла от пережитого страха и ночного волжского ветра.

Он мог и замечательно читать. Об этом тоже мало кто знал. Читал он очень редко, в России, скорее всего, только любимым женщинам.

Он снялся у Али Хамраева в эпизоде, изображая афганского пограничника.

Али Хамраев

Фридрих прилетел осенью 72-го на фрукты и отдохнуть по моему вызову, как автор сценария «Седьмой пули»... В СССР автор сценария получал зарплату за три месяца по 250 р. (Это хорошие деньги.) Фридрих был 2 недели, и я уговорил его сняться в роли афганского офицера-пограничника. Второго афганца сыграл мой друг художник Эмонуэль Калантаров. Фридриху наклеили бороду и усы, он закатал рукава и сказал: «Так немцы воевали в 41-м... — Потом добавил: — Странная ситуация: австрийский и бухарский евреи защищают от Советов границу Афганистана...» Смотря в бинокль на переходящего реку главаря басмачей, вместо текста «Не стрелять!..» Фридрих сказал: «Добро пожаловать!..» Потом его слова были озвучены на наречии дари. Вечером на берегу реки был плов, и Фридрих шутил: «Два еврея держали границу на замке!..» (Эмонуэль Калантаров происходил из бухарских евреев.)

Горенштейн без проблем встраивался в колонну неонацистов в Германии во время их маршей-демонстраций, а они чужака чувят, распознают. Горенштейна не распознали — *Ю.В.*

Да, большой писатель не был светским человеком, не хотел им быть, хотя при желании мог, точнее мог сыграть и светского человека, но... Он хотел раздражать и наблюдать. Он никогда не говорил, угадывая, что собеседнику было бы приятно услышать, резко реагировал на самодовольное умствование, а на самом деле на глупость и разглагольствования бездарности.

И, как результат этих провокационных нарушений правил приличия, возникала закулисная репутация.

Леонид Хейфец

Огромное количество откликов я о нем слышал, чаще всего — отрицательных. Мне говорили, что он — мудака, мне говорили, что с ним невозможно общаться, потом

мне говорили, что у него омерзительный характер, что он просто монстр. Чего только я о нем не слышал от кинематографистов и литераторов! Я даже был свидетелем брезгливого отношения к Горенштейну, говорили, что с ним невозможно двух минут быть в одной среде.

Не всякий смог бы преодолеть такое давящее воздействие, но Леонид Хейфец сначала успел познакомиться с рассказом «Дом с башенкой», и это определило его личное отношение к Горенштейну как к гению. Но на такое способны немногие.

В жизни Горенштейна на Родине было два эпизода творческого счастья. Оба они связаны с Москвой. Один — реальный и довольно продолжительный, продлившийся до 1966 года. Другой — совсем короткий, в 1991 году, но, к сожалению, все же иллюзорный. Оба они нашли свое отражение в кривых зеркалах салонов завистников.

Те, кто тогда же, в начале 60-х, соприкоснулись с Горенштейном плотнее, в деле создания киносценариев, прежде всего Андрей Тарковский и Андрей Кончаловский, быстро оценили самое важное в нем — большой дар... Божий дар.

Ирина Щербакова

Все-таки талант был такой, что все прошибло: и вот эти сценарные курсы, и сценарии, по которым снимали свои фильмы наши лучшие режиссеры. И это, конечно, все его талант. Потому что ничего нельзя сказать про его какую-нибудь особую... ну, как люди действуют: через какой-то такой общий симпатичный облик, через приветливость, через компанейство, через совместное питье и так далее... Так вот ничего этого у Фридриха совершенно не было. А было просто ощущение чего-то поразительного, что вот в этом человеке, который так говорит и так одет, живет такой мощный талант.

Два ходатайства о предоставлении Горенштейну постоянной прописки в Москве и постановки его в очередь на кооперативную квартиру подписали в январе 1968 года Сергей Михалков, Борис Полевой, Виктор Розов и члены редколлегии журнала «Юность».

Забавно, что эти письма легализуют, узаконивают мистификацию, как сказали бы сегодня, фейк Горенштейна, высказывавшего неоднократно вслух предположение, что его отец, может быть, и не еврей вовсе, а если и еврей, то не из Бердичева, а (коммунист-эмигрант) из Австрии, из Вены, бежавший в СССР от преследований. И вот в этих письмах-ходатайствах Горенштейн становится «сыном австрийского коммуниста». Любовь к мистификациям — одна из важных черт личности Горенштейна.

Фейк Горенштейна, или мистификация с происхождением отца, ныне легко опровергается фигурировавшими в его деле в НКВД фактами: его отец был из зажиточной до революции бердичевской семьи. Интересно, что родители отца Горенштейна арестованы не были, сумели эвакуироваться и после войны жили в Бердичеве. Но Горенштейн предпочел до поступления в Горный институт в Днепропетровске жить со своими тетками, одна из которых была его официальным опекуном.

Надо сказать, что в текстах ходатайств помимо «сына австрийского коммуниста» есть и другие элементы фантазии и лакировки действительности, происходившие от желания авторов помочь молодому, яркому, талантливому писателю. Там, в частности, говорилось о резонансе, который вызвал в газетах и журналах рассказ Горенштейна «Дом с башенкой», в то время как на рассказ появилась только одна рецензия Анны Берзер в «Новом мире».

Там же имелось и предсказание о скором вступлении Горенштейна в Союз писателей, которое не осуществилось, хотя в Союз кинематографистов его приняли.

Нет сомнений, что мотором этих ходатайств был не сам Сергей Михалков и другие подписавшие, а Андрей Кончаловский, который, как и Андрей Тарковский, видел потенциал Горенштейна прежде всего для кино.

СНОБ И ПРИШЕЛЕЦ

Тарковский и явление Горенштейна

Что такое «Солярис»? Разве это не летающее в космосе человеческое кладбище, где все мертвы, и все живы?

Через слова, произнесенные давно истлевшими устами...

Фридрих Горенштейн

ТАМ, ГДЕ КОНФЕССИЙ НЕ БЫВАЕТ

В декабре 2007 года я был в Москве. Не будучи знакомым с искусствоведом и историком культуры Паолой Волковой, по рекомендации ее близкой подруги Варвары Арбузовой договорился с ней о встрече и пришел на Высшие сценарные курсы, где Волкова преподавала, чтобы с ее помощью посмотреть личное дело Фридриха Горенштейна, который учился на курсах с 1962 по 1965 годы. Пока мы с Паолой Дмитриевной поднимались с передышками из аудитории, где она закончила лекцию, в дирекцию, в ответ на мой вопрос, была ли она знакома с Горенштейном, она произнесла целый и цельный монолог (я «на журналистском автомате» включил тогда свой диктофон).

Паола Волкова

Я очень серьезно отношусь к этой фигуре. И меня потряс совершенно «Псалом». И вот «Дом с башенкой» я недавно перечитывала, потому что Тарковский хотел поставить его. Я подумала: как может быть так, что у такого человека, который почти не человек, а парадокс или гримаса человека (я его даже не воспринимала буквально как человека, с которым я могу сидеть и разговаривать, и вот я думала, что он — как гримаса человека или парадокс человека), что у него душа библейская. Меня это потрясло, что я видела в своей жизни человека, которому было нестерпимо трудно ежедневное существование, потому что мир живет в определенных категориях, к которым ему приспособиться невозможно, потому что у него реально душа, сущность — двойник. Он — древний, не еврейский даже, а библейский. И что он так чувствует мир, живет он по этим законам, а не другим. Как интересно бывает — видимость и сущность, оболочка человека и то, чем он является на самом деле. Это не раздвоение человека, он не сумасшедший, а это просто такая беда, несчастье такое, когда он не соответствует ни одной цивилизации, ни одному времени.

Это очень странно, но это еще мои наблюдения давней поры: не будучи ни щеголем, ни светским человеком (его в этом обвинить никак нельзя было), он был вхож в самые модные дома. Одевался он ужасно, он жутко себя вел, невкусно ел, неэстетично говорил, но был обожаем всеми снобами. Никому никогда в этих домах ничего бы не простили, а он — только ходи, дорогой. Это человек, который давал очень много людям, которые с ним общались (так, как Тарковскому), а кроме того, все-таки какие бы эти люди ни были в те далекие времена, они были все художниками, а Фридрих Горенштейн состоял из одной только художественности и не из чего больше. Просто она имела такое выражение. Под этим словом я подразумеваю определенную содержательность. С ним

общение было очень существенно, и он был оригинален, он был необычен.

Уж на что Тарковский был сложен в этом смысле, боялся сам не соответствовать снобизму просто до кончиков ногтей, а как к Фридриху он относился? Как ни к кому, просто как ни к кому! Если он мог любить, то он его любил. Возвращаясь к Фридриху, я могу сказать только, что он человек мира древнего, это мое абсолютное убеждение. Поэтому он не может быть ни в одной конфессии, он — над этим. Я об этом когда-то говорила с покойным другом своим Мерабом Константиновичем Мамардашвили. И это он сказал (я просто повторяю его слова), когда мы обсуждали феномен Горенштейна, когда был напечатан «Псалом», что «это тот уровень, когда человек над деревней». Этот человек над своей деревней — украинской, московской, российской, немецкой, — и он один из тех немногих людей, которым это не удалось, нет, а просто он в свой рост здесь. И там конфессий не бывает.

МОНОЛОГИ РУБЛЕВА

О возможно первой встрече Андрея и Фридриха, почти ровесников (Горенштейн родился 18 марта, а Тарковский 4 апреля 1932-го), но как бы людей с разных планет, «двух существ в беспредельности» (Достоевский), рассказал в документальном фильме «Место Горенштейна» кинорежиссер Али Хамраев.

Али Хамраев

В 1976 году Андрей прилетел в Ташкент на выбор природы для фильма «Сталкер». Ему нужна была «зона». И он мне сказал:

— А ты знаешь, что Фридрих несколько монологов рублевских мне принес в свое время?

— Нет.

— Мне, — говорит он, — все время говорили, что «сценарист Горенштейн хочет с вами встретиться»... А у меня подготовительный период: столько проблем, забот и так далее... Я спрашиваю:

— А чего он хочет?

— Ну он хочет с вами поговорить.

— Передайте, что у меня нет времени.

И вот однажды я сижу в группе и мне говорят:

— Там Горенштейн пришел.

Ну уже некуда было деваться. Зашел он, говорит в нос, говорит:

— Здравствуйте! Вот я к вам и к вашему творчеству отношусь с большим уважением...

— Спасибо, — говорю, — приятно слышать.

— Вот у меня здесь кое-что есть, вдруг вас это заинтересует...

— А что вы хотите?

— Ну там кое-что... Вы почитайте...

И он, так и не сняв пальто, быстро ушел. Странное было явление. Я бросил, — говорит он, — эту тетрадку в портфель и вечером вспомнил. Открываю, — говорит он, — и вижу — монологи Андрея Рублева. Вот, Алик, веришь: вот как они есть, я их — в картину.

Я потом его нашел, чтобы как-то оформить. Но он сказал мне: «Нет, я вам дарю». Он мне подарил эти монологи.

К моменту этого мемуарного и, судя по комментарию, апокрифического рассказа Тарковского об участии Горенштейна в «Андрее Рублеве», им по сценарию Горенштейна уже был снят «Солярис».

Комментарий Андрея Тарковского, сына режиссера:

Я не совсем согласен с Али Хамраевым по поводу использования диалогов Горенштейна в «Рублеве». Безусловно, отцу они понравились, что, наверное,

и послужило залогом их дальнейшего сотрудничества, но в фильме их просто нет. Я специально перечитал сценарий АТ и Кончаловского «Страсти по Андрею» 1962 года. Все монологи в фильме, с незначительными режиссерскими поправками — оттуда, включая основные философские диалоги с Феофаном Греком («Распятие» и «Диалог в разрушенном храме»)...

Что касается работы над сценарием «Соляриса», то отец начал ее еще в 1966 году: у меня в архиве есть рукопись отца с первыми 30 страницами, которые потом полностью вошли в режиссерский сценарий. Фридрих подключился к работе в 1970 году. Многие диалоги писались на съемочной площадке (это обычная схема работы отца, он всегда что-то менял), как и во всех последующих фильмах. АТ и Горенштейн работали очень плотно, всегда вместе, писали «в четыре руки». Процесс работы был очень интересный. Просто мне довелось присутствовать при написании «Светлого ветра», видеть двух гениев за работой (одно из самых ярких воспоминаний моего детства)... Иногда во время работы над «Светлым ветром», пока у нас еще не появился пес, Фридрих приходил с кошкой... Говорил, что ей скучно одной...

ДЕБЮТ СЦЕНАРИСТА

Узнав историю про монологи Рублева, которая произошла с большой вероятностью в 1963 году, я лучше понял, почему Тарковский оказался самым яростным защитником Горенштейна, когда тот, написав свой первый «московский» рассказ «Дом с башенкой», представил его еще до публикации в журнале «Юность» как заявку на киносценарий — на «Мосфильм», в руководимое Александром Аловым и Владимиром Наумовым

Творческое объединение писателей и кинорботников. На первой читке 21 июня 1963 года Горенштейну было предложено сочинить вторую часть, что он вскоре и сделал, и на ее обсуждении, как собственно и при первом чтении, присутствовал и участвовал в дискуссии как член худсовета Андрей Тарковский, сам снявший к этому моменту только одну большую картину «Иваново детство», уже, однако, завоевавшую главный приз («Золотой лев») на МКФ 1962 года в Венеции, что принесло Тарковскому авторитет в профессиональной среде. Да и ожидания от его тогда еще не начатого съемочного периода «Андрея Рублева» были очень большими.

В этом очень интересном обсуждении, уже 20 января 1964 года, участвовали также Владимир Наумов и фронтовики Александр Алов, Юрий Бондарев, Григорий Бакланов, Лазарь Лазарев, Зоя Богуславская и другие... В их выступлениях говорилось о ярком таланте Горенштейна, о новизне написанного им сценария, но также и о трудностях его «прохождения»...

Позднее, в июне того же года, первая часть сценария была напечатана в качестве рассказа в журнале «Юность».

«Облегченные повествования о приключениях детей во время войны — а их появилось не так уж мало в свое время — лопаются как мыльные пузыри, особенно теперь, когда эти дети вступают в литературу и пишут о том, что случилось с ними в детстве в годы войны». Так написала Анна Берзер в единственной рецензии на рассказ Горенштейна.

Важная особенность атмосферы на «Мосфильме» в январе 1964 года, во время обсуждения сценария «Дома с башенкой», — это еще живая память о войне всех участников.

А еще у всех обсуждавших был свеж в памяти Каприбский кризис октября 1962 года и угроза атомной

войны с США, которая латентно «прошивала» сценарий чуткого Горенштейна. По этим причинам многие и почувствовали так остро всю новизну и талантливую правду «эха прошедшей войны» в сценарии Горенштейна.

К тому времени прорывными удачами в этой теме были «Летят журавли» (1957) Сергея Урусевского, «Баллада о солдате» (1959) Чухрая и «Иваново детство» (1962) Тарковского.

Деятели кино намного раньше литераторов приветствовали явление Горенштейна как нового большого таланта, но даже на этом фоне при обсуждении сценария заметен антагонизм Тарковского и остальных, считавших, что сценарий надо будет еще долго дорабатывать, доводить и так далее... В ответ на что Тарковский сказал: «Я считаю, что это сценарий, и сценарий законченный. Вот уровень моего отношения к этому сценарию. Есть поправки, но это касается уже режиссерского сценария. Вот моя точка зрения».

Необходимое пояснение

В рассказе «Дом с башенкой» (первоначальное название «Дом с башенкой, дядя, старуха, торгующая рыбой, инвалид с розовой клешней...») и одновременно в первой части сценария все события описываются глазами мальчика, главным для которого становится то, как у него, росшего без отца, на его глазах умирает мать, заболевшая в дороге из эвакуации и снятая с ним вместе с поезда. Во второй части уже взрослый Сергей приезжает в город, где умерла мать, чтобы найти ее могилу.

Новизна и талантливость Горенштейна были в каждом элементе этой второй части сценария, сиквела рассказа о мальчике. Начинался сиквел так:

Мужчина в нейлоновой рубашке сидел в шашлычной и ел шашлык по-карски одним куском. Он брал ломтики лимона, выжимал из них сок на поджаренное мясо и добавлял соус из соусника. Потом он выпил холодного вина, две рюмки подряд, вынул газету, но так и не раскрыл ее, принялся рассматривать себя в висящем напротив зеркале.

Рядом маленький старичок грыз вставными зубами отваренную куриную четверть, часто ковырялся спичкой в зубах и сплевывал в спичечный коробок.

— А вы сами откуда? — спросил старичок.

Мужчина назвал большой северный город.

— А похожи на армянина, — сказал старичок, сдирая скользкую куриную кожу.

В шашлычную вошла очень загорелая блондинка, села за соседний столик и принялась листать меню.

— Семья у вас там? — спросил старичок, копясь детскими пальчиками в куриной мякоти.

Мужчина отвернулся от старичка и смотрел на блондинку: она была в коротеньком халатике, а две нижние пуговицы халатика были растегнуты.

— Отец, мать? — спросил старичок, разгрызая куриный хрящ.

— Мать у меня в войну умерла, — сказал мужчина. — Я еще пацаном был.

Под халатиком у блондинки был влажный купальник, на груди и снизу халатик промок, а концы волос у нее тоже были влажные, потемневшие. Блондинка заказала гранатовый сок и какое-то клейкое желе. Мужчина слегка повернул голову и смотрел в зеркало, как она ест желе.

Было очень тихо, по потолку скользили тени, старичок ушел за ситцевые портьеры в туалет. И вдруг что-то произошло. Мужчина вначале не понял, что случилось: сзади кто-то вбежал, что-то крикнул и блондинка перестала есть. Желе капало у нее с ложечки на столик.

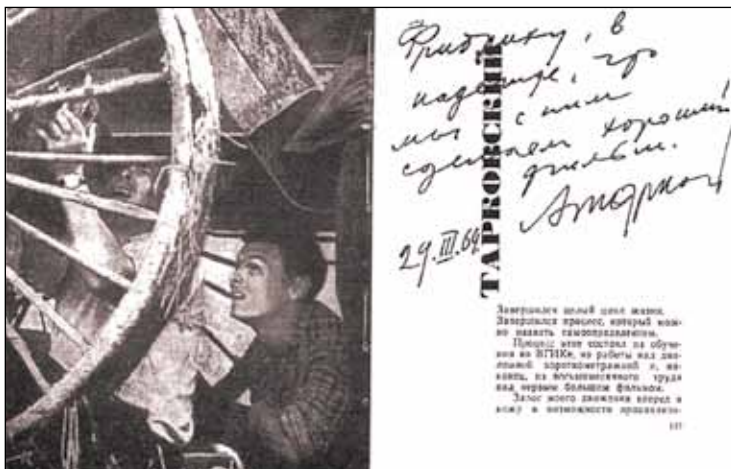


Андрей Тарковский, середина 60-х годов

© Юли́я Ко́лту́н FSO 01-276 Kultura, Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen



Удостоверение высших курсов сценаристов ГОСКИНО, 1962



Надпись на журнале «Искусство кино», подаренном Тарковским Горенштейну, 1964



21 января 1979.

Прочел «Талом» Ф. Горенкиной.
 Это потрясающее сочинение!
 Вне сомнения — он гениален.
 С каким соразмерным последовательным
 пологом и суровым в диалог
 ле, преодолевая огибанием,
 пониманием. Ром он рассказывает
 вату с человеком, и его Боте.
 Это надо читать!

Первые 3 главы менее удачны,
 иногда неадекватны и
 косноязычны.

И материя — чередование протозоя
 — каучука, призматраф за ушет.
 Но тем ближе к концу, тем
 удивительнее.



© Продюсерский центр Андрея Кончаловского

Андрей Кончаловский и Андрей Тарковский



© Продюсерский центр Андрея Кончаловского

Фото Кончаловского с дарственной надписью Тарковскому, 1962



© Продюсерский центр Андрея Кончаловского

Андрей Кончаловский с отцом, Сергеем Михалковым, 1997



Фридрих ГОРЕНШТЕЙН

РАБА ЛЮБВИ

И ДРУГИЕ КИНОСЦЕНАРИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ АНДРЕЯ КОНЧАЛОВСКОГО

© Издательство «Сеанс»



© Лазарь Лазарев

*Жена Лазаря Лазарева Ная (Н.Я.Мирова),
дочь Ирина (Щербакова) и Бенедикт Сарнов*



© Ирина Щербакова

*В доме литературоведа и редактора Лазаря Лазарева
и его жены Наи (Н.Я.Мировой) Горенштейн до отъезда
в эмиграцию всегда был желанным гостем*

ДОМ С Башенкой



Рассказ



Рисунок
Ю. Вечерского.

Ф. ГОРЕНШТЕЙН

Инженер Фридрих Горенштейн работал на шахте в Кривом Роге, а затем прорабом из одной из строек Киева. В центральной печати выступает первый раз.

Мальчик плохо различал лица, они были все одинаковы и внушали ему страх. Он прильнул к углу вагона, у изголовья матери, которая в луговом берете и пальто, застегнутом до горла, лежала на узлах. Кто-то в темноте сказал:

— Мы задохнемся здесь, как в душегубке. Она все время ходит под себя... К концу концов здесь дети...

Мальчик торопливо вынул варежку и принялся растирать лужу по полу вагона.

— Почему ты упрямисься? — спросил какой-то мужчина. — Твоя мама больна. Ее положат в больницу и вылетят. А в эшелоне она может умереть...

— Мы должны доехать, — с отчаянием сказал мальчик, — там нас встретит дед.

Но он понимал, что на следующей станции их обязательно высадят.

Мать что-то сказала и улыбнулась.

— Ты чего? — спросил мальчик.

Но мать не ответила, она смотрела мимо него и тихо напевала какой-то ноты.

— Ужасный голос, — вздохнули в темноте.

— Ничего не ужасный, — огрызнулся мальчик. — У вас самих ужасный...

Рассветало. Маленькие оконца товарного вагона поскрипели, и в них начали проскакивать верхушки телеграфных столбов. Мальчик не спал всю ночь, и теперь, когда голоса притихли, он взял обеими руками горячую руку матери и закрыл глаза. Он заснул сразу, и его мягко потряхивало и постукивало спиной о дощатую стенку вагона. Проснулся он тоже сразу, от чужого прикосновения к щеке.

Поезд стоял. Дверь вагона была открыта, и мальчик увидел, что четверо мужчин несут его мать из

Страница журнала «Юность» с началом рассказа
«Дом с башенкой», 1964



*Прием в театре «Современник» Артура Миллера (за кадром), 1965.
В кадре Евгений Евтушенко, Олег Ефремов и Фридрих Горенштейн.
Спной, в правом нижнем углу, Михаил Шатров*

*© Inge Morath /
Magnum Photos /
Agentur Focus*



© Евгений Попов

*«Метропольцы»: Горенштейн, Евгений Попов,
Виктор Тростников, Андрей Битов, 1979.*



© Евгений Попов

*Горенштейн, Инна Прокопец,
Виктор Тростников, Фазиль Искандер
Вскоре Горенштейн эмигрирует...*



*Перевоплощения. Горенштейн в образе героя оперетты.
Рисунок Ольги Юргенс*



*Кадр из фильма Али Хамраева «Седьмая пуля», 1972.
В роли афганского пограничника Горенштейн
(в центре кадра с биноклем).
Думал ли он тогда, что через 8 лет сам пересечет границу?*



*Посадочный талон Горенштейна на вылет в Вену.
Шереметьево, 25.09.1980*



© Нина Вержбинская-Рабинович

*Первое эмиграционное фото в Вене с художником
Борисом Рабиновичем и Ефимом Эткиндом. На снимке далее
слева направо: Екатерина Зворыкина, жена Эткинда,
Ада Новиковская и Элеонора Гомберг-Вержбинская*



© Инна Прокопец

Молодая семья. «Автопортрет» в берлинском фотоавтомате, 1981



© Инна Прокопец

Сын Горенштейна Дан, названный именем героя романа «Псалом», с книгой отца, 1986



© Инна Прокопец

Гости из Москвы. Василий Аксёнов, далее Инна Прокопец и Фридрих Горенштейн. Конец 80-х



Два писателя в одном фотоаппарате – Фридрих Горенштейн с Виктором Славкиным, конец 80-х



*Интервью Максиму Максимову.
Ленинград, газета «Смена», 1 мая 1991 года. Это интервью
увеличило число ненавистников Горенштейна.*



*Интервью Виктору Ерофееву, 1991
Кадр из фильма «Место Горенштейна» (режиссер Юрий Векслер)*



© Микола Гнсюк

Москва, 1995. Горенштейн (крайний справа) – член жюри Московского кинофестиваля. В кадре члены жюри: Ричард Гир, Лидия Федосеева-Шукина, Отар Иоселиани и др.



© Микола Гнсюк

Горенштейн с Маргаритой Синдерович

Из туалета вышел старичок и, вытирая на ходу платком мокрые руки, заковылял к выходу.

— Что случилось? — спросил его мужчина.

— Курортника машина задавила, — сказал старичок. — Теперь отдохнет.... И курсовки не надо.

В шашлычной стало совсем пусто, только мужчина продолжал сидеть у столика над недоеденным шашлыком и блондинка вытирала салфеткой капли желе с халатика.

— Вы боитесь покойников? — спросила вдруг блондинка.

— Наверно, — сказал мужчина.

Блондинка повернулась к нему лицом. Халатик у нее был по-прежнему растегнут, и виднелись загорелые колени.

— А если война, — сказала она. — Вы ведь мужчины.

На животе у нее тоже было влажное пятно от купальника.

Вошел старичок и снова заковылял в туалет.

— Что там? — спросила блондинка.

— Он жив, — сказал старичок. — Отрезало ногу.

— Ну вот, — блондинка встала и оттянула халатик, привела ладонью по груди и бедрам. — Пойдемте, вы ведь все-таки мужчина, надо закалять нервы.

Мужчина вышел из шашлычной вслед за блондинкой.

Улица была белой, ослепительно белой от солнца, а посреди мостовой вокруг пыльного автобуса молча стояли люди, и внизу из-под ног слышался крик, изредка затихающий.

Мужчина подошел ближе. Лица у людей были какие-то необычные, у всех одинаковые. Здесь не было ни сострадания, ни любопытства, просто испуг, и, подойдя ближе, мужчина понял, в чем дело. Пострадавший не кричал, а смеялся, он лежал на мостовой лицом вверх. Это был человек лет пятидесяти, довольно упитанный, загорелый, на лбу у него была ссадина, но небольшая. И смех его не был похож на истерику, просто он лежал

себе на мостовой, поглядывая то на людей, то на свою неестественно вывернутую левую ногу, и хохотал.

Подъехала скорая помощь. Санитар присел на корточки, приподнял голову пострадавшего, а тот все хохотал и пытался объяснить что-то доктору. Доктор был молодой девушкой, и видно было, что она тоже испугалась, начала подглядывать по сторонам, перешептываться с санитаром, а потом прикоснулась, и вдруг наступила тишина, пострадавший перестал смеяться, и все вокруг молчали. Под штаниной был сплюснутый, раздавленный автомобильным колесом протез. И тогда кто-то сзади хихикнул, кто-то прыснул в ладонь, кто-то захохотал, даже докторша улыбнулась...

Полностью текст сценария опубликован в книге кинопрозы Горенштейна «Раба любви».

МОНОЛОГ ТАРКОВСКОГО

Сиквел «Дома с башенкой» особенно понравился Тарковскому.

Выступая на обсуждении, он говорил:

А.Т. Я с большим нетерпением ждал появления сценария Фридриха Горенштейна. Заявку второй половины этого сценария мы прослушали, и мне она чрезвычайно понравилась.

Я не могу согласиться с Норой Алексеевной [Рудаковой — Ю.В.], что эта заявка отличается по ходу от замысла того, что мы имеем сейчас. Я не хочу сказать, плохо это или хорошо, я просто констатирую факт.

Второе — товарищ Бакланов сказал здесь, что это является продолжением первой половины рассказа и, соответственно, должно как-то оттенять первую половину

и соотноситься с первой половиной абсолютно. Это совершенно справедливое впечатление, если считать рассказ «Домик с башенкой» частью сценария. Я категорически отношусь к людям, которые считают, что не должно входить в сценарий никоим образом. Это было бы детективным, нереальным, и весь ужас, пережитый мальчиком на войне, он не нужен здесь, ибо в герое, написанном во второй части сценария, которую я считаю в основном законченной вещью, достаточно прочитывается его прошлое.

Более того, такая форма, где человек в душе, в сердце носит это окаменевшее, есть в сценарии. Такой мотив окаменевшего впечатления, окаменевшей боли в этом сердце — это в общем есть, и вовсе не интересно мне (и было бы ужасно) разоблачение, неглубокое такое, а также это такое конкретное в образах, в характерах, в воспоминаниях, которое мы пережили, так как мы прочитали первую половину рассказа так, как показывал Горенштейн. Обсуждался у нас этот рассказ? Второй раз не обсуждался? Значит, в частной беседе я говорил об этом с кем-то... Понимаете, в чем дело? Дело в том, что в «Домике с башенками» два разных темперамента, два разных уровня талантливости и два стиля.

Если первый рассказ банален, то второй рассказ глубоко оригинален и глубоко интересен.

Г.Я. [Бакланов] Как раз наоборот.

А.Т. Я высказываю свою точку зрения.

Из того посыла, который был дан в первой половине, родился замысел более насыщенный.

А что касается фильма, который я себе представляю по этому сценарию, то он может быть чрезвычайно интересным, глубоким и необычайно реалистичным в своем исполнении. Этой реалистичности автор все время требует от режиссера.

Казалось бы, хочется вернуть какое-то воспоминание, но я думаю, как это будет ничтожно, наивно и глупо. Тут необходимо реалистическое проникновение в ткань этого произведения.

Теперь уже конкретно, касаясь замысла и идеи.

У меня тоже есть претензии к сценарию, но они не принципиальны. Речь идет об исполнении отдельных эпизодов этого сценария. У меня есть неудовлетворенность некоторыми сценами от каких-то их излишеств. Но я понимаю возможность появления этих сцен и возможность их переделки или написания заново.

Но не это меня волнует. Меня волнует совсем другое. Что это за персонаж? Товарищ Бакланов говорил об этом. Скажу и я.

Это не единственный путь, по которому пошел автор в раскрытии этой темы, конечно, это не единственный путь. Если бы эта тема была дана какому-то другому писателю, то возможно, что он сделал бы ее по-своему. Сама эта тема не может не касаться всех, она касается всех. Это тема человека, который носит в себе войну. У каждого есть такой исковерканный войной кусок жизни.

Автор пошел по пути показа человека, больного воспоминаниями о войне. В нем окаменела ненависть к ней, ненависть к страданиям, полученным от нее. Он смотрит на мир как-то очень однобоко.

Вы говорите о том единственном пути, по которому пошел автор. Да, это однобоко. Но и все рассказы Толстого крайне однобоки и критикуются за эту однобокость. Это потому, что автор отстаивает свою реалистическую позицию исследования жизни. Это не порок.

Тут мы имеем дело со сценарием, которые на реалистической канве исследования жизни высказывает субъективную, очень личную, глубоко волнующую всех точку зрения.

Вот что меня привлекает в этом сценарии. При гражданственной такой интонации, очень понятной, очень личное исполнение этой вещи и лирическое, в таком классическом понимании лирическое, личное. Мне это нравится. Мне настолько нравится этот сценарий, что если бы произошла катастрофа с «Андреем Рублевым», я просил бы закрепить меня, чтобы сделать этот фильм. Это требует, может быть, перестройки какой-то эстетической, но этот сценарий меня глубоко взволновал. Я бы сказал, что это блистательный сценарий. Правда, он требует какой-то определенной точки зрения на вещи, учитывая, что этот человек рассказывает с очень оригинальных позиций, раскрывает эту проблему антивоенную, антитоталитарную. Вся эта тема, вся эта проблема — это проблема самая современная, которой может быть посвящен современный кинематограф и литература вообще. Это проблема разрушения человеческих контактов. Вот тема этой вещи, и автор с яростью, с темпераментом показывает, что никто так не разрушает человеческие контакты, и об этом можно судить сейчас, когда войны нет, когда она в прошлом и когда мы боремся во имя спасения мира, но именно сейчас можно терять человеческие контакты во имя пережитого, из-за пережитого, благодаря пережитому. Это глубоко современное решение этой проблемы и очень важное, на мой взгляд. Есть такие эпизоды, лучшие, кстати, эпизоды, которые не являются, что ли, иллюстрацией идеи или частью общего замысла и идеи, положенной на эту полочку этого эпизода, — очень реалистичные, очень правдивые; поэтому не получается этого схематизма драматургического, к которому мы привыкли, и очень хочется просто понять, просто оценить каждый эпизод в соответствии с замыслом.

Замечательный эпизод в парке, в горсаду с фейерверком. Это высокий класс именно в чувственном виде.

Это когда вдруг среди зеленой темной листвы начинает взрываться ракета, мерцают эти прутики и потом в полной темноте начинают остывать эти раскаленные прутья и человек с только что пережитым страданием этого прошлого, не рядом с этим праздником феерии, праздником жизни, а рядом с чем-то — не могу объяснить. В темноте эти остывающие металлические прутья, которые были основанием для пороховой ракеты. Это хорошо, это образ, связанный с конкретным ощущением, человеческим ощущением, которое, кстати, очень хорошо сделано.

Цитата из сценария

...От быстрой ходьбы во рту у него пересохло и начало подташнивать, тогда он привалился к какой-то решетке. За решеткой были странные сооружения: на тонких жердях покачивались громадные многогранники, кубы, усеченные пирамиды, а в центре, вокруг шара-ядра — пересекающиеся эллипсы.

— Природа, — сказал Сергей вслух. — Вот она, наглядное пособие, как все просто и ясно. Атомы одних веществ замещаются атомами других веществ... Жизнь и смерть — это просто химический процесс...

Многогранники плавно покачивались, негромко позвякивали, и Сергею внезапно стало страшно, все исчезло, он был наедине с первозданной материей. «Цикл завершается, — подумал он. — Человек вновь, как в первобытные времена, наедине с природой, лицом к лицу». И действительно, среди атомов и молекул он увидел человека в кепке и хлопчатобумажном пиджачке. Человек спокойно ходил, прикасался рукой к тонким жердям, и внезапно все затрещало, вспыхнуло, завертелось, синее, зеленое, фиолетовое, красное пламя бушевало вокруг многоугольника, сыпались искры, с воем и шипением из гущи пламени вырывались ракеты и лопались, рассыпались в небе, освещая верхушки деревьев, бледнели звезды,

длинные тени, неожиданно возникая, пронесились по земле в разных направлениях, и поднятые кверху хохочущие лица людей становились то ярко-зелеными, то розовыми, то голубыми...

Наконец все стихло, потемнело, пахло дымом и порохом, а многоугольники за решеткой исчезли, дымились обугленные жерди, лишь кое-где они были темно-вишневые, раскаленные, но и там, шипя, остывали, покрывались сизым пеплом. Толпа подхватила Сергея, понесла, он очутился возле танцплощадки, купил зачем-то билет и вошел за низенькую ограду...

А.Т. Эта предыстория перед парком и вся история в парке сделаны на высоком уровне, и давно я ничего подобного просто не читал. Я не говорю уже о том, как сдают на права эти инвалиды. Это просто блестящий эпизод, причем блестящий своей правдивостью.

Цитата из сценария

Автобус проехал по мосту над болотистой речушкой, а за мостом виден был лес и слышен был треск множества мотоциклетных моторов.

— Глянь, сколько их, — сказал кто-то. — На права сдают.

Автобус остановился, и Сергей сошел. Он увидел утрамбованную площадку, а на ней несколько десятков инвалидных мотоколясок, и попытался вспомнить, кто ж ему говорил вчера об этом, но никак не мог вспомнить. Площадка была в сложном порядке размечена флажками, и коляски инвалидов пробирались в этом лабиринте. Сергей подошел ближе. Вокруг смеялись, шутили, было жарко, и многие инвалиды разделись. Неподалеку от Сергея сидел широкоплечий инвалид в тельняшке. Культяпка у него была с татуировкой: какая-то расплывшаяся надпись и часть женской головки, срезанная вкосу.

— *Что, Петя, — сказал ему инвалид в старом танковом шлеме, — нижнюю половину, миленький, потерял?*

— *Там у меня еще дамское имя было, — сказал Петя. — Красной тушью наколол... В сороковом году... Теперь это, может, и к лучшему, жена ревновать не будет.*

— *Застрял Мишка, — голубоглазый инвалид показал на заглохшую среди флажков коляску. Инвалид был в сетке с короткими рукавами и под сеткой, через грудь, у него тянулась лента, на которой держался протез.*

— *Нет лучше лошади, — заметил круглолицый упитанный инвалид. — Мы на них всю Белоруссию прошли, болота... Лошадь ударишь крепче, она и потянула.*

— *Ты рассуждаешь как враг прогресса, — сказал голубоглазый. — Ребята, Перекупенко — враг прогресса. Ты не вовремя родился, Перекупенко. Тебе надо было жить во времена древней Руси, и ноги бы тебе обрубили честной простой секирой, — он похлопал круглолицего по жирной культяпке, — а не оторвали этим проклятым тринитротолуолом.*

К инвалиду в тельняшке подошел мальчик лет восьми, на поясе у него висела потертая кобура от нагана. Инвалид взял его рукой за голову, пригладил волосы, затем застегнул пуговицу на штанишках, а обрубком второй руки осторожно вытер мальчику лицо.

— *Это у тебя тэтэшка или парабеллум? — спросил мальчика голубоглазый, кивнув на кобуру.*

— *Он еще необстрелянный новобранец, — сказал инвалид в тельняшке.*

— *Вот такие пацаны — самый сообразительный народ, — сказал инвалид в танковом шлеме. — Я в начале войны курсачом был, ну постарше, но все ж пацан... Немец десант выбросил, а вокруг никаких частей, кроме нас. И как вчера было, помню: немецкий пулеметчик в скирде засел, ничем его оттуда не возьмешь. Зажигательных пуль у нас тогда не было. Так что ж ты думаешь, сообразили,*

лук сделали, ремень натянули, намочили стрелу в бензине, сожгли его в той скирде к хренам.

— Тише, — сказал голубоглазый, — не ругайся. — Он торопливо заковывал навстречу въезжавшей на площадку инвалидной мотоколяске. — Здравствуй, Машенька, — сказал он.

Женщине в мотоколяске было лет под сорок. Светло-русые волосы ее ниспадали до плеч, были забраны заколками вправо, и в левом ушке поблескивал в тонкой золотистой сережке зеленый камешек. У женщины была красивая шея и высокая грудь под белой прозрачной блузкой.

— Здравствуйте, мальчики, — весело сказала женщина.

Сергей медленно подошел к лесу. Вдоль реки расположились отдыхающие, слышались хлопки волейбольного мяча, где-то внизу играл оркестр. Сергей пошел в кустарник и начал пробираться, раздвигая облепленные паутиной ветви. Он устал, по лицу его струился пот, а кустарнику все не было конца. Наконец кустарник кончился, и Сергей снова увидел размеченную флажками площадку, услышал треск мотоциклетных моторов. Тогда он побежал назад, едва успевая прикрывать глаза от хлещущих ветвей, и наконец оказался в лесу. Он лег на траву лицом вниз. Сердце шевелилось под ним, ворочалось, прижатое к земле. В лесу крепко пахло хвоей, кричали птицы, мелькнула рыжая белка. И вдруг вновь, совсем близко, раздался треск моторов. Впереди, ограниченный с одной стороны елями, а с другой кустарником, виден был кусок шоссе — белая полоса, похожая на театральный подмосток, — и по нему проносились коляски инвалидов. Это был бесконечный поток искалеченных человеческих тел среди буйной, полной жизни природы, среди щебета птиц, среди тяжелых, налитых соками ветвей, среди травы, полевых цветов, среди всего ползущего, гудящего, прыгающего.

Сергей с трудом повернулся на спину. Он пролежал так довольно долго, потом встал и пошел, припадая к деревьям,

глядя на спокойно и бесстрастно шелестящие высоко, под самым небом, ветки. Он услышал смех и визг, кто-то кричал: «Квач, квач, дай калач... Васенька, дай калач...» По поляне бегали несколько мужчин и женщин. Мелькали лысины, седые волосы. Женщины тоже были немолоды. Женщина в сарафане с раскрасневшимся лицом взвизгнула, ловко увернулась от хохочущего Васеньки и, перебежав через поляну, ухватилась за дерево.

Васенька был полуголый, отстегнутые подтяжки болтались сзади и шлепали под ногами. У него осталась лишь редкая полоска светлых волос у ушей и на затылке, тело было крепким, загорелым, а на спине и груди виднелись лучевидные шрамы, следы разрывных пуль, заросшие сизо-багровым диким мясом и по краям затянутые жирком. Какой-то костлявый мужчина подкрался к Васеньке сзади на цыпочках, потянул за подтяжки, Васенька ринулся, пытаясь его достать, но мужчина отскочил и тоже довольно захохотал.

Под кустами в тени светло-голубой «Волги» была растелена скатерть, и на ней в шелковой пижаме лежал сидящий мужчина с усиками. Он хохотал, каждый раз снимая очки в золотой оправе, вытирая глаза и протирая платком стекла. Одна пижамная штанина его была пуста. Рядом на траве поблескивал никелированными кнопками новенький кожаный протез, и к протезу этому было прислонено несколько бутылок коньяка и большой промасленный пакет. Красивая женщина с сигаретой в зубах стояла на коленях, резала мясо, большие сочные куски. На скатерти лежали толстые копченые колбасы, желтые лоснящиеся круги сыра, стояло несколько вскрытых банок рыбных консервов и фарфоровый боценок паюсной икры.

Сергей обошел поляну и пошел к шоссе.

А.Т. Автор очень реалистично, очень просто и мужественно об этом рассказывает. Можно даже немножко облегчить для того, чтобы так прозвучало, но это

уже частности. Причем самое интересное: стоят регулировщики, которые занимаются этим, и площадки, и какие-то бутылки, но впечатление совершенно ошеломляющее и какое-то ужасно точное.

Тут Нора говорила, что это очень повествовательная вещь, слишком литературная. Да, есть вещи, которые нельзя перенести. Это какой-то внутренний монолог.

«Как эта женщина похожа на мать. Если бы мать была живой, то она была бы такой».

Но это и не значит, что надо на экран перенести какой-то текст. Этим автор просто усложняет роль режиссера. Это для того, чтобы создать определенную настроенность. Это для того, чтобы зритель вошел в это настроение переживаний о неизвестной ему матери. Зритель должен быть с самого начала просветлен тем, что идет дальше, и это должно быть проведено в самую ткань фильма.

И там много и других кусков такого же рода.

Я очень внимательно читал и об этом думал, как раз обращаясь к тем местам, которые кажутся литературными и непреходящими, непереводаемыми на экран. Я понимаю, что это не для экрана, а для введения режиссера и зрителя в настроение фильма. Поэтому тут на это можно не обращать внимания.

Тут говорили о неприятных персонажах. Что это значит?

Ну, неприятные, конечно, неприятные. Но почему же такие неприятные? Что неприятного происходит? Мы тоже бываем неприятными. Все дело в том, как отнестись к людям, которые живут вокруг нас.

Но я не хочу сказать, что у автора такой неприятный угол зрения. Там есть прелестная сцена с девочками, которых герой кормит мороженым.

А впереди есть сцена с девушкой, которая выходила из кустов с морячком. Она не может забыть, что, будучи еще девочкой, отдала свою жизнь морячку. Это идет

сначала, потому что эти сцены идут в унисон. Для понимания всего фильма дается этот персонаж, у которого внутри лежит огромная потеря, связанная с войной. Поэтому он и говорит: «Я пойду, а ты оставайся». Это символически сделано.

И там много таких персонажей. Они взяты в исследовательском ракурсе.

Вот человек, который все время чистит зубы, что-то все время жует и каждую минуту уходит в уборную.

Ну что прекрасного? Но это по крайней мере правдиво. Чрезвычайно надоели, до тошноты, эти добрые герои, которые говорят все время правду. Им никто не верит.

Я высказываю личную точку зрения. Конечно, не все могут согласиться, но я хочу сказать, что в данном сценарии нельзя обращать внимание на второстепенные вещи. Когда нарушено главное равновесие, трагедия, которая произошла, которая может произойти с каждым из нас, и все нарушится этими добрыми людьми, которые окружают этого человека. Непонятно, почему с существующей сердечной болью ему будут встречаться только добрые, приятные люди. Сама душевная боль заставляет его видеть их неприятными людьми.

Нужно с большой осторожностью относиться к этому сценарию, я знаю, что многие скажут, что это трудно проходимый сценарий. Ну, что же, давайте снова редактировать, черт возьми. Кстати, этот сценарий нельзя редактировать. Нужно подойти с точки зрения будущего фильма, и с этой точки зрения много претензий к автору. Этот сценарий заслуживает серьезного к нему отношения, а если мы приведем его в тот вид, который, может быть, в общем многих и устраивает, мы разрушим. Нельзя делать счастливое путешествие со встречей с добрыми людьми. А вы забыли сцену в финале — люди, заплывшие жирком, эти раны на плечах, такие наплывы. Эту грандиозную вещь нужно делать только тонко.

И эта последняя сцена с пикником рядом со сценой с мотоколясками.

Этот сценарий — очень серьезная, глубокая вещь.

Я могу только эмоционально выразить, говорить только о том, что я сам с радостью поставил бы этот сценарий.

А сцена финальная с девочкой. Эпизод с этой дамой и девочкой и героем, ведь это эпизод, это история человеческой души, какой-то аспект. И все это очень глубоко.

Может быть, я не очень ясно говорю, сумбурно, но я хочу высказать свои конкретные предложения. Ни о каких-то домиках с башенками и эшелонах и речи не может быть. Это настолько переросло, это разрушит вещь, и она будет приклеена. В разных жанрах это сделано. Вторая часть требует совершенно кристального взгляда — хроникально сдержанного, до глубины души, без всяких излишеств, без всяких наших любимых барокко. Ни в коем случае не надо этого делать, никак это не совмещается.

Я не знаю, я с огромным волнением два раза читал сценарий и каждый раз видел какие-то новые вещи. Мне чрезвычайно нравится идея.

Тарковский со своим убеждением, что первая часть не нужна, остался в одиночестве, хотя в понимании несовместимости частей он был провидчески прав. Следует тем не менее отметить, что сценарий поддерживали люди воевавшие — Алов, Бондарев, Бакланов, Лазарев, который среди прочего произнес пророческую фразу: «Есть память о войне, которая снова может приводить к фашизму...»

В процессе обсуждения слово взял и сам Горенштейн. Я думаю, ему была лестна и приятна речь Тарковского, так как с его стороны это была точно влюбленность

с первого взгляда. Она была видна и другим, и сценарист и — так же как и Горенштейн — слушатель сценарных курсов Юрий Чернявский вспоминал в своем «Документальном романе» о посещении курсов Андреем Тарковским:

«...пришел Тарковский — весь из себя пижонистый, в джинсах, с топорщащейся короткой стрижкой и непокорными усиками, которые он то и дело трогал руками, словно проверяя, на месте ли они. Он совершенно не соответствовал образу, который создало наше воображение после «Иванова детства». На протяжении всей встречи Фридрих не спускал с Тарковского глаз, у него дрожали губы и подрагивали длинные пальцы. Возможно, он был единственным из нас, кто по-настоящему понял, что перед нами — гений. И он наверняка чувствовал, что они с Андреем — одной крови. Он походил на зверя, изготовившегося сделать немислимый рывок».

Так потом и случилось: они сделали этот гигантский рывок в отечественном кино, сняв «Солярис».

И вот Горенштейн заговорил на обсуждении своего сценария.

МОНОЛОГ ГОРЕНШТЕЙНА

Ф.Г. Я скажу несколько слов, я не стану ни с кем соглашаться, не стану ничего опровергать; это — глядя в потолок, высказать какие-то вещи.

Мне кажется, что существует, многое уже говорилось здесь, мир чувственный и мир реально-земной. Каждый человек живет одновременно в этих двух мирах, переходя время от времени из одного в другой. В основном он живет, конечно, в реальном земном мире, во-первых, потому что это легче, во-вторых, потому что это проще.

Но время от времени он выходит в этот чувственный мир, и он там всегда одинок. В чувственном мире человек всегда одинокий. Я хочу сказать о таком простом, даже том, что находится на самой границе этого мира. Он, конечно, не может понять сам себя, когда он живет в земном мире, а потом в чувственном. Если человек держит женщину за пальчик, а потом парит свои мозоли — это, по-моему, два разных человека.

Я приведу такое примитивное столкновение, но в этом чувственном мире, чем он отличается от реального, земного мира. В нем не существует прошлого. Все, что происходит, происходит сегодня: сегодня в нем горят печи Майданека, сегодня он голодает, сегодня по нему бегают вши — рядом с кондитерской. Этим он главным образом и отличается, этот чувственный мир.

Можно десятки раз написать лозунг Кафки, повесить над своей кроватью, но это дела не меняет. Например, можно ли предположить, что если взять, допустим, Достоевского... Это уже не западный, это русский писатель... возьмите Достоевского. Разве можно предположить, что существует город в России, где живут такие люди, даже в старой царской России, такие как Митя Карамазов, Катя и другие его герои? Там даны больные люди. Может ли это быть даже в государстве, во главе которого стоят помещики и капиталисты?

Это потому, что у художника есть обязанность дать свой мир. Это его право. И тут возражения уже просто смешны. А он искажает мир. Это чувственный мир.

А.Т. Весь мир чувственный.

Ф.Г. Мы живем в реальном земном мире. Это чувственный мир. Имеет человек право на такие нелепые темы, как поиск того, что нельзя вернуть? Это нелепость. Но она ложится в основу такой величайшей вещи, как «Фауст». Нельзя вернуть молодость, нельзя вернуть близких, ничего нельзя вернуть. Но человек

глуп. Он ставит эту тему и проходит через такие интересные изломы, которые помогают ему по-новому посмотреть на свой земной мир.

Вспомним эту сцену с матерью. Если вернуться к сценарию, то мне эта сцена кажется центральной. И если картину будет ставить такой режиссер, который не примет ее, то я попрошу, чтобы он лично для меня ее поставил, сделал мне такой подарок, потому что это центральная сцена всей вещи. И когда мы очищаем столько настроенного, то мы очищаем и сам вопрос. Есть у Бабеля сцена еврейского погрома, когда старая еврейка говорит: «Где я найду такого отца, как мой отец был? Такого отца нет и не будет».

Это грубая постановка вопроса, но в чувственном мире она имеет совершенное право на жизнь.

Я хочу сказать пару слов о своем герое.

Мне кажется, что неважно, какая у него биография и что он из себя представляет.

Прежде всего он мне интересен как чувственный скальпель. Он не судья, а он пропущен через жизнь. Он как канарейка, он чувствует самые мельчайшие признаки угара.

Я мог бы его сравнить таким образом: есть домушники, у которых спилены кончики пальцев, это сделано для того, чтобы, когда они открывают сейфы, они чувствовали то, что обычный человек почувствовать не может.

Если мы посмотрим на всем протяжении этого сценария, если мы уберем болезненно чувственного человека, которому трудно жить, он все время рвется от туда, ему трудно жить. А если мы уберем все тяжелое, все очень просто.

Едет девушка без ног, она такая веселая; эти люди, которые привыкли к протезам. В земном мире тут совершенно разное отношение к вопросу. Человек привык к протезу.

Есть Бабий яр в Киеве, а теперь там рядом свалка, ближе к Бабьему яру, ближе других к этому месту. Свалка у Бабьего яра, и человек привык.

Никогда еще [человек — *Ю.В.*] не доходил до такого, что он может в любой момент погибнуть. Никогда еще существование человека не было столь трагичным, как в настоящее время.

Вопрос «быть или не быть» стоит как никогда остро сейчас. Как человек дошел до такого? Ежедневно тысячи людей занимаются самоубийством и получают за это зарплату, точно ведутся расчеты уничтожения человечества на всех ракетных базах. Как же можно становиться на такую позицию, как «это неприятно, этого нет, потому что я не хочу, чтобы так было»? Это неправильная, это опасная позиция.

Поэтому мне кажется, что если делать этот фильм, не нужно прежде всего искать... Я писал, не зная выхода. Мне говорят, что я должен определить какую-то позицию, я не знаю ее, и я думаю, что никто не знает позицию настоящую, где выход.

Я пришел к девочке. Я не знаю, правильно или нет, но я не вижу ничего иного, потому что у человека никогда нет другого, что бы ни происходило со всей этой историей. Если посмотрим на всю историю человека, человек развивается ненормально с самого начала — вначале недополучает, а потом стремится наверстать. Эти люди во время пикника — что в этом плохого? Разве можно их судить за то, что они пытаются наверстать безуспешно то, чего им никогда не наверстать?

Когда он подходит к этой женщине, он отвратителен, может быть, и она брезгливо отталкивает — разве можно осудить его? Он сам себя осудит через минуту, но в этот момент это человек, который забыл или не чувствовал, а со стороны кажется, что это взрослый человек, который хочет, может быть, прикоснуться к женской груди, и она его отталкивает.

В этом трагизм. Мне кажется, что нужно искать. Ощущение тревоги не должно уходить. И на Западе делают фильмы, у нас их почему-то не делают. Стэнли Крамер или «Хиросима, любовь моя» (Ален Рене). Это трагично, но можно уходить от этого? Это будет преступление. Можно все время искать, если искусство не переводить на уровень карамели, потому что человек питается хлебом и карамелью, я тоже люблю карамель. Когда зритель приходит в кинотеатр, он совершает две разных работы. В одном случае он просто сидит и что-то делает. В другом случае он даже работает или даже что-то ищет.

Мне кажется, что главная задача — развитие в массе чувственности. Если мы развиваем в массе [неразб], то способность к чувственности — это высшая форма. В это сложное время надо человеку остановиться и задуматься. В этом задача искусства.

Если искусство берет на себя какие-то серьезные задачи и хочет работать наряду с наукой, которая, к сожалению, теперь его обогнала, то ему надо об этом думать. Иначе искусство превратится просто в карамель.

Ну, можно поставить вопрос о проходимом или непроходимом, можно повесить замок. Есть науки, которые решают вопрос, что может переходить и что не может. Я считаю, что творческой организации не надо брать на себя эту функцию. Есть и такая организация, там сидят люди и получают за это определенную зарплату. А здесь вопрос прежде всего должен стоять творчески...

У Горенштейна в этих обсуждениях были и явные противники. Один из них, наиболее рьяно пытавшийся учить Горенштейна — Елизар Мальцев, — сразу после этого выступления Горенштейна заявил ясно и резко:

Е.М. Он очень хорошо говорил, и я очень внимательно слушал. Но зачем нам тебя и себя обманывать. В данной реальной обстановке, когда мы боремся за какие-то реальные вещи и за зрителя в том числе, надо и мыслить какими-то реальными категориями, как же иначе?

Он вроде бы и не совсем логично, но тем не менее концентрированно по мысли опять-таки подтвердил, что думать в направлении, в каком бы нам хотелось, он не собирается. Но тогда мы о чем будем говорить? Мы так и в следующий раз соберемся и будем водить хороводы вокруг талантливой елки.

Обсуждения и доработки сценария Горенштейна на «Мосфильме» продолжались как минимум до сентября 1964 года. Собранные вместе стенограммы обсуждений натолкнули Горенштейна, по предположению критика Инны Борисовой, на замысел пьесы «Споры о Достоевском».

А в финале обсуждений, после поправок и переделок Горенштейном сценария, смирился и Мальцев: «Все помнят, как я яростно выступал в прошлый раз. Но этот вариант мне понравился, и я считаю, что с внесением всех поправок мы будем иметь хороший сценарий. Надо подумать о фоне этого сценария, он создает неприятное впечатление. Обязательно соединить обе части, сделать более осязаемой трагедию этого человека».

...И все же сценарий, реализовать который хотели в разные годы помимо Тарковского Анджей Вайда, Александр Алов и Владимир Наумов (а отдельно по первой части сделал с Горенштейном сценарий и хотел в качестве режиссера снять фильм Юрий Клепиков), стал фильмом только в 2011 году, т.е. спустя почти полвека после написания. Картину по составлявшему первую часть сценария рассказу «Дом с башенкой»

сняла в Украине Ева Нейман. В 2016 году Москве в театре РАМТ режиссером Екатериной Половцовой по рассказу был поставлен спектакль.

Я хотел бы обратить внимание на заявленную в выступлении Горенштейна эстетическую программу, для соцреализма непривычную...

Мне кажется, что существует... мир чувственный и мир реально-земной. Каждый человек живет одновременно в этих двух мирах, переходя время от времени из одного в другой. В основном он живет, конечно, в реальном земном мире, во-первых, потому что это легче, во-вторых, потому что это проще. Но время от времени он выходит в этот чувственный мир, и он там всегда одинок. В чувственном мире человек всегда одинокий.

Мир явлений художественного творчества для Горенштейна — важнейшая часть «чувственного мира». А главный герой, как «чувственный скальпель» — один из постулатов его поэтики.

И еще один момент: перед нами кинорежиссер всего одной только картины Тарковский и автор без публикаций Горенштейн, но с какой уверенностью в своих эстетических принципах и силах оба они выступают среди старших авторитетных коллег. И Тарковский, и Горенштейн двинулись после этого обсуждения каждый своим путем. Но пути эти неоднократно пересекались.

Об участии Горенштейна в работе над «Рублевым» знали в семье Лазаря Лазарева, который был редактором картины. Екатерина Шкловская вспоминала: «Фридрих говорил, что ему ужасно не нравится, как они сняли сцену Голгофы, в частности, актер, которого Тарковский выбрал на роль Христа. Говорил, что он совершенно неподходящий, что уж лучше бы он меня взял. И то было бы гораздо лучше».

ВОСПОМИНАНИЕ ФРИДРИХА ГОРЕНШТЕЙНА О НАЧАЛЕ РАБОТЫ НАД «СОЛЯРИСОМ»

Чудесный осенний день, осень семидесятого. Московско-петербургские вёсны очень плохи, фактически весны, как правило, нет. Нет постоянной демисезонной весенней температуры шесть—десять градусов, в марте еще зима с выходом на низкие минусовые и нуль, апрель весь в нуле и низких минусовых с переходом на низкие плюсовые. От нуля сразу идет на восемнадцать—двадцать (теперь в Европе, в связи с изменением климата, и того хуже). Иное дело — осень. Осень в России, в Москве и Петербурге, бывает хороша, оттого и пушкинская любовь к осени, неслучайны и болдинская осень, и бунинская осенняя живопись, и тютчевская. Так вот, осенний день семидесятого, воскресенье. Тихо и пусто в Москве: кто на своих дачах, кто просто за городом, в Подмосковье. В такой тихий, несуетливый день договорились мы с Андреем Тарковским встретиться, чтобы обсудить предварительно работу по сценарию фильма «Солярис».

Встретились в ресторане «Якорь», был такой небольшой рыбный ресторан на улице Горького, недалеко от Белорусского вокзала. По-моему, он и ныне существует, но какие там коммерческие структуры властвуют, и не подают ли там лишь норвежскую треску и канадскую семгу? Тогда же, в начале семидесятых, еще не успела брежневщина высосать из страны последние соки на ракетно-военные надобности, еще полны были если не магазины, то колхозные рынки, и в ресторанах еще хорошо кормили, по-русски. В «Якоре» еще можно было заказать сравнительно недорого и печеного леща, и судака, запеченного с картофелем, и щуку, сома или налима с грибами, и карася, фаршированного кашей, с мочеными яблоками.

Встретились в «Якоре» мы втроем: я, моя бывшая жена — молдаванка, актриса и певица цыганского театра «Ромэн» Марика — и Андрей. Не помню подробностей разговора, да и не они важны, но, мне кажется, этот светлый осенний золотой день, весь этот мир и покой вокруг, и вкусная рыбная еда, и легкое золотисто-соломенного цвета молдавское вино, все это легло в основу если не эпических мыслей, то лирических чувств фильма «Солярис». Впрочем, и мыслей тоже. Марика как раз тогда читала «Дон Кихота» и затеяла, по своему обыкновению, наивно-крестьянский разговор о нем. И это послужило толчком для использования донкихотовского человеческого беззащитного величия в противостоянии безжалостному космосу Соляриса.

Потом, по предложению Андрея, мы переехали в «Националь», ресторан мной не любимый из-за царящего там бомонда, к которому, к сожалению, Андрей примыкал, посиживая там в житейской суете. Впрочем, в тот светлый день ресторан «Националь» был полупустой, а кормили там, конечно, хорошо, хотя, разумеется, подороже, чем в «Якоре». Особенно же славился ресторан грузинскими винами: красным, точнее, темно-гранатовым «Мукузани» и белым «Цинандали». В «Национале» я вдруг встретил своего друга детства, которого не видел много лет и который ныне служил в Кушке на границе, был в Москве проездом и зашел в ресторан пообедать. Сидели мы уже вчетвером, эти люди из совершенно разных концов моей жизни сошлись вместе весьма гармонично, хоть больше никогда не сходились. И эти чувства, светлые мигнуты брэнной жизни вошли в «Солярис».

«Солярис» начинался в покое и отдыхе. Околокиношная суета, к сожалению, явилась, но потом. «Утонченные умники» внушали Андрею, что «Солярис» — неудачный его фильм, чуть ли не коммерческий, а не элитарный,

потому что слишком ясен сюжет и ясны идеалы. Поживем — увидим, господа «элитарные», «утонченные». Впрочем, уже и теперь видно. Что такое «Солярис»? Разве это не летающее в космосе человеческое кладбище, где все мертвы и все живы? Этакий «Бобок» Достоевского. Но воплощение не только психологическое, а и визуальное.

*«Сто значит? Кладбищенские размышления».
Журнал «Зеркало загадок» № 7, Берлин, 1998 г.*

Творческий роман Горенштейна и Тарковского с размовками и паузами продолжался до смерти режиссера (в 1986 году), которую Горенштейн до конца своих дней ощущал как невосполнимую утрату. Были у них и другие совместные работы и замыслы, в частности, сценарий «Светлый ветер» (по роману Александра Беляева «Ариэль»), было и в конце жизни Тарковского совместное сочинение фильма по «Гамлету».

Горенштейн говорил в интервью Евгении Тирдатовой:

Ф.Г. Я считаю, то, что происходит сегодня с мировым кино, это результат засилья режиссерства. Кино должно опираться на литературу... Для того чтобы оно стало другим искусством, оно не должно терять связи с соками, которые его питают. Я, как профессиональный сценарист и литератор, конечно, отделяю одно от другого. Я пишу пьесы, думая о законах театра: если не выбраны точно жанр и стиль, а у меня так бывало, нечасто, но бывало, лучшие идеи идут под откос. К сожалению, не всегда точным выбором жанра обладал Тарковский. Ему надо было попытаться сделать совершенно классические вещи, при его-то чувственности. Очень жаль, что он не снял Достоевского, жаль, что не поставил гоголевскую «Страшную месть», мы с ним об этом говорили.

Интересно, что в конце 90-х, работая над мега-пьесой об Иване Грозном «На крестцах», Горенштейн вернулся к образу Андрея Рублева и вступил в творческий спор с Тарковским. Но об этом ниже.

Обсуждение на «Мосфильме», по мнению критика Инны Борисовой, позднее вдохновило Горенштейна на пьесу «Споры о Достоевском», но обсуждение это, при его советском абсурде, отмечено важным: признанием большой одаренности Горенштейна, признанием уникальности его таланта. Не стоит, наверное, излишне обольщаться тем, что в худсовете возникла тогда исключительная флуктуация большинства за Горенштейна. И тем не менее слова, прозвучавшие при обсуждении, все же давали Горенштейну надежду на будущее признание, тем более, что — и это видели все — он не был антисоветчиком... Так говорили о нем тогда почти все участники обсуждения. Ничего подобного тем не менее не произошло в литературной и театральной среде, хотя доброжелатели и «пониматели» (Анна Берзер, Инна Борисова, Лазарь Лазарев, Виктор Розов, Александр Свободин, Борис Полевой, Мария Озерова и в театре некоторое время Олег Ефремов и актеры «Современника» Андрей Мягков, Олег Табаков, позднее Станислав Любшин) были, конечно, и там.

РАБА ЛЮБВИ

Параллельно в жизни Горенштейна тогда же, в 1963 году, начался плодотворный творческий роман с Андреем Кончаловским (он, кстати, перевез из России в Германию многие тексты Горенштейна), написавшим в предисловии к книге кинопрозы Горенштейна «Раба любви»:

Андрей Кончаловский

Первый раз я его увидел в редакции кинообъединения на «Мосфильме». Фридрих производил странное впечатление. Одет он был как-то по-кургузому, в несколько слоев — под пиджаком был свитер, под свитером фланелевая рубашка в клеточку. Его ярко выраженный еврейский местечковый акцент и постоянная смущенная улыбка сразу запоминались. Говорил он скрипучим голосом, глядя куда-то в сторону и лишь изредка бросая взгляды на собеседника. Кажется, мы были с Тарковским, и втроем разговорились о его повести, только что опубликованной в журнале «Юность». Публикация такого текста (в то время!) в советском журнале стала оглушительным событием. Фридрих же, в свою очередь, был возбужден нашим сценарием «Андрей Рублев», который был напечатан в «Искусстве кино» и тоже стал своего рода сенсацией.

Не помню, сколько времени прошло с того вечера в буфете киностудии, но достаточно быстро я предложил ему переписать сценарий «Первого учителя». Повесть Айтматова и сценарий Добродеева были написаны в таком сентиментальном, лирико-драматическом жанре. Я же хотел сделать из этого раскаленный кусок истории — трагедию, которую можно было увидеть в фильмах Куросавы. Творчество Куросавы мы с Андреем Тарковским досконально изучали в фильмотеке «Белых столбов», и этого нельзя не заметить как в «Андрее Рублеве», так и в «Первом учителе».

Фридрих очень ясно понимал вот эту раскаленность характера учителя, и, главное, он сразу схватил мои намерения. Я очень боялся, что Айтматов будет недоволен, потому что вещь была изогнута в совсем другом направлении. И, надо сказать, к чести Айтматова, он прочитал сценарий и сказал: «Мне очень нравится, не хочу ничего менять».

После успеха «Первого учителя» у нас возникла крепкая и плодотворная дружба. Я понимал, каким талантом и оригинальностью обладает этот несуразный, застенчивый и угловато-неловкий человек, который, кстати, мог очень страстно увлекаться женской красотой и влюбляться. Я подтрунивал над его увлечениями, и он принимал это без обиды.

Мы написали еще несколько сценариев, в частности, «Рабу любви». До его отъезда из СССР в 1980 году мы, помимо «Седьмой пули», которую снял Али Хамраев, вместе написали сценарий о Скрябине под названием «Зависть».

Уже когда он жил в Западном Берлине, у меня родилась идея сделать фильм о Марии Магдалине. Мы довольно долго работали над сценарием — изучили массу материала, и у меня до сих пор хранится в архивах около 1000 страниц к этому проекту, есть также и синопсис...

Еще несколько слов о нашей, наверное, самой известной совместной работе — фильме «Раба любви».

В свое время была такая актриса Инна Гулая. Она была очень похожа на звезду немого кино. Гена Шпаликов за ней ухаживал и потом женился. Мы с Геной решили написать для нее сценарий о Вере Холодной. Мы начали писать, и я собирался снимать по нему картину. Назывался сценарий «Нечаянные радости». Но этому проекту не суждено было сбыться, потому что тогда я уже думал о съемках «Первого учителя». Подробностей я не помню, но во всяком случае сценарий со Шпаликовым не был написан, и я предложил работу Горенштейну. Мы написали в итоге «Рабу любви». Начинал снимать Хамдамов, но в процессе съемок Рустам вдруг исчез, растворился в тонком воздухе, как дух, и студия оказалась в странном положении. Меня вызвал директор Сизов и, так как это я предложил кандидатуру Хамдамова, потребовал разобраться с производством, которое остановилось. История это известная, много раз интерпретированная, и все знают,

что в результате Никита Михалков начал снова производство и на оставшиеся деньги закончил фильм, который, кстати, был очень успешен.

Горенштейн в совместной работе всегда шел на несколько шагов впереди того, что можно было себе представить. Он был художником очень смелым, неожиданным и парадоксальным, его характеры, их поведение были всегда крайними и какими-то «горенштейновскими». Он мог затормозиться на каких-то деталях, казалось бы, абсолютно ненужных, а потом перескочить через огромный кусок жизни и опять на чем-то сосредоточиться. Он, подобно Чехову, сжимал и растягивал время в тех местах, где ему хотелось. Мне кажется, что, чем больше так называемых «ненужных вещей» в произведении, тем более ярко выражается характер писателя, художника или режиссера.

У него есть пьеса, а на мой взгляд — замечательное литературное эссе, которое можно назвать драматургическим, — «Споры о Достоевском». Я не могу сказать, что с драматургической точки зрения это совершенное произведение — через него проламываться сложно (но ведь так же сложно проламываться и через прозу Федора Михайловича), но глубина и изощренность характеров там во многом достигает уровня Достоевского.

В этом же смысле поразителен образ главного героя в его романе «Место»: этот молодой человек — Гоша, который в общезитии ест шоколад, накрывшись одеялом, чтобы не делиться... Молодой человек, которому (в его мечтах — Ю.В.) суждено стать диктатором России! Глубочайшая, странная, необъяснимая, как все гениальное, и при этом абсолютно реальная вещь.

Фридрих мог иногда вспылить. Если бы не мое уважение... нет, уважения у меня ни к кому не было тогда, скорее — любовь к нему, то вряд ли мы остались бы друзьями. Но вы знаете, есть люди, на которых трудно сердиться. Можно возмущаться ими, можно ударить

по голове чем-то, а сердиться в глубине нельзя, потому что понимаешь, что эта агрессивность на самом деле — форма выражения незащитности. Мне казалось, что он всегда был готов к тому, что его просто ударят. И он всегда был готов драться, как волкодав. Вместе с тем он был бесконечно нежен и чувствителен. Его достаточно было погладить, что называется, по шерстке, и он обмякал, начинал моргать и слезы выступали у него на глазах. Такой характер мог бы описать Чехов. Или Кафка?..

Человек был абсолютно незащищен перед системой, перед бюрократией... Могу представить себе, что таким же незащитным был, наверное, Мандельштам.

И Тарковский, и я, мы очень хорошо понимали, что такое Фридрих. Во время Пражской весны, когда в Чехословакию вошли танки, Горенштейн написал выдающееся эссе «Мой Чехов осени и зимы 1968 года», которое, естественно, не было опубликовано, но на нас произвело неизгладимое впечатление. Я его часто цитирую до сих пор. До сих пор у меня в памяти сохранились особенно яркие фразы этого манифеста: «нет ничего страшнее, чем дикарь с букварем» или «если Толстой и Достоевский — это Дон Кихоты русской литературы, то Чехов — это ее Гамлет».

К сожалению, сегодня время медленного чтения, время литературы Горенштейна ушло. Он успел еще ухватить тот период, когда люди читали. Не листали, а читали. И читали не автора, а текст.

Вернется ли когда-нибудь подобное время? Придет ли время Горенштейна? Я не знаю. Но тем, кто еще не утратил способности к внимательному, сосредоточенному чтению, его романы, повести и... сценарии способны доставить подлинное удовольствие общения с глубоким и по-настоящему одаренным Богом писателем.

Доброжелательность людей кино в итоге воплотилась в фильмы сценариста Горенштейна.

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН
Фильмография

- ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ 1965, режиссер Андрей Кончаловский, сценарий, в титрах не указан
АНДРЕЙ РУБЛЕВ 1966, режиссер Андрей Тарковский, монологи, в титрах не указан
СОЛЯРИС 1972, режиссер Андрей Тарковский, сценарий
СЕДЬМАЯ ПУЛЯ 1972, режиссер Али Хамраев, сценарий, вместе с А.Кончаловским
ЩЕЛЧКИ 1973, режиссер Резо Эсадзе, сценарий
РАБА ЛЮБВИ 1975, режиссер Никита Михалков, сценарий, вместе с А.Кончаловским
КОМЕДИЯ ОШИБОК 1978, режиссер Вадим Гаузер, сценарий
ВОСЬМОЙ ДЕНЬ ТВОРЕНИЯ 1980, режиссер Сурен Бабаян, телефильм, сценарий по Рэю Брэдбери

Я намеренно начал книгу с высокой ноты первого творческого признания Горенштейна в Москве — с его первого большого написанного в Москве текста «Дом с башенкой», с которого и началась не только его сценарная работа, но и собственно его литература, которую он видел как высокую, освященную Богом игру.

Горенштейн впоследствии написал, вспоминая первые годы в Москве: «После киевского клоповника был я тогда ужасно избалован московским вниманием, думал, все меня любят и только и ждут, чтобы добро мне делать»...

В рассказе «Шампанское с желчью», где Горенштейн зашифровал себя под фамилией Гершингорн, есть сцена явно из этого времени:

Пьесу Гершингорна читали у Ю. всё на той же «кухоньке». Было время: интеллигенция собиралась в салонах под зеленой лампой, а на «кухоньках» лакеи щупали

кухарок. *Есть какой-то особый оскорбительный смысл в этом добровольном самовыселении нынешнего интеллигента-мещанина из собственных комнат на собственную кухню. Как дворянская эмиграция вспоминала с умилением брошенные барские усадьбы или брошенные хутора, так нынешние уехавшие в эмиграцию вспоминают брошенные московские и ленинградские «кухоньки». Сколько слабого, праздного, ненужного было в этом кухонном времяпрепровождении, а все же случались и на «кухоньках» трогательные, искренние моменты.*

Когда Гершингорн окончил чтение пьесы, все сидели молча. Окна были распахнуты в теплый лунный вечер, и на кухне приятно пахло легким белым вином.

— *Так он же Гоголь!* — *вдруг восторженно, романтически воскликнула пожилая дама.*

— *Нет, Чехов,* — *спокойно, бытово возразил ей молодой человек.*

Приятно, приятно ласкать непризнанного гения. Как часто пишет Шекспир, желая подчеркнуть торжество момента, «все уходят при звуках труб». Уходят, чтоб заняться текущими, живыми проблемами, а гений остается в своей неживой, разреженной, горной атмосфере, где дыхание затруднено, а состояние неестественно и напоминает длительную, непрерывную агонию со всеми признаками отсутствия бытового сознания и присутствия сознания потустороннего. Поэтому нужда в гениях гораздо меньшая, чем это кажется на первый взгляд. Особенно в непризнанных. Если уж ты гений, так сиди где-либо на недоступной высоте в альпийском замке своем или среднерусской усадьбе. А на этих непризнанных и доступных смотришь со страхом и раскаянием, переходящим, как естественная реакция самозащиты, в дерзость и насмешку.

«...думал, все меня любят и только и ждут, чтобы добро мне делать...» И делали. «И Тарковский, и я, мы очень хорошо понимали, что такое Фридрих». И оба

действенно помогали Горенштейну встраиваться в московскую жизнь.

Кончаловский через отца помог с пропиской и пытался помочь с квартирой, со вступлением в кооператив. Драматург Виктор Розов, в мастерской которого Горенштейн оказался на Высших сценарных курсах, «пробивал», как тогда выражались, его рассказ и пьесу. Высоко, как мы уже убедились, оценивал талант Горенштейна Тарковский...

Особой заботой Горенштейн был окружен в Москве в доме критика Лазаря Лазарева, которому доверил хранение своих текстов и выдачу их по его особому разрешению узкому кругу знакомых...

Далее, однако, последовали встречи и со своими Сальери (поначалу с одним из них, но явно проявившемся), и с событиями внешними, от которых он не мог, как многие, закрыться «на кухоньке». «А на этих непризнанных и доступных смотришь со страхом и раскаянием, переходящим, как естественная реакция самозащиты, в дерзость и насмешку». И от этих смотрящих «со страхом и раскаянием» Горенштейн и получал позднее действенные проявления зависти и злословия.

«ЛЕТОМ Я ПИШУ ДЛЯ КИНО, А ЗИМОЙ Я ПИШУ ПРОЗУ...»

Горенштейн жил в Москве на деньги, которые давало кино. Я говорю не только об осуществившихся фильмах с его участием. Он писал заявки на сценарии, за которые, в случае их принятия, сначала платили авансы,

а в случае реализации сценария — гонорары, а еще он «по-черному» правил за деньги чужие сценарии.

Это сложилось у Горенштейна в Москве на удивление почти сразу. Вот часть его кинодеятельности (не-реализованные замыслы) до эмиграции:

СЦЕНАРИИ

1. «Дом с башенкой», 1963
2. «Девочка родилась в 47-м году», 1964
3. «Ленин. 1903 год», 1969
4. «Чудесное посещение», литературный сценарий по мотивам повести Герберта Уэллса, 1971
5. «Испытание», вместе с Юрием Клепиковым, 1971
6. «Скрябин» («Зависть»), вместе с Андреем Кончаловским, 1974
7. «Сестричка Саша», по мотивам повести Сергея Баруздина «Просто Саша», 1975
8. «Снег над морем», 1975
9. «Археологические страсти», 1976
10. «Волшебная лавка», литературный сценарий по мотивам рассказов Герберта Уэллса, 1976
11. «Светлый ветер», вместе с Андреем Тарковским, по роману Александра Беляева «Ариэль», конец 70-х
12. «Долгие годы», 1979
13. «Потусторонние путешествия», по мотивам произведений Герберта Уэллса и сочинениям по оккультизму и магии.

ЗАЯВКИ НА СЦЕНАРИИ

1. «Люди из захолустья»
2. «Серебряный олень»
3. «Белокаменная»
4. «Солнечная»
5. «Ленин. Август. 1900 год...»

6. «Обреченные на бессмертие», 1970-е
7. «Астрономия», Горенштейн, Эсадзе
8. «Золоток ключик», Горенштейн, Кончаловский
9. «Кефир»
10. «Три года», телевизионный фильм по повести Чехова.

Но параллельно Горенштейн делал главное дело своей жизни — писал книги. В Москве написаны

1963 ДОМ С БАШЕНКОЙ

1964 ВОЛЕМИР (пьеса), СТАРУШКИ (рассказ), ДЕНЬ, ОСТАВИШИЙСЯ НАД ОБРЫВОМ (рассказ)

1965 ЗИМА 53-ГО ГОДА (повесть)

1966 СТУПЕНИ (повесть), РАЗГОВОР (рассказ)

1967 ИСКУПЛЕНИЕ (роман)

1969 КОНТР-ЭВОЛЮЦИОНЕР, АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СТРАСТИ, НА ВОКЗАЛЕ, ФИЛОСОФСКИЙ КРЮЧОК В ГРЕЧНЕВОЙ КАШЕ (рассказы)

1973 АЛЕКСАНДР СКРЯБИН (кинороман), СПОРЫ О ДОСТОЕВСКОМ (пьеса)

1975 ПСАЛОМ (роман), БЕРДИЧЕВ (пьеса)

1976 МЕСТО (роман)

1977 ТРИ ВСТРЕЧИ С ЛЕРМОНТОВЫМ (рассказ), ДРЕЗДЕНСКИЕ СТРАСТИ (повесть)

В 1966 году Горенштейна постигла в Москве вторая важная в его судьбе неудача (о первой чуть ниже) — отказ «Нового мира» напечатать его повесть «Зима 53-го года» о жизни донбасской шахты. Повесть была отвергнута редакцией, несмотря на поддержку отважной Анны Берзер.

Из стенограммы заседания редколлегии «Нового мира» в 1966 году:

Алексей Кондратович: Это именно «угол зрения», а не широкий и объективный взгляд на жизнь. Автор настойчиво хочет испугать меня, и в этом я вижу преднамеренность, едва ли добрую, во всяком случае — надуманную. Написана повесть местами (особенно в начале) так усложненно, с таким обилием рудничных терминов, что разобраться в этом нелегко. Патологичность характера главного героя несомненна, так же как некоторая болезненность авторского отражения этого характера. Но последнее, возможно, от моды.

Евгений Герасимов: Боюсь, что в данном случае Анна Самойловна (Берзер. — Ю.В.) ошиблась. Поведение героя повести кажется патологичным, и что хотел сказать автор — я не понял.

Борис Закс: О печатании повести не может быть и речи — не только потому, что она непроходима. Это еще не вызывает ни симпатии, ни сочувствия к авторскому видению мира. Шахта, на которой работают вольные люди, изображена куда страшнее, чем лагерь: труд представлен как проклятие; поведение героя — сплошная патология; повествование на редкость алогично, а обилие технических подробностей не помогает, а мешает понять что-либо. Талант автора сильно преувеличен в известных мне устных отзывах. Хотя, надо признаться, отдельные эпизоды написаны сильно. Если, как пишет Берзер, перед нами «произведение сложившегося талантливого писателя», то — надо признать прямо — это талант больной и болезнь неизлечима. Другое дело, если повесть — произведение незрелого, неопределившегося писателя. Тогда это случай тяжелый, но не безнадежный.

Это бодание в дубовой ложе ясно отрезало Горенштейна от «советской литературы», от ее процесса, и он больше не только в «Новый мир», но и вообще ни в какие журналы до отъезда из страны ничего не предлагал, и только в «Литгазете» изредка публиковал юморески.

Так закрылся для Горенштейна путь в официальную литературу СССР. Позднее он счел себя благодарным судьбе, так как публикация сделала бы его «писателем в законе», ориентированным на публикации, и скорее всего не позволила бы, как он считал, написать «Псалом» и «Место», а может быть, и «Бердичев».

Параллельно закрылся и маячивший некоторое время путь к успеху первой пьесы «Волемир», которую хотел поставить Олег Ефремов в «Современнике» (об этом ниже в главе о Михаиле Шатрове).

В итоге осталось только писание сценариев на продажу и своей прозы «в стол».

Первым произведением после «Зимы 53-го года» стали «Ступени», которые попадут в 1979 году в альманах «Метрополь».

С альманахом, участие в котором Горенштейн позднее оценивал как ошибку, связаны последние перед эмиграцией свидетельства чужеродности Горенштейна совписовской элите.

Цитаты из стенограммы обсуждения альманаха в Союзе писателей...

Феликс Кузнецов: ...Мне кажется, в альманахе четыре ведущих направления: 1) приклатненность (Высоцкий), 2) изгильдйство над народом, 3) сдвинутое сознание (Горенштейн, Ахмадулина), 4) секс.

...

Лазарь Карелин: Ну вот, товарищи, разговор наконец определился. Филос[офов] нам слушать не надо. Здесь и так много философии. Вот Горенштейн с его ущербными, убогими, физиологическими сочинениями тоже философ буржуазный в своем роде. Всё вместе это — политическая диверсия и желание литературного скандала. Мы дали вам возможность одуматься, у нас нет сомнений, что это будет опубликовано на Западе. Вы были с нами неискренни. Вы не сказали,

что решили собрать людей и объявить им об альманахе. А сбор людей — это гласность, ваш сбор нужен был для гласности... Мы пытаемся помочь вам, крупным писателям. Битов — превосходен. Горенштейн... Я его помню. Он начинал в «Юности». Проза у него слабее битовской. Сильный диалог? Богоискательский диалог. Люди отвратительны. Влияние Зощенко, Булгакова в отвратительной плоскости. Основная мысль: человек, сошедший с ума, духовно возвышается. Цитата: «Пока зрание заняты распрями, слепорожденные не дремлют»... и про то, что *власть — случайна*. Может быть, это и отличная литература, но издана она не будет.

Интересно, что Горенштейн, который всегда говорил, что его «замалчивали», мог и не знать, что его упоминали при обсуждении, стенограмма которого появилась в печати уже после смерти Горенштейна. Но когда альманах вышел на Западе, Горенштейн, вскоре оказавшийся там же, уже, конечно, прочитал опубликованную в «Новом русском слове» к выходу «Метрополя» статью Вайля и Гениса «Манифест творческой свободы», в которой его повесть «Ступени» объявлялась самым слабым произведением альманаха. Горенштейн был уязвлен. Жаль, что он не мог прочесть опубликованную уже после смерти Станислава Рассадина его «Книгу прощаний», а в ней его первую реакцию на «Метрополь».

Станислав Рассадин

Когда я прочел, в пору его появления, еще рукописный альманах «Метрополь», меня охватили горечь и стыд, вполне патриотические. Не сплошной, но общий, уравнительный уровень альманаха, задуманного как «альтернатива», поразил ничтожеством духовного и нищетой эстетического результата. Поразил по контрасту, даже сразу по двум. Во-первых, с несомненной смелостью

предприятия, не уважать которой нельзя, а во-вторых, и по контрасту, если хотите, вовсе не «альтернативных», просто — мастерских, высокопрофессиональных удач, прозы Горенштейна и Искандера, стихов Рейна, Липкина и Лиснянской с окружающей их расхлябанностью, полумелостью и полуученостью. Что и было огорчительнее всего, впоследствии узаконившись: отказываясь от критериев российской литературы, всегда твердо знавшей, что хорошо и что дурно, что нравственно и что безнравственно, мы наипервейшим делом разрешаем себе писать плохо.

Вслух я всего этого, однако, не высказал, как и иные, думавшие точно так (вот они, несвобода, дисциплина, цензура партии невступивших). Мы боялись оказаться в ряду с теми, кто, наподобие отвратительного Феликса Кузнецова, кинулся делать на погроме альманаха карьеру; я ограничился тем, что высказал свое мнение кругу друзей, среди которых были, впрочем, «метропольцы» Липкин и Искандер.

Решение эмигрировать Горенштейн принял до «Метрополя», по его словам — где-то в 1977 году, а созревало оно, смею предположить, не без влияния советских государственных антисемитских (под видом антиизраильских) кампаний в 1967 и 1973 годах.

В уже упомянутом рассказе «Шампанское с желчью» есть воспоминание героя, названного в тексте «режиссер Ю.»:

Ю. вспомнилось, как в 1967 году на улице Горького были специально установлены громкоговорители и по этим громкоговорителям торжественно объявлялось, беспрерывно повторялось о разрыве дипломатических отношений с Израилем, повторялись угрозы в адрес Израиля. Такого не было при разрыве отношений с Чили, с Пиночетом. Просто, как обычно, напечатали в газете,

сообщили в радио- и телеизвестиях. Теперь же гремело на всем протяжении улицы Горького, от Белорусского вокзала до Охотного ряда.

Я предположил бы связь между этим переживанием и написанием «Искупления». Связь, конечно, не прямая. Но здесь, как мне представляется, антисемитская кампания выступает в качестве триггера, а в качестве травмы — комплекс переживаний наблюдательного подростка во времена известных антисемитских кампаний в СССР 1948—1953 годов (их тень есть и в «Зиме 53-го года»).

То, что писал Горенштейн в Москве, не было антисоветским, но было настолько чужим эстетически (без «нормы» чего-то обязательно дурно пахнущего), что опубликованная статья никак не могло. Горенштейн понимал это. Но подлаживаться не мог. Он несколько раз в жизни находил свои непосредственные асимметричные творческие ответы на политические события. После вторжения войск стран-участников Варшавского договора в Чехословакию он написал эссе «Мой Чехов осени и зимы 1968 года», после разрыва отношений СССР с Израилем — повесть «Искупление», а после войны Судного дня в 1973 году и антисемитской кампании в СССР у него родились и были воплощены замыслы романа «Псалом», пьес «Бердичев» и «Споры о Достоевском» и документальной повести «Дрезденские страсти». Никто из сверстников не позволил себе реагировать на названные события даже текстами «в стол», ни у кого из них не возникло импульса даже помыслить в эту сторону. Пожалуй, только у Аксёнова, очень травмированного вторжением в Чехословакию (Алексей Герман рассказывал, как рыдал Аксёнов, узнав о вторжении), написав в 1968 году рассказ «Рандеву». Остальное — куда позднее, когда «замыслил побег»...

Было бы, конечно, примитивизацией видеть в этом прямые «ответы» Горенштейна: это было следование подсознательным творческим импульсам, сохранением себя, спасением своей души.

Горенштейну тогда важно было писать, написать не откладывая, вовремя. Это ясно из его мыслей вслух о судьбе Юрия Трифонова в его первом интервью на Западе Анатолию Гладилину в 1982 году.

Ф.Г. Юрий Трифонов пытался наверстать упущенное. Это и в жизни очень тяжело, в литературе это практически невозможно. Потому что то, что не сделано, то каменеет. Лев Николаевич Толстой никогда бы не мог написать «Севастопольские рассказы» в тот период, когда он писал «Войну и мир». Я это, конечно, говорю не для сравнения каких-нибудь литературных талантов — это смешно и нелепо сравнивать. Но каждый занимает свое место, есть место для золота, есть место для серебра, есть место для честной меди, всё нам нужно в литературе и в жизни. Я хочу сказать, что в тот период, когда надо было писать свои «Севастопольские рассказы», Юрий Валентинович Трифонов писал вещи совершенно другого порядка. И когда он нашел в себе силы как-то сказать в полный голос, множество тем, не созданных им ранее, вели между собой борьбу и создали то творческое напряжение, которое в конечном итоге, возможно, привело его к ранней смерти.

Написать было важно, а вот с публикацией Горенштейн был готов ждать. Не давал он свои произведения и в самиздат.

Он понимал, что если распространять их нелегально, то его запросто могли бы посадить в психушку, как это проделали в те годы с Валерием Тарсисом и Владимиром Максимовым. Достаточно вспомнить похожие на донос характеристики из немногочисленных обсуждений («Новый мир», «Метрополь»). Даже при

как бы доброжелательном обсуждении на «Мосфильме» Мальцев публично заявлял, что Горенштейн, по его убеждению, шизофреник. Василий Аксёнов решился пустить по кругу роман «Ожог», обозначив на машинописной копии издательство как ВАСИЗДАТ, только когда окончательно решил эмигрировать.

Из интервью Горенштейна Ирине Щербаковой в 1991 году.

И.Щ. Вы ведь не пускали свои вещи по рукам, почти никому не давали их читать?

Ф.Г. Не пускал по кругу? Нет. Это ничего бы мне не дало, только пошло бы мне и людям во вред. Я не хотел этого и теперь об этом не жалею.

В аудиозаписи разговора Горенштейн в этом месте произносит и слово «самиздат».

Для него было важно написать свои фундаментальные книги, такие как «Псалом» и «Место». И он категорически не желал, чтобы что-либо мешало его трудам, прерывало их.

Теперь самое время вспомнить один московский эпизод из 1965 года, о котором Горенштейн рассказал и написал уже в Западном Берлине, но не забывал он его никогда.

КТО ТАКОЙ МИША МАРШАКОВ?

Этот эпизод оказался для Горенштейна травмирующим настолько сильно, что он вернулся к нему спустя 23 года в текстах и письмах.

Фрагмент из эссе «Сто знацит?», 1998

Поначалу казалось, после киевского прозябания, что я в Москве очень скоро «проснусь» знаменитым. Первый мой рассказ «Дом с башенкой» еще до публикации распространялся в гранках и читался некоторыми «именами». Но... Однако, по порядку.

Осенью 1965 года в Москву впервые приехал американский драматург Артур Миллер, известный также как муж Мерлин Монро. Это и сыграло роковую и печальную роль в моей творческой карьере, а значит — и в личной жизни. Не подумайте, однако, что Артур Миллер или Мерлин Монро писали на меня доносы в отдел пропаганды, тем более, что Мерлин Монро вовсе в Москве не было, ибо Артур Миллер развелся с ней за два года до приезда и сопровождала его новая жена — шведский фотограф, издавшая позднее альбом фотографий, посвященный посещению Артуром Миллером Москвы.

На одной из фотографий, среди прочих, я изображен, правда, под фамилией то ли Гринберг, то ли Гриншпун, уж не помню точно. Видно, новая шведская жена Артура Миллера фамилию неправильно записала, но облик запечатлела мой, ныне, по прошествии стольких лет, трудно узнаваемый. И дело не только во внешности. После киевского клоповника был я тогда ужасно избалован московским вниманием, думал, все меня любят и только и ждут, чтобы добро мне делать. Потому так ошеломило меня происшедшее в тот вечер в театре «Современник», на приеме у Артура Миллера. Однако, по порядку. Это значит — вернуться несколько назад, чтобы понятно стало, каким образом я оказался среди избранных приглашенных.

Как-то апрельским днем шестьдесят четвертого года у меня зазвонил телефон, точнее, не у меня, а в общежитии Литинститута, где Высшие сценарные

курсы арендовали комнаты. А я на тех курсах числился вольнослушателем без стипендии.

— Кто говорит?

— Любимов Юрий Петрович. Слышали обо мне?

— Нет.

— Я режиссер и создаю на Таганке театр. Мы решили пригласить некоторых писателей. Авось напишут для нас пьесы. Ваш рассказ «Дом с башенкой» я читал в гранках.

Разумеется, не точно этими словами, но в таком духе велся разговор. Пьес я никогда не писал, однако было лестно после киевского прозябания быть приглашенным среди «имен». Ахмадулина, Евтушенко, Вознесенский — весь джентльменский набор. Писал все лето, подсчитывал: пятнадцать страниц написал — значит, сцена кончилась. Пьеса называлась «Волемир». Осенью принес ее в театр. Юрий Петрович Любимов сразу вышел ко мне, обещал быстро прочитать.

Пришел я через несколько дней. Юрий Петрович Любимов не вышел ко мне — прислал директора поить меня кофе. Поил долго. Наконец, Юрий Петрович Любимов пришел с моей рукописью, разводя руками и пожимая плечами, очень мило, смущенно, точно не он мне, а я ему отказываю. «Вот и конец карьеры драматурга», — думаю. Однако где-то через неделю, а может быть, и раньше — опять телефон.

— Это из литчасти театра «Современник». Мы прочитали ваш рассказ «Дом с башенкой». Не напишете ли для нас пьесу?

— Я написал пьесу по заказу Юрия Петровича Любимова, но ему не понравилось.

— И очень хорошо. Мы совершенно разные, и то, что ему не понравилось, для нас — положительная характеристика. Принесите пьесу!

Принес. Через неделю позвонил с колотящимся сердцем и даже Бога просил помочь, хоть был тогда атеистом. Бог моей просьбы не услышал.

— Я читала, — сказала завлит Котова, — читал и мыслящий актер Валентин Никулин. Мы ничего не поняли. Не драматургия, а хаос какой-то (бедный «Волемир»: гораздо позднее мне рассказали, что Товстоногов назвал «Волемира» «талантливым бредешником»).

На сценарных курсах я учился в мастерской у Виктора Сергеевича Розова. Дал ему, не надеясь на одобрение: реалист, романтик, почти консерватор. Понравилось.

— На Западе сейчас театральной абстракцией увлекаются. А ваша пьеса как раз все это подсознательное чувство переводит из абстракции в реальность, — так примерно сказал.

Хорошо, что, приехав из киевской провинции, не созревший умом, попал я в мастерскую В.С.Розова. В моде тогда были у творческих вундеркиндов «Треугольные груши», Беккет, Ионеско, ирония Хемингуэя. А мне нужна была начальная школа, школьная хрестоматия, о которой я уже писал с почтением и к которой по сей день сохранил почтение.

— Пьесу надо отдать в «Современник», — сказал мне Розов.

— Я давал — им не нравится.

— Ефремов читал?

— Ефремов не читал. Это решалось на уровне завлита.

Розов отдал пьесу Ефремову, и наступил светлый период моего общения с «Современником», к сожалению, недолгий. Пьесу прочитали на труппе. Читал сам Ефремов, хоть и в состоянии Ивана Ивановича, но неплохо прочитал. Всей труппе на этот раз понравилось, по крайней мере никто не высказался против, кроме М.М.Козакова. Уж не помню, каковы были его аргументы. Но его дружно затюкали.

— Ты все неправильно говоришь, — сказал И.Кваша.

— Сыграем, сыграем, — сказал Табаков.

Вокруг, как в романах, цвели улыбки, всё сбывалось наяву. Розовым видением уж мелькал пред глазами

договор, красивые женщины, новые штиблеты вместо рваных киевских ботинок. Впрочем, кое-что осуществилось очень скоро. Я был приглашен на элитарную встречу с приехавшим в Москву американским драматургом Артуром Миллером, пьеса которого «Случай в Виши» репетировалась театром.

Разумеется, я пришел задолго до назначенного времени, пришел первым из званных и в одиночестве сидел в кабинете главного режиссера театра О.Н.Ефремова, предвкушая предстоящие радости. Не знаю, сколько так просидел, может, даже и час. «Счастливые часов не наблюдают» и времени не ощущают. Изредка звонил телефон, но никто не появлялся.

Наконец, в кабинет вошел упитанный человек в дорогом праздничном костюме, с копной черных волос, коротконогий, с увесистой задницей. Он посмотрел на меня темными сторожевыми бдительными глазами. Я помню этот взгляд, хоть минуло уже столько лет. Он осмотрел меня снизу-вверх от рваных киевских ботинок до пиджака явно с чужого плеча; на мое лицо покойнического зеленовато-землистого оттенка он, по-моему, и не смотрел за ненадобностью.

— Вы должны немедленно уйти отсюда, — сказал мне человек, — сейчас сюда придут важные особы.

Думая, что это непроинформированный администратор, я сказал:

— Если вы администратор, то по поводу моего приглашения обратитесь к главному режиссеру или директору театра.

— Я не администратор, — раздраженно сказал человек, — я драматург Шатров.

— Если вы драматург Шатров, то занимайтесь драматургией. Я — драматург Горенштейн.

На этом диалог оборвался, потому что в кабинет вошли Олег Николаевич Ефремов, Артур Миллер со своей шведской женой, актеры, режиссеры, переводчики.

Стало шумно и весело. Среди прочих Олег Николаевич весьма лестно представил меня Миллеру и его шведской жене, которая долго говорила со мной, то ли по-английски, то ли по-шведски. Я не знаю ни того, ни другого языка, потому лишь кивал в ответ.

Не буду описывать всего дальнейшего, да и не помню подробностей, явно безликих. Помню лишь, что в конце встречи Артур Миллер, который впервые тогда приезжал в Россию, высказался примерно так:

— Теперь я хоть вижу, что у вас разные лица.

Такое высказывание Артура Миллера Олегу Николаевичу Ефремову, который, кстати, пребывал в состоянии Ивана Ивановича, не понравилось:

— А вот это он нехорошо сказал.

Не знаю, перевел ли такие неодобрительные слова Олега Николаевича переводчик. Скорее всего, нет, потому что вечер окончился бесконфликтно и благополучно для всех. Но только не для меня. Это, правда, стало ясно некоторое время спустя, когда посланная в управление театров, то есть в цензуру, пьеса «Волемир» встретила ожесточенный отказ. Хотя, опять неточность. То, что в основе ожесточенного отказа цензуры лежал мой конфликт с Шатровым, дополненный к тому же ревностью к лестным словам, обо мне сказанным, стало ясно гораздо позже и окончательно подтвердилось уже в наше время, когда раскрылись архивы и заговорили свидетели. Тогда же лишь стало ясно, что пьесу не пропускают, шансы сценического воплощения ее практически равны нулю.

Пьесы Шатрова косяком шли на сцене, по которой вышагивали кремлевские курсанты, держа карабины с примкнутыми ножевыми штыками. Большевики с человеческими лицами актеров театра «Современник» вызывали бурные аплодисменты прогрессивной публики. А мои приходы в театр становились всё более в тягость, и эйфория первого знакомства давно минула.

Пробовал Ефремов получить цензурное разрешение, отдав пьесу в Рижский русский театр — не получилось, пробовали молодые актеры Даль, Мягков и прочие самостоятельно репетировать — получилось неинтересно. Досаждало и мое бытовое неустройство. Приходилось возиться, прописываться где-то на 101-м километре от Москвы, на чужой даче в Тарусе. А вместо благодарности я критиковал, точнее, язвительно отзывался о репертуаре театра — большевистских пьесах Шатрова, литературщине Рощина. К тому же я примелькался и надоел своей унылой грустью и язвительным юмором в и без того пересыщенной интригами театральной коммуналке.

В общем, кто хочет понять, как восторженная эйфория сменяется раздражением и пренебрежением, пусть изучает длинные трактаты по психологии. Скажу лишь, что именно Ефремов был автором «мнения» обо мне, которое высказывал даже и в моем присутствии: «Плохой человек», «тяжелый человек», «всех ругает». «Мнения», которое так широко распространилось в нашей «прогрессивной» среде, которое бытует по сей день и которое на долгие годы закрыло мне все пути и отняло много сил и здоровья.

Разумеется, цензура запрещала и другие произведения. Среди прогрессивного шестидесятничества даже считались лестными запреты, «пробивание» и т.д. Но в моем случае запрещалось не произведение. Запрещали меня. Мне рассказал недавно некий N.N., который присутствовал в цензурной инстанции при разговоре о моей пьесе «Волемир»:

— Нет, это не пропустим на советскую сцену. Нас информировали: хаос и абстракция (такое от Шатрова).

N.N. начал было робко возражать, но должностное лицо перебило его:

— И вообще, Горенштейна не пропустим. Плохой человек, тяжелый человек, злой человек, всех ругает.

Зачем он нам нужен! Разве у нас мало хороших людей? (Это уж от Олега Николаевича.)

Разумеется, я не говорю, что Олег Николаевич, подобно его другу Шатрову, шел в инстанции с доносами. Но ведь в этом нет надобности. Достаточно публично высказать мнение, пачкающее репутацию, а уж кто понесет дальше — всегда найдется.

Плохой человек в советской системе — понятие идеологическое. Так и было записано обо мне в инстанциях: «Плохой человек, тяжелый человек, злой человек». Именно это, а не обычная цензура, сделало мою жизнь горькой на многие годы. Именно это и было подлинной цензурой.

Сладкая жизнь «хорошего человека» Шатрова, который на миллионы Ильича ел ананасы, рябчиков жевал и при своей короткой толстозадолицей внешности потреблял тела молодых красоток, без активной поддержки Ефремова, Волчек, Ульянова, Захарова и прочего истеблишмента была бы невозможна.

В «мнении» есть нечто подобное кафкианскому эху. Вылетает... Возвращается... Кружит в гулком пространстве.

— Про вас говорят, что вы плохой человек, — сказал молодой киношник, у которого я, по его просьбе, согласился сняться в киносюжете.

— Не случайно про вас говорят... — высказался, не закончив мысли, популярный комедиограф Э.Рязанов.

— Сижу рядом с Горенштейном, и ничего... А ведь слышал... — Это много лет назад какой-то провинциал московским хозяевам в моем присутствии.

Каждое время вкладывает в направление свой смысл. Были советские времена «...с Лениным в башке и с наганом в руке». У каждого был свой Ленин. У консерваторов был Ленин в сапогах, то есть в сталинских, а у прогрессивных либералов был Ленин «с человеческим лицом».

Ведущую роль тут играл драматург Шатров, драматург поста номер один, любимец прогрессивно-либеральных кругов, особенно театральных: «Современника», ленкомов и, конечно, горкомов, вплоть до «либералов» из ЦК. Шатров шибко Ленина любил, а кто любит, тот ревнует.

Помню, во времена седой старины, в далекие семидесятые, Шатров даже меня, Горенштейна, к Ленину приревновал. Я такой шатровской слепой любовью к Владимиру Ильичу не страдал, но считал его личностью весьма значительной (считаю так и ныне) и важной в истории России, потому принял предложение одного из режиссеров — написал на эту тему сценарий, своеобразно, конечно, эту тему интерпретируя. Боже мой! Не успел еще цензор-консультант отдела пропаганды разобраться, а любимец либерально-прогрессивных кругов Шатров уже побежал в ЦК. Тут сказались и меркантильные соображения: режиссер этот прежде работал с Шатровым. «Какое отношение Горенштейн имеет к Ленину? Кто он такой? Написал всего один весьма посредственный рассказ «Дом с башенкой!»»

Вот так примерно, ревниво изложил, о чем я от режиссера же и узнал. Разумеется, цензорами-либералами из отдела пропаганды ЦК были приняты меры. Ведь Шатров, присвоивший себе звание цензора-добровольца ленинской темы, пользовался авторитетом и влиянием. Говорят, на столах столоначальников отдела пропаганды видели книжечки Шатрова с теплыми надписями «Дорогому имярек (Ф.И.О. волка марксистско-ленинской пропаганды) от автора».

Такие-то у прошлого (он же и нынешний) либерально-прогрессивного истеблишмента были любимцы. Я так много и подробно говорю о Шатрове, потому что фигура слишком уж символична (о символах ниже) для советских времен застойных (брежневских) и полусоветских (горбачевской перестройки).

Судьбоносные и сказочные перемены начались с малиновых звонов, начались потом. Малиновые колокольные звоны, храмы, свечи, поклоны, дворянские собрания, двуглавые орлы, казачьи атаманы... «А осетрина-то с душком». Реставрация: повсюду теперь православно-русский дух и православной Русью пахнет. И опять два направления. У консерваторов — национал-православное, у прогрессивных — православие с человеческим лицом.

Не знаю, как воспринял «Миша» (Шатров) вторую, на этот раз моральную, смерть своего кормильца. То ли наедине перед зеркалом ностальгически становится в «жилетные позы», а в позах ленинских памятников произносит киногенично: «Социалистическая эволюция о необходимости котохой...» То ли по-горбачевски перестроился и решил, что верность прошлым идеалам — это «архиглупо». Того и гляди, Шатров про Илью Муромца с человеческим лицом напишет...

Горенштейн еще несколько раз «вспоминал» о Шатрове в своих текстах. В конце жизни Шатров писал пьесу «Сапоги» о Сталине. Уж не знаю с человеческим лицом или выше сапог Шатров не отважился подниматься... *Суди, дружок, не свыше сапога!* Но пьеса, похоже, не была в итоге написана, по крайней мере в биографии Шатрова она не фигурирует.

У Горенштейна помимо личной обиды и озлобления была и еще одна причина писать о Шатрове, самозванном псевдо-евангелисте Ленина (Шатров — это Крупская сегодня. Эта фраза приписывается Фаине Раневской). Для Горенштейна Ленин оставался до конца жизни интересовавшей его фигурой и после неоднократного упоминания о нем, в частности, в повести «Астрахань — черная икра» стал одним из главных действующих лиц последнего романа Горенштейна «Веревочная книга».

Из последнего интервью Анатолию Стародубцу: «...закончил большую вещь, где в ироничной форме рассказывается о трех вождях: Ленине, Троцком и Сталине. Что-то в духе пародийных романов».

«Миша», под фамилией Маршаков, стал одним из персонажей и этого романа тоже.

ВОН ИЗ МОСКВЫ

Конечно, в социализм с человеческим лицом после Чехословакии уже мало кто из шестидесятников верил, а в Ленина если кто и верил, то разве что Шатров. Да и то вряд ли. И всё же... Суть расхождения Горенштейна с писателями-современниками, как сформулировали Рассадин и Горенштейн, была, конечно, и идейная (социализм и Ленин с человеческим лицом были Горенштейну всегда чужды), но еще более эстетическая, в разрешении себе многими современниками писать плохо, что, подыгрывая молодым, Валентин Катаев манифестировал своим «мовизмом». Но Горенштейн продолжал хотеть и уметь писать хорошо.

21 января 1979 года Андрей Тарковский записывает в «Мартирологе»: «Прочел «Псалом» Фридриха Горенштейна. Это потрясающее сочинение. Вне сомнений: он — гений».

Запись 16 апреля 1979: «Вечером, 15-го. Сегодня приходил Фридрих Г[оренштейн]. Через 2—3 года он (если уедет за границу, на что надеется) станет знаменитым».

Горенштейн уехал 25 сентября 1980 года.

Отъезду Горенштейна предшествовал его разговор в КГБ, о котором он рассказал друзьям. По версии тогдашней жены Горенштейна Инны, писатель сам

обратился в органы и вроде считал, что будет принят лично Андроповым. Сам ли он передал в КГБ свои сочинения? Леонид Хейфец упоминает о письме Зимянину.

Виктор Славкин

Тоска по читателю была настолько сильной, что он был рад даже офицеру КГБ, который вызвал его к себе. «Я наконец увидел человека, который прочитал все, что я написал. Зовут Владимир Георгиевич. Мы поговорили о моих произведениях, и он обещал помочь с оформлением документов». И дальше выпалил в своей парадоксальной манере: «Единственная организация, с которой в этой стране можно иметь дело, — КГБ».

Михаил Левитин

Мы часто говорили об отъезде, естественно, он готовился к нему. Я хотел узнать о его рукописях: почему не печатают, какие были читатели, что люди говорили? Я пытался это понять, и он мне рассказал, что единственный читатель в его жизни — капитан КГБ. Рассказ был подробный, про то, как его вызвали в Комитет, перед тем как решать вопрос о выезде. Он написал в КГБ письмо с просьбой принять его, потому что решалась его жизнь. И он пришел и встретился с каким-то человеком, как я понимаю, произведшим на него приятное впечатление — не такое, какое он ожидал, потому что черт его знает, что он там ожидал. Сидел нормальный, разумный, как казалось ему, человек, успокоивший его своим видом. Поверьте, это очень трудно было сделать, я, например, постоянно брал на себя роль человека, успокаивавшего его, и никак его не возбуждал, старался слушать. И этот капитан, вероятно, тоже понимал, с кем имеет дело. Очевидно, был хорошим психологом.

Так вот, Фридрих пришел. Рукописи его на столе. Капитан сказал: «Вы знаете, Фридрих Наумович, мы всё прочитали». Горенштейн спрашивает: «Ну что в моих

книгах антисоветского?» «Абсолютно ничего, — отвечает капитан. — Абсолютно. Но с той же полной уверенностью могу сказать, что в ближайшие сто лет здесь, у нас, они напечатаны не будут». — «Почему?» — «Это трудно объяснить, но не будут». — «Так что, мне уезжать?» — «Мы же не можем решать вопрос вашего отъезда. Наша организация некомпетентна в этом, но если вы нуждаетесь в нашем совете, то уезжайте». Невероятная история!

Давая мне впоследствии интервью для фильма, Михаил Левитин в пересказе той же истории говорил как бы от имени офицера КГБ не о ста годах, а о трехстах.

Инна Прокопец запомнила, что Горенштейна, как ему представлялось, должен был принять лично Андропов (можно предположить, что Горенштейн именно ему и адресовал свое письмо), кто-то из мемуаристов называл Зимянина. Кто в итоге беседовал с Горенштейном?

Последние две недели Горенштейн с женой и маленьким сыном жил у Марка Розовского.

Марк Розовский

А в те последние дни в Москве мы устроили Фридриху проводы: я взялся прочесть друзьям «Бердичев». Это продолжалось два вечера и было незабываемо: Липкин, Хазанов (писатель, не артист), Славкин были прекрасными слушателями.

Горенштейн, который никогда никого не хвалил, вдруг дал слабинку и растрогался.

— А ты — актер, хорошо читаешь!

— Давай эту пьесу никто не будет ставить, а я ее всю жизнь буду читать и читать, — пошутил я.

— Давай, — неожиданно согласился Фридрих.

Ему бы хоть что-нибудь. Он сам уже не верил, что кто-то будет ставить его пьесы.

Галя, моя жена, выставила бутылку водки — сам Фридрих не выпил ни капли! — мы посидели еще часок

на кухне, а наутро они все уехали. В Западном Берлине Горенштейна ждала благотворительная стипендия какого-то фонда и затем эмиграция на веки вечные.

Виктор Славкин

Перед самым отъездом Фридрих с женой, только что родившимся сыном Даном и обожаемой кошечкой Кристичкой («Если ее не пропустят в Шереметьево, я никуда не поеду») жил у Розовского. И там мы устроили читку пьесы «Бердичев». Аудитория — человек пятнадцать, собирались два вечера подряд: пьеса длинная. У Горенштейна был абсолютно несценический голос, поэтому читал Розовский. И вот Марк, человек, не замеченный в излишней сентиментальности, за полторы страницы до финала вдруг зарыдал и выбежал из комнаты на кухню. О такой реакции на свой текст любой драматург может только мечтать. Пьесу пришлось дочитывать самому Горенштейну.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ФРИДРИХЕ ГОРЕНШТЕЙНЕ

Возможно, со времен Бунина страну не покидал писатель столь крупного дарования. Сомнительное утверждение? Никому не навязываю (Юрий Клепиков).

Я помню его по Москве: он умел по-бунински зло, но не злобно, шутить, был одновременно суетен и сосредоточен (Виктор Ерофеев).

Инна Прокопец

Веселый Фридрих... он начинал петь, когда он веселый был. Он просто останавливался посреди комнаты

и начинал петь. Кристинычка, когда он начинал петь, она вдруг вставала со своего места и говорила «мяу-мяу». То есть она думала, что он плачет. Надо сказать, что она на его пение очень реагировала. То есть если он ругался — Фридрих ругался совершенно прекрасно, с удовольствием и очень сочно, — на это она совершенно не реагировала, но когда он начинал петь, она вставала на все четыре и говорила «мяу-мяу». Вдруг начинался диалог, он говорит Кристинычке: «Что такое, почему? Я не плачу! Перестань»...

Эти объяснения Фридриха, не объяснения, нет, Фридрих никогда ничего не объяснял, Фридрих стоял иногда просто в комнате и говорил два слова: вдруг как будто кто-то дохнул на тебя холодом и все кристаллы вдруг приняли форму, совершенно прекрасную форму. Было что-то непонятно, и вдруг дохнет кто-то на тебя, вдруг ты видишь абсолютно рисунок, он — совершенство. Всегда это было как будто бы какое-то дыхание — это каждый раз. Ты совершенно была не подготовлена к этой ситуации, но Фридрих даст два слова, может быть через плечо, может быть просто так, может быть на кухне, стоя с ложкой, скажет, и вдруг — время останавливается.

Эдуард Артемьев

Горенштейн, однажды встретившись со мной в РАО, перед самым отъездом в Германию, спросил: «А что, Андрей [Тарковский — Ю.В.] все еще собирается делать «Идиота»?» Я подтвердил. «И так же хочет ввести в действие Достоевского?» — спросил Фридрих. Я сказал, что слышал об этом. «Мудааак...» — вырвалось у него.

Далее разговор пошел о проблемах с получением документов на вывоз в Германию Любимой Кошки.

Примерно через полгода мы вновь встретились в РАО и Фридрих сообщил, что проблема с Кошкой благополучно разрешилась, но теперь трудности с выездом возникли у него Самого.

Это была наша последняя встреча.

Павел Финн

У нас с Фридрихом, которого я узнал через Авербаха, была общая приятельница. Такая Рита Синдерович, работавшая в Союзе кинематографистов. Ее знали многие из нас, и многие пользовались ее разнообразной помощью — братья Ибрагимбековы, братья Михалковы, Борис Васильев и другие. Фридрих был с ней дружен. Когда он уезжал, часть своего литературного архива он оставил у нее, и он хранился на антресолях в ее коммунальной квартире. Она тайно давала мне кое-что читать и восхищаться.

Рита однажды позвонила мне и сказала, что Фридрих перед отъездом распродает библиотеку и не хочу ли я купить полное собрание Пушкина 1880 года, издание П.А.Ефремова. Я очень хотел, но отказался, сказав, что в этой покупке было бы с моей стороны что-то не очень красивое. Как будто я из тех, кто умеет пользоваться чужой бедой. Через некоторое время Рита перезвонила. Она поговорила с Фридрихом и — по ее словам — он сказал, что Финну можно продать. Это собрание стоит на моих полках, и оно для меня — память о нем.

Михаил Богин

Я узнал о Фридрихе Горенштейна после «Дома с башенкой», слышал о нем не однажды от Андрея Тарковского, который собирался экранизировать этот рассказ. Познакомился я с Фридрихом, когда показывал на сценарных курсах свой фильм. Высокомерия во Фридрихе я не заметил, он расспрашивал ребят, не стесняясь, обо всем, что его интересовало, и выслушивал со вниманием все, что ему говорили. Но у меня осталось впечатление, что он ни с кем не смешивается. Он явно был откуда-то не отсюда. И дело было не в еврейской интонации его речи. Я однажды увидел его идущим по улице. Был пасмурный день, и он шел с длинным зонтом, опираясь на него, как на трость, и я окончательно почувствовал

его «неотсюдость». Удивительно было то, что этот человек с еврейской внешностью и оттенком местечкового еврейского выговора писал кристально чистую русскую прозу.

Чтобы продолжить, я вынужден отвлечься.

В 60—70-е годы была популярна радиопередача Агнии Барто «Ищу человека». Суть передачи состояла в следующем: во время войны, особенно в ее начале, в панике и неразберихе в большом количестве терялись малые дети. Их доставляли в милицию, но ни фамилии, ни места рождения, ни своего возраста, а порой и имени они в страхе назвать не могли. Им придумывали фамилии и места рождений, по зубам устанавливали приблизительный возраст и развозили по детским домам. И вот прошли десятилетия, дети выросли и захотели знать, кто они и откуда, захотели найти своих кровных родителей, но искать было некому, никакой реальной информации о них не было, всё было выдуманно. И Агния Барто догадалась читать в эфире их отрывочные воспоминания, сохраненные детской памятью, и в разных концах страны родители и родные узнавали в них родную кровь и отзывались. За десять лет существования радиопередачи Агния Барто помогла соединить сотни семей.

Я снимал фильм «О любви», и мне понадобилось использовать отрывок из радиопередачи «Ищу человека» в одном из эпизодов. Я позвонил Агнии Барто и получил на это у нее разрешение. Агния Львовна выразила заинтересованность в фильме, основанном на письмах, присланных на радио, и мне стали привозить с радио очень легкие двухпудовые мешки из-под сахара, наполненные письмами со всех концов Сов. Союза.

В письмах этих стоял вопль отчаяния матерей, не могущих примириться с потерей ребенка, крик души одиноких людей, оказавшихся без единого родственника. Писали интеллигенты и полуграмотные люди.

Те, кто писали, не предполагали цензуры. А их воспоминания были необычайно ёмки, в них было через край

трагедии, был и 37-й год, и голод, и много несправедливостей, выпавших на долю детей. Я понимал, что о содержании некоторых писем нельзя и заикаться, и тайно, для себя, выпечатывал детали и подробности, обороты речи и ситуации из этих писем. Там царил Шекспир. Отрваться от этих писем было невозможно.

Я понадеялся на пробойность Агнии Барто — она была известнейшим детским поэтом, а у всех чиновников, включая членов Политбюро, были внуки, лепетавшие стишки Барто. Она была вхожа куда угодно со своими надписанными книжками. Я на это понадеялся, согласился делать с ней фильм и проиграл. Там, где цензура безмолвствовала, вступала с запрещениями Барто. Она ожидала получить Гертруду — звание Героини Соцтруда — и была непреклонна в своей идущей в ногу с властью поступи. Все эти письма были ее вотчиной, и она формировала их согласно своему правильному мировоззрению. Я надорвался морально и физически, ко мне вернулась забытая и оставленная в раннем юношестве детская астма, в северную экспедицию я уже не смог поехать и послал туда своего ассистента, а после завершения картины заболел и угодил в больницу. Но это мало помогло, в кино работать я больше не хотел и решил уехать за границу.

Преодо мной встал вопрос: что делать с двумя десятками страниц, содержащими детали и подробности не слабее горенштейновского позолоченного портсигара с квашеной капустой из «Домика с башенкой»?

Я позвонил Фридриху, и он пригласил меня приехать к нему.

Стояла осень 1974 года. Жил Фридрих у метро «Черкизовская», в однокомнатной квартире, с подругой, молдавской певицей Марикой (если правильно помню ее имя) и кошечкой. Фридрих рассказал мне, как они оказались в этом доме. Марика была популярна в Молдавии, и среди ее поклонников был министр внутренних

дел Молдавии Щёлоков. Когда Леонид Брежнев пошел на повышение и стал Генсеком, он забрал Щёлокова из Кишинева в Москву и сделал его министром внутренних дел СССР. Марика написала Щёлокову письмо с просьбой о московской прописке и получила прописку и однокомнатную квартиру в ведомственном доме МВД! Более того, когда, уходя от Фридриха, я попросил у него дать мне что-нибудь почитать из Горенштейна, он подошел к кровати, откинул полог и открылись аккуратно лежащие на полу под кроватью стопки машинописных текстов его произведений. Он выбрал и дал мне на вынос страниц десять своего текста. Марика мне понравилась, показалась теплой. Она ушла, и мы поговорили. Я передал Фридриху текст с надеждой, что он ему пригодится. И я попросил его не упоминать моего имени.

Прошло много лет, и в восьмидесятые годы в Нью-Йорке мне попался в руки то ли журнал «Континент», то ли «Время и мы». Я раскрыл оглавление и увидел там то ли повесть, то ли новый роман Фридриха Горенштейна. Названия не помню, и эту вещь я не прочитал. Но на первых страницах я увидел упоминание о работнике радио, который то ли подвигнул автора на написание этой вещи, то ли в ином контексте. У меня под рукой нет произведений Фридриха, но вы можете легко это установить. У него тогда мы поговорили, и я запомнил его фразу: «Летом я пишу для кино, а зимой я пишу прозу».

Фридрих был жесткий и не сентиментальный. У меня сложилось впечатление, что он не отвлекался на подробности. Он отчетливо ощущал свою миссию.

Леонид Хейфец

Фридрих и ворона

То ли ранней весной, то ли поздней осенью мы шли с Фридрихом по улице Подбельского, где он жил в те годы. Был пасмурный, промозглый день. Под ногами

скользило, чавкало, потрескивало — короче, было очень грязно и скользко. Мы, выискивая сухие клочки земли, медленно двигались к метро. Вдруг Фридрих остановился и показал рукой в сторону нескольких чахлах деревьев, которые утопали в полузамерзших лужах. Я ничего не увидел и оттого не понял, почему он резко, не выбирая дороги, проваливаясь в мокрый снег и грязь, быстро зашагал к тем деревьям, наклонился и долго возился, как будто что-то выскребая из земли. Надо признаться, что я хотел было сразу двинуться за ним, но смалодушничал, почему-то очень не хотелось мочить ноги в холодной воде и, как ни позорно в этом признаться, пачкать в грязи брюки. «Что там, Фридрих? — нетерпеливо крикнул я. — Давайте поскорее, мы опаздываем!» Фридрих не обращал внимания на мои вопли, но вскоре двинулся в мою сторону, как-то медленно ступая, весь грязный и мокрый, что-то держа в красных от холода и воды руках. Это была ворона. Совершенно непонятно, что с ней случилось и как он разглядел ее в это время дня, вмерзшую в грязную лужу, беспомощную и умирающую. Фридрих, такой здоровый внешне мужик, как будто бы лишенный всяких сантиментов, держал в руках полуживую ворону, у которой были сломаны крыло и лапы, и старался бережно, как маленького ребенка, отогреть ее, гладил, прижимал к себе, плащ его моментально стал бурым, я почему-то не столько был огорчен состоянием вороны, как именно тем, что сам он был в ужасном виде, а ведь мы направлялись куда-то в гости, и мне никак не удавалось почувствовать то, что в это время ощущал он. Я торопился. Он — нет. «Она обречена». Сказав это, Фридрих еще долго ходил по улице Подбельского с той вороной. Я, проклиная все на свете, волочился за ним, пока он не нашел какие-то деревянные ступеньки и там, под этими ступеньками, пристроил ворону, найдя ей последний приют.

Я уже особенно и не помню, как прошла оставшаяся часть вечера, и только потом, когда я оказался дома и ушло напряжение прожитого дня, ко мне вернулась эта история как некое прозрение, я почувствовал все то, что сделал Фридрих. Я наконец-то увидел все со стороны: и себя, и его замерзшие красные руки, державшие ворону. Это был какой-то для меня невиданной силы урок, и мне не хочется определять словами, чему он меня научил. Но для меня очевидно, что этот урок был великим, каким был и сам Фридрих Горенштейн.

Фридрих и фанты

Однажды мы оказались в гостях в компании инженеров и молодых научных работников. Я представил Фридриха как сценариста и писателя, но, так как его имя не было на слуху, а народ был настроен на веселое общение, ни один человек не обратил на него внимания. Его не знали. О нем не слышали. При этом настроен он был в этот вечер весьма благодушно и, слава Богу, полное безразличие к нему его совершенно не смущало. Он вяло и незаметно посмеивался в усы и лениво что-то жевал за столом, иногда при этом погавкивая и посмакивая, — далекая и глухая местечковость его поведения в быту была известна всем. Сидели в конце стола, что-то ели, что-то пили, причем если я все же проходил как более или менее известный театральный режиссер и некоторый интерес «общества» мне перепадал, то Фридрих за столом вообще был похож на стареющего бердичевского парикмахера, не очень-то ловко владеющего вилкой и ножом, да и вообще не обращающего внимания на всю эту мудню, извините за выражение.

Все было, как всегда на вечеринках такого типа середины семидесятых годов; неожиданным для меня было внезапное и весьма возбужденное предложение немедленно, как бы не отходя от стола, разыграть фанты.

Повеяло детством и чем-то довоенным. Долго спорили, кто будет эти фанты разыгрывать, и я возьми и предложи Фридриха. Вначале все как-то засмеялись, уж очень он не произвел впечатления, а потом кто-то сказал: «А что, это хорошо. Он никого не знает, его никто не знает, пусть он и назначает, кому как "платить" за фанты».

Фридрих лениво уселся в кресло; казалось, еще немного — и он заснет. Начали играть. Очень смешно, с ярко выраженным еврейским акцентом он переспрашивал: «Так, что сделать этому фанту? Так и что ему сделать? Ну вот что...» — и предлагал совершенно неожиданные, поражающие своей тонкостью, остротой и пронизательностью задачи. Каждое новое предложение Фридриха вызывало все более изумления и восторга. Я просто не понимал, каким образом он так точно угадывал характер хозяина фанта, так быстро понял характер взаимоотношений между гостями, потому что его пожелания как-то еще учитывали именно их человеческие связи. В памяти осталось его предложение к хозяйке одного фанта написать письмо, например, Александру, который это письмо давно ждет. Наступила непредвиденная пауза: дело в том, что Александра и эту женщину в самом деле связывали очень сложные отношения. Но как об этом догадался Фридрих? Так или иначе вечер заканчивался тем, что все обступили его со всех сторон, только сейчас дошло до большинства присутствующих, насколько незауряден был один из гостей, посыпались вопросы, восклицания, и на моих глазах бердичевский парикмахер превратился в пророка...

Именно в этот момент Фридрих решительно встал, быстро собрался и ушел один, бросив на ходу, что уже поздно и его кошке Кристе пора ужинать, он и так перед ней виноват, ведь она давно его ждет и скучает. Дверь моментально захлопнулась. Фридрих ушел. Все остались в недоумении. Повеяло мистикой.

Марк Розовский

Ступени Горенштейна

Фридрих был, что называется, «местечковый». И это поразительно сочеталось в нем: чисто еврейский говор, манера держаться, провинциализм, чудовищная невоспитанность — с высотой духа, кристальной, «тургеневской» чистотой русской речи в прозе, с аристократизмом мышления.

Однако все это стало понятно позже, потом, когда мы прочитали его рассказы, романы, пьесы, эссе... А тогда рядом с нами был молодой человек с неписательской внешностью и тяжелой манерой общения.

Он всех крыл.

— Этот Евтушенко...

— Этот Слуцкий...

— Этот Вознесенский...

— Этот Аксёнов...

Картавил без стеснения, без всяких комплексов.

Я его постоянно дразнил глупыми школьными анти-семитскими дразнилками:

— Скажи, Фридрих, скажи... На горе Арарат растет крупный виноград!

Он шумно сопел и выдавливал из себя:

— Этот Маклярский... пусть тебе лучше скажет!

При этом уже в то время он удивил меня своим знанием «еврейского вопроса». Глубинные подходы, которые впоследствии были продемонстрированы Горенштейном и в «Дрезденских страстях», и в «Псаломе», и в «Спорах о Достоевском», и в «Бердичеве», тогда еще, видимо, только разворачивались в его писательском мирознании, мощно и стремительно произрастали в его тайном внутреннем мире.

Феномен Горенштейна в том, что — после сборника «Вехи» и религиозных мыслителей-эмигрантов — он,

пожалуй, оказался первым, кто попытался на новом этапе, в условиях советского социума, распознать «русскую идею», поставив ее под рентген историзма и резко отделив от националистических идеологем. Его перо обнаружило гниение и разврат самых популярных марксистско-ленинских догм вкупе с безбожием и насилием, охватившими общество задолго-задолго до революции 17-го года.

Так и хочется воскликнуть в духе наших ультрапатриотов: «Далась этому еврею Россия!»

Именно далась. С ее болями, духовным поиском, терзаниями и метаниями, изможденным кровавыми катаклизмами бессознанием, с ее страстями и озлобленностью, с ее бесстыдством и лживым официозом во все времена.

Горенштейн всегда досконально знал свою тему. Поэтому коллеги его не трогали: уважали и при том чуток боялись его мощи, уважали его внедренность в описываемую историю, его сутевые размышления о человеке, попавшем в мясорубку событий.

Фридрих был аскетом. Мог жить на «рубчик», одной корочкой и стаканом чая в день. В нем угадывалась какая-то фантастическая смесь Гоголя и Кафки с их стоицизмом и эго-заряженностью на неприятие окружающей реальности. «Домашний философ» он был никакой — все, что он изрекал в устном общении, было, мягко говоря, спорно, но в письменном виде Горенштейн непрекаем. Непонятно почему, но это так.

Тайна Горенштейна в необъяснимом разрыве между уровнем его художественных опусов и бытовыми проявлениями его капризного, подчас сварливого характера.

И тут не подходят обычные мерки: за кажущимся высокомерием прячется глубоко ранимая, сосредоточенная душа — и тем она закрытей, чем больше в ней боли за себя и за других.

На мой взгляд, он очень повлиял на Тарковского и Кончаловского. Как и они на него!.. Хотя множество раз приходилось слышать его штампованные вздохи:

— Этот Тарковский...

— Этот Кончаловский...

Это звучало комично, но, прислушавшись к Фридриху, можно было распознать его «претензии» к молодым выдающимся режиссерам не как дежурные замечания, а как законченную киноэстетику нового натурализма: жизнь в кадре должна представлять в формах самой жизни, никакой игры, время всегда соответствует реальному времени, — отсюда длинные планы и отсутствие эйзенштейновского монтажа как главного приема экранного изображения, а также тщательнейшая проработка второго и третьего мизансценического ряда — в кадре нет фона, а есть единая смысловая и цветовая композиция...

Фридрих Горенштейн отстаивал тотальный реализм — назовем его «сугубый натурализм», или «неподдельное кино», или даже «фотокино» — со всеми житейскими подробностями и документальной фактурой. Функция камеры — фиксация течения жизни во времени, без художественного или антихудожественного насилия над ней. Образ — знак правды, а не правдоподобия, поэтому необходимо срастись с реальностью — в этом и мастерство.

С Кончаловским, наверное, у него что-то не вышло. Сценарий фильма «Первый учитель» был написан Фридрихом, но в титрах, кажется, его нет. То ли Горенштейн сработал «литературным негром», то ли еще что-то, но обида, видимо, была законная, ибо несправедливость имела место. Темная история, высветить которую может только Андрон. Если захочет.

С Тарковским (сценарий «Соляриса») вышло получше (здесь в титрах Горенштейн значится), может быть, оттого, что курсы уже были закончены и Горенштейн на наших глазах делался из ничего — глыбой.

Однако глыба бедствовала. И это была не просто нищета, а какая-то нищета с угрюмством, какая-то достоевщина в быту. Неловко вспоминать, но я ему подсовывал денежку, приносил «продукты» в каморку, которую он снимал в доме рядом с Домом журналистов.

Однажды я пригласил его к себе на обед.

Я был почти уверен, что он не придет. Не позволит гордыня. К тому же я тогда жил с мамой, женой и маленькой дочкой далеко от центра, в Беляево-Богородском...

Маме я сказал:

— Придет великий русский писатель. Надо его накормить.

Мама постаралась. Накрыла стол с сервировкой, как полагается для почетного гостя. Ждали и... дождались.

Фридрих явился и удивил маму, потому что не захотел раздеваться. Целых полчаса он сидел в комнате в своем темно-синем плаще «болонья» и твердил, что совершенно не хочет есть. Стол, полный яств, взывал к обеду, но гость почему-то упорствовал — не садился...

Оказывается, он хочет гулять, а не есть. И потому, мол, я скорее должен одеваться и «давай куда-нибудь поедем!».

— Куда?

— В зоопарк! — закричала моя маленькая дочка Маша.

— В зоопарк, — сказал великий русский писатель. — В зоопарке интересно вечером.

— Почему только вечером? — спросил я.

— Когда темно, — был ответ, — звери другие.

Только после этого он разделся и пообедал.

О-оо, это надо было видеть! Точнее, слышать!.. Он ел суп с шумом, как крестьянин хлебает щи. Мама переглядывалась со мной, а я прятал глаза.

Наконец, словав все, что стояло на столе, он встал и тотчас, не теряя минуты, предложил в приказном тоне:

— Всё! Поехали!

Темнеть еще не начало, но он уже торопился.

Поехали в зоопарк на такси. Всей компанией: он, я, жена и бабушка с маленькой Машкой.

Когда вышли на аллею, Фридрих сразу двинул на скорости вперед, мы еле поспевали за ним. Расстояние между нами было метров двадцать.

Вдруг он останавливается, наклоняется всей своей массивной фигурой куда-то вбок, берется за нос двумя пальцами и, широко отставив локоть, производит на асфальт шумное выделение из носа.

Мама остолбенела, испытала шок. И лишь, когда наша экскурсия закончилась, когда мы уже попрощались с Фридрихом и разошлись, на обратном пути мама все же задала мне, видно, очень волновавший ее вопрос:

— И это... великий писатель?

— Да, мама.

— Не может быть!

Оказывается, может.

Евгений Попов

Из настоящих писателей гарнитура не составишь

Писатель — это от Бога, а не от отдела культуры ЦК КПСС, Литературного института или нынешнего пиара, надувающего читателей в особо крупных размерах.

При знакомстве Фридрих Горенштейн многим казался собственным персонажем: брутальные шутки, нарочитый акцент «дядюшки из Бердичева», нетерпимость к более удачливым коллегам, безапелляционные, часто несправедливые суждения.

К счастью, перед тем как впервые встретиться с ним, я прочитал его кристально ясную прозу, написанную тончайшим русским языком. Там все было по-другому. Там был Бог. Дышали «почва и судьба». Пульсировала мысль. Мучались безумные люди. Рушилось мироздание.

Вот почему за всеми его эксцентрическими трюками и эскападами лично мною всегда угадывалась настроенная и беззащитная душа — сына «врага народа», да к тому же еврея, да к тому же уникального «неудобного» таланта, не получившего при жизни своего места (так назывался один из его лучших романов).

Что ж, «из настоящих писателей гарнитура не составишь», как однажды выразилась Белла Ахмадулина, правда по другому поводу.

Фридрих был мастер. В романе «Зима 53-го» он словами изобразил семь оттенков черного цвета того угольного шахтного ствола, вдоль которого летит вниз бедный его герой-самоубийца. Фридрих был странный человек. Все во мне противится тому, чтобы писать о нем эти краткие воспоминания. Боюсь, что все это будет выглядеть так же плоско, как и его витальные шутки и штуки. Боюсь «попасть в непонятное», как выражаются в малопросвещенных слоях нашего современного общества. Хотя чего, собственно, бояться? Фридриха здесь нет. А там, где он сейчас, мы все в свое время будем. Фридрих был подлинно странный человек во всех смыслах этого слова, включая религиозный.

Любовь Фридриха

Я не знал его предыдущих жен: чилийку с неизвестным мне именем и молдаванку по имени Маричка. Фридрих рассказывал, что чилийка познакомила его со своим соратником по Университету дружбы народов, которого звали Ильич Карлос Рамирес и который в дальнейшем получил титул «террориста № 1», а также астрономическое количество лет французской тюрьмы за свои политические убийства, подготовившие нынешний террористический беспредел во всем мире, в том числе и в нашей стране, где, как выяснилось, многому можно научиться. Ильич говорил Фридриху, что мировой гармонии достичь

очень легко: советская молодежь должна пришить Брежнева, а западная — Никсона, или кто там тогда правил в Америке? Фридрих с ним очень спорил, но, очевидно, тов. Рамиреса не убедил.

Фридрих и кулинария

Как-то, еще в Москве, Фридрих позвонил мне и спросил:

— Ты кушать хочешь?

— Хочу, — признался я, проживавший тогда в одиночестве, да еще и в чужой квартире.

— Приезжай, я тебя накормлю, — сказал Фридрих.

Я и поехал. При советской власти у меня было много свободного времени. Фридрих жил где-то на Преображенке, в обыкновенной московской многоэтажке, и рассказывал, что здесь еще совсем недавно была «цельная деревня», состоящая из домов с палисадниками, что он даже брал у какой-то хозяйки полезное для его здоровья козье молоко.

Фридрих правильно накрыл стол. Вилка слева, нож и ложка справа. Салфетки. Свежий хлеб.

— На первое у нас будет украинский борщ, на второе — жареное мясо, на третье — компот из сухофруктов, — торжественно объявил он.

— А ты? — спросил я, наконец-то обратив внимание, что на столе имеется лишь один обеденный прибор.

— Мне не надо, — туманно ответил Фридрих.

— Может, ты меня отравить хочешь? — в его же духе пошутил я.

— Не отравить, а я уже покушал, — серьезно объяснил Фридрих и принял меня угощать. Вина у него не было.

— Сыт? — спросил он меня, когда я съел все предложенное.

— Да, — сказал я.

— Вкусно было?

— Вкусно.

— Тогда теперь иди и расскажи всем, что Фридрих Горенштейн не только замечательный писатель, но и прекрасный кулинар.

Что я, собственно, сейчас и делаю. Правда, с опозданием на двадцать с лишним лет.

Искрометная шутка Фридриха

В то время на участников «Метрополя» уже посыпались разного рода беды — «кому в лоб, кому в пах, кому в глаз», и мы, в очередной раз собравшись на вышеописанной квартире, в очередной раз решали кардинальные вопросы нашей тактики и стратегии: кому писать, зачем, что будет, чем сердце успокоится? Кто-то уже выпивал на кухне, трезвый Высоцкий сидел в углу на стопке книг, покойный авангардист Сапгир читал стихи религиозному философу Тростникову... Кажется, это именуется «богемой»?

Фридрих весьма оживленно участвовал в посиделках, но потом вдруг посуровел, глянул на часы, точно дождавшись определенного времени, быстрым шагом подошел к наружной двери и громко обратился к нам:

— Поздно, господа! Ваша песенка спета! Раньше надо было думать!

Открыл дверь и, угодливо изогнувшись, сказал сладким голосом:

— Заходите, товарищи!

За дверью, разумеется, никого не было.

Фридрих и его кошка

Его кошка по имени Кристенька, роскошная, ласковая, ленивая, мощная зверюга, была, пожалуй, единственным существом, каковое он любил преданно и беззаветно. Женившись на «рыжей», он на следующий день пригласил меня и Виктора Ерофеева «с женами» на свадьбу.

Это была самая странная свадьба в моей жизни, почище той студенческой, где товарищи, полагая, что я «юморист», выбрали меня тамадой, и все закончилось смертной тоской, дикой дракой и битьем посуды в нищем московском кабаке.

Фридрих не сразу открыл нам дверь той самой квартиры на Преображенке, а открыв, спросил:

— Пришли?

— Пришли, — ответили мы, вручая молодоженам цветы и подарки.

— Наверное, кушать и пить будете? — продолжал допытываться Фридрих.

— Будем, — признались мы.

— Пожалуйста, у нас много чего есть со вчерашнего... — Он широким жестом открыл холодильник и стал метать на стол закуски, доставать бутылки.

Вот мы уж и устроились за столом, подняв бокалы, изготовившись произносить тосты за счастье молодых.

Внезапно лицо Фридриха исказилось ужасом.

— Ты где села? — тихо обратился он к любимой невесте. — Ты что, не знаешь, что здесь Кристеньки место! (Опять место!)

...Я все равно утверждаю, что он не был монстром. Я утверждаю, что он был обыкновенный замечательный писатель, обыкновенный странный человек, не желающий принять как аксиому, что и время, и место каждому из нас определены Богом.

Юрий Клепиков

Мы познакомились в начале 60-х на Высших сценарных курсах. Горенштейн — даже не студент, всего лишь вольнослушатель. Значит, по творческим признакам не добрал каких-то баллов. Далекий приличных манер, бедно одетый, он казался еще и претенциозным. На лекциях постоянно высовывается, что-то хочет оспорить, косноязычно выдвигает аргументы, задает неловкие вопросы, пытается загнать в угол, надоедает, вызывает смех.

Заподозренный в интеллектуальном юродстве, не был впущен ни в одну компанию. Одиноким и странным, он бродит среди нас, презрительно кривя губы.

Однажды в гардеробе:

— Горенштейн, тебе надо сменить фамилию.

— Почему?

— В кино и так полно евреев.

Это Марк Розовский. Конечно, шутка. Но я не помню ее упаковки.

— Я не просто еврей, я венский еврей.

— Венский. Это же надо!

— А вот ты московский. Сам меняй.

Влезает в старенькое пальтишко. Трясетя от негодования.

Спустя годы оба окажутся авторами «Метрополя». Последний московский приют перед отъездом в Германию Фридрих найдет в доме Розовского...

Возвращаюсь на сценарные курсы. По прошествии первых недель определились лидеры, авторитеты, любимцы. Вот два молчуна — Иван Драч и Алесь Адамович, уже известные писатели. Красавец и остроумец Толя Найман. Гений обаяния Максуд Ибрагимбеков. Безупречный Илья Авербах. Эрлом Ахвледиани и Амиран Чичинадзе — организаторы быстрых застолий, сценаристы будущих великих фильмов. Со всеми хотелось сыграть в карты, поболтать, выпить, пуститься в какие-нибудь прегрешения.

А что Горенштейн? Да все так же. В сторонке, сбоку, никому не интересный. Но час его близился. Никогда не забуду: на одной из лекций там и тут читают свежий номер «Юности». Наконец он попадает в мои руки. «Дом с башенкой». Проза Горенштейна потрясла. Стало ясно, кто тут самый-самый. Фридрих с достоинством поистине аристократическим принимает свое новое положение, перестает выступать в роли оратора, а если и возникает, к нему напряженно прислушиваются. Но удивительно — остается в изоляции, на этот раз по своей воле. Куда-то

исчезает, никто не видит его праздным, выпивающим, ухаживающим за девушкой, спешащим на футбол.

Фридрих был слушателем сценарной мастерской Виктора Сергеевича Розова. Оказался «неудобным» учеником. Все завершилось скандалом. Дипломный сценарий Горенштейна завалила комиссия, состоявшая из ведущих сценаристов того времени. Мастер не защитил подопечного. Зато сценарием заинтересовался Тарковский. Ему нравилась такая подробность: «В комнате пахло засохшими чернилами». Каково? Видимо, в сценарии в неожиданной форме ставились увлекательные художественные задачи. Другой великий ходил вокруг «Дома с башенкой». Там действовал угрюмый инвалид с золотым портсигаром, набитым квашеной капустой. Это восхитило Анджее Вайду. Позже Горенштейн напишет с Тарковским сценарий «Соляриса». И еще несколько для других режиссеров. Неловкость с дипломом будет исправлена. Усилиями Сергея Владимировича Михалкова образуется московская прописка. Встретится и женщина. С цыганской певицей Мариной Балан Фридрих соединит свою жизнь.

Знакомя с нею, улыбался снисходительно и как бы извинялся:

— Она христианка... Она простая... Вот видишь, ха-ха... Она не знает, где Аргентина... И что было до Октябрьской революции...

Женившись, Фридрих стал свежим, душистым, нарядным. Еще недавно он был не в ладах с носовым платком. И вот — джентльмен. Костюм-тройка, бабочка, безупречная обувь, дорогой портфель, зонт-трость, длинный черный плащ. Выручало кино.

— В кино я согласен работать на общих основаниях. Хочу, чтобы оно меня кормило. Давало возможность спокойно писать прозу.

В другой раз:

— Написал статью «Мой Чехов осени и зимы 1968 года». Для чехов. Они очень им интересуются. Сережа Юрский хочет ставить «Контрреволюционера».

Ему приятно произносить «Сережа». Юрский — известный артист. На мой вопрос, что было написано до «Дома с башенкой», отмахнулся:

— А-а, ерунда! Я отказываюсь от всего. Не представляет интереса.

— Все-таки какой у тебя был писательский опыт?

— Лет десять.

Прикидываю в уме: значит, первые пробы пера пришлось на его двадцать лет. Не так уж рано.

Однажды у меня в гостях достает с полки том «Иосифа и его братьев». Говорит, что его повести насчитывают 150–200 страниц на машинке.

— Сколько же это будет книжных страниц? Три повести, пьеса и мелкие рассказы, — отщипывает от Манна побольше половины. — Вот и все, что мною написано на сегодняшний день. Это не считая сценариев.

— Что читаешь, Фридрих?

— Некогда. Нет времени на книги.

— А я, видишь, покупаю. В основном для старости.

— У писателя не бывает старости.

Тогда же, не помню, в какой связи:

— В каком обществе мы живем, если самые умные люди работают в кукольном театре.

Рассказывал, что пишет сценарий о Втором съезде РСДРП. Заметив мой скепсис, стал горячиться и добился убедительности.

— Эти сволочи больше всего ненавидят и боятся живого Ленина, мертвый Ленин — им друг.

Развивал такую мысль: не надо рубить иконы, их надо переписывать, в искусстве сильны легенды. Правда? Нет. Легенда о Ленине — да.

Сценарий зарубили. А как увлеченно и упорно работал!

Когда Горенштейн уехал на Запад, стали выбрасывать его имя из титров фильмов. Никакого другого официального имени у него не было.

Лазарь Лазарев

Надо иметь в виду, что характер у Фридриха был тяжелый, динамитный, взорваться он мог каждую минуту и, случалось, на совершенно пустом месте. Помню, у нас в объединении обсуждалась то ли заявка, то ли сценарий на основе его рассказа «Старушки» (ничего из этого потом не вышло). Как часто бывало в подобного рода обсуждениях, говорили разное — дело и не дело, потому что каждый выкладывал, как бы он снял такой фильм. Но обсуждение было вполне доброжелательным, никто ничем не задел, не обидел ни Горенштейна, ни его рассказ (кстати, очень хороший). И вдруг он взвился и наговорил выступавшим много дерзостей и даже грубостей. Я ему сказал: «Что это с вами? Вы должны были поблагодарить за обсуждение и сказать, что подумаете над сделанными вам советами и замечаниями. Вот и всё...» А он в ответ рассказал: «Знаете, со мной это случается. С меня снимали комсомольский выговор. Я должен был или промолчать, или сказать что-то округлое. И вдруг я услышал, словно это не я, а кто-то другой сказал: "А наш секретарь бою негодяй". Это потом мне вышло боком».

Михаил Левитин

Монолог после репетиции

Я был собеседником Фридриха в последний год его жизни в России. Фридрих заменил мной одного из своих собеседников. Собеседником этим был Леня Хейфец. У Фридриха, вероятно, возникала определенная потребность в дружбе с театральными режиссерами, а может быть, просто с евреями или каким-то интересным ему типом людей. Во всяком случае, к тому времени, когда нас познакомил Хейфец, как я понимаю, Фридрих исчерпал для себя общение с Леной. И в потребности общения с человеком театра он заменил Хейфеца мной — не знаю причин, но заменил. Ему нужен был человек,

который его слушает. До того один из его однокурсников, мой приятель, рассказывал мне, что на этих курсах был гневный, абсолютно непримиримый человек, очень талантливый и не способный на внимание к другому, не способный на дружбу — бог Саваоф какой-то, какая-то невероятная фигура: речь шла о Горенштейне. Тот мой приятель спрашивал, не читал ли я «Дом с башенкой». Я вспомнил, что читал, вспомнил это чудо, но ничего не знал о Горенштейне.

И вот мы познакомились. Он физически напоминал многих выдающихся евреев моего детства. Крупные, большие, зычные — такими помню этих евреев, таким помню и деда своего. Я не случайно сказал «выдающихся», потому что в простом, бытовом преломлении Фридрих тоже был необычен — необычен в обстоятельствах заурядных.

Мы встретились в мастерской Татьяны Сельвинской — его привел Хейфец, что-то показывает. Не знаю, понравилось ли Горенштейну то, что он увидел, потому что помешало воспринимать картины Сельвинской одно обстоятельство. Я уделяю внимание этому, может быть, чрезмерное, особое — не знаю. Он пришел в кепке — хорошей, бельгийской, как выяснилось. А я был со своей тогдашней женой, Олей Остроумовой, она была ему известна, так как она киношная, кинематографическая, и он человек, кормящийся кинематографом. И на ней была кепка, но не бельгийская, обыкновенная.

Ольга с присущей ей некоторой прямолинейностью, смеясь, обратилась к Фридриху: «Давайте меняться, мне нравится ваша кепка». Как этот человек сжался весь, надулся, закрылся абсолютно и уже картины Сельвинской не воспринимал! Видно было, что он испытывает какое-то довольно сложное переживание. Это детское, совершенно буквальное, с переводом на себя всегда, уязвимость внутренняя колоссальная. Неловко, что он был не способен, да и не должен был отдавать Ольге эту кепку, к чертовой бабушке! Но та поставила его перед

переживанием, а он совершенно не собирался этого переживать! Однако на другой день, когда его спросили наши друзья, как ему там, кого он видел у Сельвинской, он сказал: «Вот я познакомился с Мишей Левитиным и с его женой». На вопрос: «Ну и как тебе жена?» ответил: «В кепке». Грандиозно: «В кепке»! Вот это первая история, открывшая мне очень детского человека.

А потом — по прошествии времени не помнишь последовательности — начались наши прогулки. Что же было в этих прогулках, и кто тогда говорил? Надо сказать, что я говорил немало. Он расспрашивал о театре. Слушал ли он меня внимательно, трудно сказать. Вообще я его взаимоотношений с людьми, нормальных взаимоотношений, не помню, и весь мой рассказ будет сводиться к таким странным минутам, странным секундам. Оценки и определения его были фантастичны. Косноязычие какое-то, чудовищное косноязычие, местечковая интонация, какие-то самостоятельные бури, происходившие в его душе... Помню, как он однажды входил в Дом кино. Естественно, когда человек входит в Дом кино, билетер протягивает к нему руку или за билетом, или за членским билетом Союза кинематографистов. У Горенштейна была невероятная реакция: «Уберите руки!» Это «уберите руки» и эта штукавина «в кепке» — для меня объединенный ряд. Это не скандал. У Фридриха, на мой взгляд, было ощущение постоянной агрессии по отношению к себе со стороны людей, пытающихся вмешаться в его внутреннюю жизнь, помешать существовать автономно. Ощущение, очевидно, очень давнее: мы все для него — агрессоры. Я даже позволю себе искренность, вредящую, возможно, Фридриху. Когда я стал расспрашивать его о куске хлеба, о том, как он живет, он сказал: «Ну! Я пишу для этих... Кончаловских, Тарковских». Для него это было как бы единое понятие. Может быть, на самом деле он как-то индивидуально подходил, считал кого-то великим. Но в разговоре никогда не проявлял

нежности. Никогда! Один раз только, но это я оставляю на кульминацию рассказа о нем.

Во время прогулок я расспрашивал о судьбе его книг. Я не очень знал эти книги тогда, любил «Ступени» и... забыл название повести, которую хотел инсценировать, — о девочке, выдавшей свою мать. А-а, «Искупление», кажется. Я читал эти две вещи тогда, и они мне показались грандиозными. Грандиозными! Потому что я совершенно не понимал, откуда этот человек, здесь и так живущий, откуда он достает эту боль, где ее корни. Ну трудно мне было это понять!

Мы часто говорили об отъезде, естественно, он готовился к нему. Я хотел узнать о его рукописях: почему не печатают, какие были читатели, что люди говорили? Я пытался это понять, и он мне рассказал, что единственный читатель в его жизни — капитан КГБ...

Фридрих был странный человек — такая грандиозность и такая невежественность. Не невежественность даже, а буквальность. Буквальность в определениях. Я спрашивал его: «Фридрих, вы ведете дневники?» — «Ну да. Литературные книги». Я впервые услышал понятие дневника как литературной книги. Это был человек, будто впервые читавший, впервые увидевший, впервые встретивший. И все это через какую-то колоссальную обиду. В нем жила такая обида, как будто бы на нем ездили. Дело было даже не в том, что его не печатали, конечно, и в этом тоже, но он все-таки писал сценарии, кинематографисты знали ему цену... Правда, фамилия не часто была в титрах. Они давали ему деньги. Может быть, обида была исключительно профессиональная, но мне казалось, что и какая-то человеческая, уязвимость гиганта, который мог бы нас всех разметать, который мог бы веско назвать каждого из нас. Но который был вынужден промолчать. Он говорил, что ни один его сценарий не поставлен так, как он хотел, — все переделано кинематографистами, не похоже на его замыслы, а он сопротивляться не может, потому что ему жить надо. Но он, в принципе,

не говорил ни одного хорошего слова ни о ком. Всегда боялся проявить излишнюю нежность. Он даже о Васе Аксёнове, который был с ним в прекрасных отношениях, ухитрялся так сказать, будто между ними существовала какая-то ссора. А никакой ссоры не было. Это мне так казалось, я не преувеличиваю и не преуменьшаю.

Вот такая несовместимость всего внутри поразила меня однажды. Я был у Фридриха дома. Он пригласил меня познакомиться с женой и посмотреть на младенца. В заурядном пятиэтажном доме, где были чемоданы, ощущение временности жилья. Я увидел его героиню. Я никак не ожидал увидеть юродивую в его доме. Хотя, наверное, в его жизни были разные женщины, он буквально нашел героиню своей книги. Сидела девочка из Белой Церкви, простоволосая, в каком-то платье полотняном бедном. По-моему, по дому она ходила босиком, тапочек на ней не было. У нее был несколько отрешенный взгляд — может быть, она была потрясена Фридрихом, ошеломлена от жизни с ним. Не знаю: при мне он не был с ней ни груб, ни нежен — все было странно. Я сидел в компании еврея-гиганта, биндюжника такого, и юродивой из Белой Церкви, рядом лежал мальчик с крючковатым носом — его сын Дан. Мы пошли на кухню, и на кухне — не помню, угощали ли чем-то, но чай мы пили — он молча дал мне разрешение главенствовать в разговоре, и это был мой вечер, мой разговор. Я был спокоен, потому что давно понял, что этот человек настолько несчастный и настолько трагический, что его выкриков «уберите руки», и его сарказма бесконечного, и его желчи — не стоит бояться.

Дело было зимой, что важно, зима окружила этот худосочный дом с тоненькими стенами и вот с этой трупной небольшой, где сидели я, он и она и был мальчик маленький. И было слышно всё — наступила невероятная тишина. Лишь звучали мои слова — я рассказывал нечто криминальное, или очень тревожное, или интригующее, глядел только на нее со своей привычкой производить

впечатление прежде всего на женщин, оставив Фридриха где-то в стороне и слева. И в момент кульминации моего рассказа на улице раздался свист. Все, что я сейчас вспоминаю, происходило синхронно, в одну секунду: мой рассказ, кульминация рассказа, свист. Девушка на кульминации страшно вскрикнула, просто в ужасе, Фридрих в ту же секунду оказался в комнате сына, вскочил туда. Тут же вернулся с плеткой и крикнул: «Если тебя кто-нибудь обидит, возьми эту плетку и бей его, бей!»

Вот это мгновение определило во многом мое понимание театра. Этот рассказ, дающий мне право на некую сложность поведения персонажей, на оправданную, пусть глубоко и Бог знает чем мотивированную — но, безусловно, страданием мотивированную — линию поведения. Я понял, что его ведет по жизни подлинное страдание, что он находится в таком напряженном внимании к миру, в такой стойке защиты, в какой, пожалуй, ни один друг мой, знакомый не пребывал. И я сам, находясь часто в панике, не знал подобной тревоги. Это была, я думаю, постоянная тревога, непреходящая.

Помню последний вечер. У нас был некий перерыв в отношениях — видите ли, привычка моя запоминать только яркие моменты прерывает логику, ход жизни. Он переехал к Розовскому в последние дни перед отъездом, и я позвонил туда. Фридрих сказал: «Давайте погуляем с вами. Я завтра уезжаю, давайте погуляем». Мы гуляли, и такая внутренняя расположенность к этому человеку возникла у меня, такая ласка — он, может быть, в ней нуждался, может, не нуждался: во всяком случае, он не давал себе возможности кого-то благодарить или испытывать нежность к кому-то, тем более ее проявлять. Думаю, это был его абсолютный закон. И перед самым нашим расставанием я ему внезапно говорю: «Фридрих, можно вас поцеловать?» Он так вдруг сморщился и сказал: «Пожалуйста», — и подставил щеку.

ПРИШЕЛЕЦ В ГЕРМАНИИ

ЭМИГРАЦИЯ (до 1991 года)

Фридрих Горенштейн в интервью:

«Я решил уехать еще где-то году в 77-м, когда понял, что время уже прошло, ждать больше нечего и надо публиковать свои вещи. К этому времени я утратил последние надежды опубликовать хотя бы часть своих книг в Советском Союзе. Контракты на киносценарии со мной так же перестали заключать. Наступает момент, когда страшно оставлять рукописи в столе, может погибнуть труд. И если бы я не уехал, то многое не смог бы опубликовать. Пока вещи частями передаются оттуда сюда, это не то. Если автора нет, если вокруг него нету шума, печатают либо в искаженном виде, либо совсем не печатают. И мой выезд сыграл очень большую роль.

Первоначально я хотел ехать во Францию, она мне очень нравилась, но в 1979 году в Германии впервые вышел мой роман «Искушение», написанный еще в 1967 году. Западноберлинская Академия объявила меня почетным членом и пригласила в Западный Берлин на год, на стипендию. Я хотел выехать с советским паспортом по приглашению, но мне отказали. Предложили ехать по израильской визе, сказали, лучше будет, если я выеду таким образом. Хорошо.

Выехал. Оказалось, что меня вела судьба, потому что Германия — именно та страна, которая мне нужна».

25 сентября 1980 года Горенштейн с женой Инной и сыном Даном, которому было чуть больше месяца (он родился 13.08.1980), а также с кошкой Кристенькой вылетели из Москвы в Вену. Так началась эмиграция Горенштейна, из которой он не вернулся, хотя и посетил Москву минимум три раза (1991, 1995, 2001).

Финал повести «Последнее лето на Волге»:

...Заснул я в эту волжскую ночь лишь под утро, когда черная дыра посинела и в коридоре за дверью каюты стали слышны шаги, покашливание, сморкание обслуживающего персонала.

Я заметил, кстати, что мозг свежий, здоровый беден воображением, тогда как мозг утомленный, доведенный до болезненного состояния, на редкость воображением богат, соединяя ведомое с неведомым. Гумилев когда-то сказал, что неведомое дает нам по-детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания. Так представлял я себе тогда манящую границу наяву, а тем более во сне. В ту ночь, точнее, в то рассветное утро опять снилась мне граница. Иду я где-то через какие-то рынки, наподобие московских, но гораздо более разнообразные, иду среди всевозможных продуктов, выставленных напоказ, — горы свежего мяса, груды фруктов и овощей, бидоны меда и молока, караваи свежеспеченного хлеба. Иду и радуюсь: вот она, граница, но в каком городе нахожусь, не знаю. Знаю только, что это не Париж, не Сан-Франциско, не Лондон... Слышу вдруг, кто-то произносит название города: Чимололе... Смешной, но успокаивающий сон о несуществующем заграничном городе... Городе без веса, городе из небытия... Пусть в небытие, но прочь из этого бытия. Ведь тогда, накануне моего отъезда, все кругом меня так осточертело

и все внутри меня так наболело, что я готов был тут же присесть к столу и единым махом, на едином дыхании написать:

Страшное, грубое, липкое, грязное.
Жестко-тупое, всегда безобразное.
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое.
Вязко, болотно и тинно-застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное.
Вечно лежачее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко-ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!
Но жалоб не надо. Что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: всё будет иначе.

И написал бы, если бы под названием «Всё кругом» это не было бы уже написано Зинаидой Гиппиус еще в 1904 году. Правда, написал бы без последних двух строк, потому что тогда, накануне моего отъезда, не верил, что тут может быть иначе. Иначе может быть только в Чимололе. «О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает, — как писала та же Зинаида Гиппиус, — мне нужно то, чего нет на свете, чего нет на свете...» Однако чего нет, того нет. Где ты, Чимололе?

Щебечут воробьи, светит солнце, и под легким ветерком колышутся ветви большого клена у моего окна... Это Берлин, это заграница. Все проходит, и все приходит. Все закономерно забывается, и все случайно вспоминается. Я искал одну из нужных мне книг, и случайно упал с полки томик сонетов Шекспира весь в бумажных закладках.

Одна закладка, уже пожелтевшая от времени, скользнула на пол, я глянул: солнце, луна, облака, крестики в несколько рядов и слово «Люба» много-много раз...

В Берлине жарко. Тридцать градусов, душный вечер. В окнах полураздетые женщины в нижнем белье, полуголые мужчины. Тела, халаты. Мелькнет и грудь, бедро, мелькнет на балконе пляжница. А вот и вовсе — там, где свет голубой в окне... Выхожу погулять и встречаю немца-соседа. Это левый молодой немец, который учит русский язык и хочет поехать в Россию для продолжения учебы. Он, кажется, уже был в России туристом и со мной заговаривает всякий раз ради упражнения в языке.

Водка... Тайга... Волга... Господин, прости... Братья Карамазов.... Да, мой русский язык плохо, но я люблю русский язык.

Мой сосед — немец-гуляка, от него даже в будничные дни постоянно пахнет хорошим немецким пивом и добротным немецким шнапсом. Я понимаю, что этого немца от сытой тоски и хорошего допелькорна тоже тянет в Чимололе, в город под святыми счастливыми звездами, приснившийся мне когда-то ночью на волжском теплоходе.

— Водка, — говорит он. — Тайга... Волга... А мне вспоминаются волжские символы — волжская русалка Любушка-Россиюшка и двуглавая свиномордая Россия, пожирающая себя и других, а в промежутке между этими полюсами — вся жизнь, вся история несчастной страны...

Немец желает мне доброго вечера, я отвечаю ему тем же, мы улыбаемся друг другу и расстаемся. Я иду в равнодушно-вежливой толпе, мимо до жути ярких витрин, мимо сидящей за столиками избалованно-привычной публики, неторопливо глотающей, безжалостно, спокойно пачкающей жиром и соусом белоснежные крахмальные салфетки. Сытость и покой даже в ухоженных уличных

деревьях. Набоковский Берлин давно минул, но какая-то устойчивость, какая-то неистребимость духа чувствуется во всем, может быть, потому что здесь дух заменяет душу. Точнее, здесь господствует то самое скрытое единство живой души и тупого вещества, о котором говорили символисты. Впрочем, это уже совсем о другом, это уже совсем другие проблемы... А сейчас здесь в этот вечер со здешними проблемами можно встретиться только возле газетных киосков...

У ближайшего газетного киоска читаю написанную на щите последнюю берлинскую новость. Начальник берлинской полиции вышел на улицу в двух разных туфлях: одном черном, другом коричневом. Очевидно, начальник полиции куда-то торопился, удрученный проблемами, и к радости вездесущих фоторепортеров оказался на щите. В этом разница между нами и ими, их проблемы можно снять и надеть, как туфли. Мелкие ли, сложные ли, они все-таки отделены от тела. А наши проблемы выросли нам в тело, наши проблемы выросли нам в мясо, и отодрать их можно только с мясом. Каждая российская проблема оставляет после себя на теле незаживающую, кровоточащую рану, и кто его знает, заживут ли эти раны когда-нибудь, не истечет ли Россия кровью до смерти, полностью избавившись от своих нынешних проблем? Нет, не сможет она так по-немецки, почти бескровно снять диктатуру, надеть демократию...

Я ухожу с утомляющей, бездушной, праздничной улицы, сворачиваю к каналу, поблескивающему гладкой черной водой, по которой словно бы можно ходить до рассвета, когда вода опять посветлеет и станет жидкой. Здесь прохладней, здесь, вдоль набережной и под мостами, прогуливается влажный, речной, совсем волжский ветер. Здесь мне проще, здесь я успокаиваюсь. В виски уже не так давит, и, как говорил мне знакомый доктор, мелодия сердца становится приятней. И уж нету удручающего

нетерпения, нет удручающей злобы на жизнь. В такие благие минуты хочется верить в чудотворные силы, хочется верить, что рано или поздно тайны нашего спасения будут нам возвещены.

Октябрь 1988 года, Западный Берлин

В 1963 году, в полностью окруженном ГДР и построенной немецкими коммунистами стеной Западном Берлине, острове западного мира, с целью уменьшения его «отрезанности» были инициированы годовые стипендии для пребывания в городе деятелей искусств в области изобразительного искусства, литературы, музыки и др. со всего мира, дабы талантливые гости украсили собой культурную жизнь города. Начатую в 1963 году Фондом Форда по собственной инициативе и за счет средств Федерального министерства иностранных дел и Сената Берлина программу с 1965 года переняло отделение Германской службы академических обменов (DAAD) в Западном Берлине.

Среди стипендиатов, гостивших по году в городе, были: в 1964 году Игорь Стравинский, в 1968-м — писатель и драматург, ныне лауреат Нобелевской премии австриец Петер Хандке, в 1974 году польский драматург Славомир Мрожек, в 1977-м — первый советский композитор на стипендии Андрей Волконский. Затем в 1981-м — также советский тогда композитор Арво Пярт.

Горенштейн оказался исторически первым русским писателем, приглашенным на стипендию в Западный Берлин (первым из кинематографистов стал в 1985 году по предложению Горенштейна Тарковский). Но вот же ирония судьбы: он — вспомним, «сын австрийского коммуниста» — был вписан в документы стипендии DAAD не как представитель СССР, а как представитель Австрии, ибо оформлялся на стипендию не из Москвы, а из Вены, где с женой и маленьким сыном

прожил три первых «заграничных» месяца, так как вынужденно выехал по еврейской линии.

Почему вынужденно? У Горенштейна еще в Москве было на руках полученное в мае 1979 года приглашение в Западный Берлин на эту стипендию, и он хотел получить в связи этим заграничный паспорт. Но советские власти ему отказали, не признавая его таким образом писателем. Сказали оформляться по еврейской линии и лететь сначала в Вену. Затем уже оттуда, в Рождество, т.е. 25 декабря 1980 года был перелет в Западный Берлин. В том же самолете летели Ростропович с Вишневецкой. Знакомы они не были, но Горенштейн привлек внимание музыканта своей нежностью к кошке Кисти, которую он вез в салоне в корзиночке.

Горенштейнов встретили в аэропорту и отвезли в меблированную квартиру с забитым продуктами холодильником. Позаботились и о маленьком Дане, завезя все необходимое, в том числе незнакомые до того памперсы.

Инна Прокопец, тогдашняя жена Горенштейна, так вспоминала это время:

«Мы жили совершенно нормальной жизнью: мы ели, спали, ходили гулять... Свежий воздух, солнце, дождь и тому подобное... Мне жизнь эта очень нравилась. Я ее любила, потому что у меня, может быть, впервые на какое-то длительное время было абсолютное равновесие в духе. Может быть, для кого-то эта жизнь показалась бы немножко скучной, но мне было совершенно прекрасно».

До первой своей поездки на Родину в 1991 году Горенштейн прожил в Берлине 11 лет.

За эти годы он написал:

1981 С КОШЕЛОЧКОЙ (рассказ), ЯКОВ КАША (повесть)

1982 КУЧА (повесть), МУХА У КАПЛИ ЧАЯ (повесть)

1983 АСТРАХАНЬ — ЧЕРНАЯ ИКРА (повесть)

1984 ИСКРА (рассказ)

1985 УЛИЦА КРАСНЫХ ЗОРЬ (повесть), ДЕТО-УБИЙЦА (пьеса), ПОПУТЧИКИ (роман)

1986 ШАМΠΑНСКОЕ С ЖЕЛЧЬЮ (рассказ)

1987 МАЛЕНЬКИЙ ФРУКТОВЫЙ САДИК (повесть), ЧОК-ЧОК (эротический роман)

1988 ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО НА ВОЛГЕ (повесть), ПРИТЧА О БОГАТОМ ЮНОШЕ (повесть)

1989 ПОТОМКИ ИВАНА СУСАНИНА (повесть) — не опубликована.

Горенштейн с женой и маленьким сыном жил первые полтора года в большой меблированной квартире, выделенной Академией, как он называл организацию, предоставившую стипендию. Через полтора года он снял квартиру поменьше, в которой прожил до конца своих дней.

По воспоминаниям Инны Прокопец, вещей у них было так мало, что переезд с квартиры на квартиру она осуществила сама в несколько ходок с загруженной вещами и книгами... детской коляской. Мебель пришлось покупать. Первые три года Горенштейну с семьей удалось прожить на растянутую им годовую немецкую стипендию. Ему, привыкшему как в киевской, так и в московской жизни к экономии, это было, как говорится, «не в напряг». Гонораров долгое время почти не было, были только скромные суммы за выступления с чтениями перед публикой. Более или менее серьезные гонорары начали появляться с 1984 года, после публикации во Франции романа «Псалом». (Psaume: roman-méditation sur les quatre fléaux du Seigneur, Gallimard, 1984; ISBN 2070227286). И все же денег не хватало, и Горенштейн согласился на предложение швейцарского издателя Владимира Дмитриевича (Vladimir Dimitrijević) и в январе 1986 года продал ему, точнее, его издательству права на издание

многих своих сочинений, получив от него по договору немалые по тем временам суммы в качестве авансов.

Я предполагаю, что Дмитриевич просто решил в такой форме материально помочь Горенштейну, большой талант которого был для него очевиден. Во всяком случае, заработать на издании книг Горенштейна Дмитриевичу не удалось.

В 1988 году, когда сын Дан пошел в школу, жена Горенштейна Инна поступила на работу и материально семье стало легче.

Начиная с 1990 года все стало еще лучше — больше стали гонорары, в том числе и за сценарии, а за «Тамерлана» для итальянского проекта Али Хамраева Горенштейн получил в 1990 году аж 50 000 долларов, хотя фильм, к сожалению, не запустился.

Далее были авансы на сценарии «Унгерна» для Ларса фон Триера и для фильма о Марке Шагале, который должен был снимать Александр Зельдович. Оба сценария были написаны, но картины по разным причинам не возникли.

В 1992 году распалась семья Горенштейна, и с того момента жил один.

В 1995-м киностудия «Ленфильм» заказала Горенштейну для режиссера Семена Арановича сценарий фильма о Фанни Каплан. Горенштейн не успел начать писать, как выяснилось, что Аранович неизлечимо болен, и проект был закрыт (Аранович умер в 1996 году). Горенштейн был очень удручен, так как увлекся этой работой.

Денег все равно часто не хватало, и только в 1997 году пришло важное подспорье — немецкая пенсия, как расово преследовавшемуся во время войны, на основе подтверждения через Красный Крест бегства Горенштейна с мамой из Бердичева в июле 1941 года.

Из интервью Горенштейна Савве Кулишу:

Ф.Г. Мама, к счастью, записала тогда нас, зарегистрировала. Тогда записывали всех — был приказ Сталина (так говорили) переписывать всех, кто находился в бегах, ехал в эвакуацию, был ли на вражеской территории и так далее... И это мне здесь, в Германии, очень сильно помогло. Русский Красный Крест выдал в 1997 году соответствующую справку, на основе которой я признан в Германии расово преследуемым со всеми вытекающими отсюда последствиями.

УВИДЕТЬ СВОИ КНИГИ

Главным делом для Горенштейна на Западе, помимо писания книг, было издание уже написанного. С этим все обстояло неплохо. Не менее важным стало профессиональное писательское признание. Горенштейн называл его словом «престиж». Началось оно с публикации Ефимом Эткиндом, еще до отъезда Горенштейна на Запад, статьи о Горенштейне «Рождение мастера» (журнал «Время и мы» № 42, Тель-Авив, 1979. В том же номере был опубликован отрывок из «Искупления»).

Еще в Вене Горенштейн познакомился с Эткиндом лично. И они подружились. К многочисленным заслугам перед русской литературой этого удивительно смелого человека (в 1974 году из-за контактов с Солженицыным, хранения копии «Архипелага ГУЛАГа», поддержки Бродского во время суда над поэтом, квалифицированных как антисоветская деятельность, он был уволен из педагогического института, где до этого 25 лет преподавал французскую литературу, исключен из Союза писателей, лишен научной степени, звания и должности и, не имея возможности устроиться

на работу, принял решение выехать из СССР. Книги Эткинда были изъяты из магазинов и библиотек на 20 лет) следует причислить и его деятельное участие в судьбе Горенштейна на Западе, в частности, во Франции.

Ефим Эткинд

Рождение мастера

...Не говоря ничего по существу романа, он расспрашивал меня о том, кто я таков и откуда взялся, давно ли лишу и почему обо мне ничего не было слышно раньше, и даже задал, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: кто это меня надоумил сочинить роман на такую странную тему?

Булгаков, «Мастер и Маргарита»

О прозе Фридриха Горенштейна

У советских писателей репутации обычно фальшивые. Есть множество знаменитостей, чьих сочинений никто «ни при какой погоде» не читал; они увенчаны почетными званиями, увешаны орденами, выступают на мировых конгрессах — кто, однако же, может похвалиться, что знает книги Берды Кербабаяева, Анатолия Софронова или Георгия Маркова? Имена их гремят: ведь это они ведают Союзом писателей и вообще литературной политикой в Советском Союзе. Имена гремят, но не имеют литературного обеспечения. Несколько лет подряд Союзом писателей в Ленинграде руководил Олег Шестинский, теперь его же возглавляет Анатолий Чепуров. Кто они такие, чем прославили русскую словесность? Ничем.

Это искусственные фигуры, подставленные начальством для симуляции литературы. И Шестинский,

и Чепуров продуцируют рифмованные строки, приносящие лишь один вид пользы: гонорар авторам и гонорары всем тем шарлатанам в квадрате, которые эти подделки переводят на многочисленные языки народов СССР и социалистических стран. Создается имитация литературной и общественной жизни: выходят сотни книг, их раскупают библиотеки (полмиллиона библиотек!), восхваляют критики, экранизируют кинематографисты, композиторы кладут на музыку... А все это — обман. Фальшивка.

Есть немало писателей, ведущих двойную жизнь, существующих одновременно — в разных мирах. Так, еще недавно советская публика знала Александра Галича как автора популярных пьес и киносценариев; тот же Александр Галич был блестящим автором (и исполнителем) нелегальных (но всем известных) песен, поднявших его на одно из первых мест в современной русской литературе; два Галича — и каких разных!

Василий Гроссман — видный и вполне официально признанный советский прозаик, но главные его произведения вышли (или еще готовятся к выходу) на Западе: грандиозный роман «Люди и судьбы» («Жизнь и судьба» — *Ю.В.*), непримиримо-разоблачительная повесть «Все течет»; два Гроссмана!

Анне Ахматовой присвоен в СССР ранг классика, но ее трагический «Реквием», посвященный жертвам великого террора, издан только за границей; без «Реквиема» и запрещенных советской цензурой стихотворений Ахматова — другая.

Почти все — другие. Даже официальный основоположник советской литературы Максим Горький — другой; его «Несвоевременные мысли» да и еще многое русскому читателю неизвестны. Другой — Булгаков. Другой — Есенин. Другой — Сельвинский. Другой — Мандельштам. Все другое. Вся литература другая. Искаженная. Фальсифицированная. Есть в этой

фантазмагорической стране возможности для чудес. Например, может вдруг родиться на свет зрелый писатель — совсем готовый, как вооруженная Афина из Зевесовой головы. Внезапное появление искусственного мастера так же удивительно, как рождение взрослого человека, минуя детство, годы учения и становления. Так возник Александр Солженицын; когда в 1962 году в «Новом мире» появился «Один день Ивана Денисовича», читатели журнала были ошеломлены: неужели этот опытный художник — начинающий писатель, рязанский учитель математики? Читатели не знали, что Солженицын (говоря словами Пушкина о Дельвиге) «гений свой воспитывал в тиши» и что он до «Ивана Денисовича» уже написал несколько томов, хранившихся в глубоком подполье — среди них «В круге первом», стихи, пьесы да и часть «Архипелага ГУЛАГ». Вот как у нас рождаются.

Возникновение из пустоты писателя Фридриха Горенштейна — тоже событие фантазмагорическое. Я впервые прочел его прозу в журнале «Континент» № 17, 1978 — повесть «Зима 53-го» — и прямо-таки ахнул: откуда взялся такой зрелый, строгий, уверенный в своих силах, скромный мастер? Автор, который позволяет себе со спокойным достоинством повествовать о шахтерах и шахтах, не боясь наскучить читателю техническими подробностями и замедленными описаниями; который видит жизненную значительность в ничтожных, казалось бы, деталях, наряду с событиями исторического масштаба; который малые страдания тела умеет сопрягать с порывами духа — такой автор сразу занимает почетное место в современной русской литературе, и его вчера еще неведомое имя становится в один ряд с громкими. Как же это его даже в самиздате не было? В том же «Континенте» я прочел крохотную биографическую справку: родился в 1932 году в Киеве, окончил сценарные курсы, опубликовал в журнале

«Юность» (1964) рассказ «Дом с башенкой» — значит, семнадцать лет назад, и за эти семнадцать лет ничего больше не печатал. Позднее узнал я, что по его сценарию Андрей Тарковский поставил известный фильм «Солярис»(1972), а еще позднее — что его перу принадлежат сценарии восьми поставленных фильмов (из них три телевизионных). Это, так сказать, официальное лицо Ф.Горенштейна, знакомое властям; впрочем, им знакома еще и пьеса «Волемир», которую собирался ставить театр «Современник», да спектакль был запрещен.

Но есть у Горенштейна другое лицо — писателя, который тоже «гений свой воспитывал в тиши» и в Советском Союзе даже не пытался печатать свои книги. А книги составляют уже солидное собрание сочинений: рассказ «Старушки» (1964), повести «Зима 53-го» (1965), «Ступени» (1966), «Искушение» (1967), пьеса «Споры о Достоевском» (1973) да еще два огромных по размеру романа, которые я пока не имею права называть. Вот теперь кое-что из этого списка начинает появляться.

Ну не чудеса ли? В стране, где нельзя писать друг другу писем — их читают агенты полиции. Где нельзя писать дневников — в любой час придут с обыском и заберут, а неосторожного автора посадят. Где нельзя спорить с друзьями — микрофоны в стенах и потолке. В этой самой стране неутомимо и безнадежно, роман за романом, пишет неизвестный автор, пишет в убежденности, что его проза людям нужна и если не сегодня, так завтра до них дойдет. По моим приблизительным подсчетам, Ф.Горенштейн за пятнадцать лет написал не менее ста авторских листов (в «Войне и мире» листов — восемьдесят). И в каких условиях! Когда зарабатываешь на жизнь семьи иным способом, не этим нелегальным пером... Когда свое писание надо тщательно скрывать от всех и даже говорить о нем вслух нельзя... Когда проводишь целую писательскую жизнь

в литературе, не участвуя в ее процессе, не слыша критики — ни доброжелательной, ни даже обозленной... Когда постоянно ведешь полемику — философскую, политическую, художественную, — и все это словно во сне: твоего голоса никто не слышит — тебя нет, ты бесплотный призрак... Когда тебе самому кажется, что ты нашел важные ответы на сомнения и вопросы современников, и ответы эти ты сформулировал как мог полнее и отчетливее, — и кто же их услышал? Два-три твоих самых близких, самых надежно-молчаливых собеседника? Теперь молчанию конец. Фридрих Горенштейн входит в литературу, и я хочу сказать читателю, что это — торжественный момент: мастера рождаются редко.

Говоря «мастер», я имею в виду многое, и меньше всего умение складно и ловко писать беллетристику — умение, которое в последние десятилетия распространилось очень широко. Теперь все пишут складно и ловко (кроме совсем уж дремучих провинциальных графоманов). Для меня «мастер» — слово старинное, воскрешенное и обновленное Булгаковым. Мастер — это художник, владеющий своим ремеслом, и это мыслитель, надеющийся научить людей тому, во что сам он верует, и это творец, умеющий создать собственный мир, и это правдолюбец, которому сатанинским началом Вселенной представляется только ложь. Фридрих Горенштейн исполнен безоговорочной веры в человека: злобное, мелко-ненавистническое, паскудное в конце концов уступает место доброте и свету. Горенштейн пишет о тех людях, которых иногда называют «маленькими»: таковы его старушки, которые, казалось бы, терпеть не могут друг друга; Ким — из «Зимы 53-го», который, как все советские обыватели, благоговевает перед Сталиным, ненавидит «всяких космополитов», осуждает отца-предателя и почитает начальство; Сашенька, которая патологически ревнует мать и готова погубить ее из этой ревности, переходящей в ненависть. И эти люди, как бы они ни были ожесточены

или развращены окружающим злом, просветляются любовью и открываются добру.

Зло — в уродливом мире придуманных общественных отношений и в той подлой лжи, которой сочтется всякая официальная фразеология («Весь коллектив работает напряженно, — рубил воздух ладонью "хозяин", — пробиваемся к богатым рудам... Вследствие тяжелых геологических условий, план временно не выполнен... Это была политическая ошибка, встретить новый год сталинской пятилетки с потушенной звездой на копре... Весь коллектив несет трудовую вахту...» — всю эту пошлость несет начальник шахты в «Зиме 53-го», чтобы скрыть преступление — гибель шахтеров). Зло — в уродливо-искусственном обществе, а правда и красота — в природе. В природе мира и человека. Придуманный социальный строй обслуживается придуманной системой фраз, называемой «идеология»; это — зло второго яруса, растлевающее душу, в особенности, хрупкую, легко доверчивую душу юного человека: Сашеньки, Кима. Но зато в юном человеке природные силы неуправляемы, и они без труда сметают ложь и уродство. Самая могучая из этих природных сил — любовь, и в конце повести «Искушение» это она, любовь, торжествует, игнорируя условности поколений, классов, цивилизаций, нравов, привычек.

Горенштейн решительно отвергает всякие ложные, измышленные построения; естественное несет добро. Поэтому он противник идеологии и идеологов; даже Достоевский его привлекает до той поры, пока не выработал себе искусственной идеологической системы, — Горенштейну близок автор «Бедных людей», не автор «Братьев Карамазовых» или «Бесов». Не знаю, что думает Ф.Горенштейн о книгах А.Зиновьева; вероятно, они ему чужды. Дело в том, что у Зиновьева человек до конца социален, им потому и удается так хитро манипулировать, что природа — не сопротивляется; для Зиновьева советский режим до такой

степени обеднил, уплощил, обездуховил человека, что теперь литература невозможна — о таких людях романы писать нельзя. («Донос, измена, предательство, обман и т.п... не рожают проблем, достойных быть проблемами великого искусства, в обществе, в котором нравственность не образует социально-значимого механизма» (из книги Александра Зиновьева «Светлое будущее»).

Фридрих Горенштейн не только умеет писать романы об этих людях и даже о самых мерзких подонках самого мерзкого из обществ, но демонстративно превращает гадкую, себялюбивую, растленную советской демагогической пропагандой Сашеньку чуть ли не в мадонну. Потому что в единоборстве с фальшивой социальной конструкцией одерживает победу святая сила Природы. Пусть в заключение этого предисловия прозвучат слова Фридриха Горенштейна из его повести «Зима 53-го»: «Любовь к окружающему миру, к существованию, пусть подсознательная, есть последняя опора человека, и, когда природа отказывает ему в праве любить себя, любить воздух, воду, землю, он гибнет. И чем чище и нравственней человек, тем строже с него спрашивает природа, это трагично, но необходимо, ибо лишь благодаря подобной неумолимой жестокости природы к человеческой чистоте чистота эта существует даже в самые варварские времена».

Именно Эткинд первым сумел заинтересовать Горенштейном французские издательства.

Параллельно Горенштейна стали активно публиковать эмигрантские журналы:

«Время и мы» — №№ 42, 50, 51, 55, 59, 68, 92, 94, 100, 105.

«Континент» — №№ 17, 18, 29, 35, 36, 39, 45.

«Двадцать два» — №№ 13, 42, 43, 74, 75 и другие.

Из интервью Горенштейна в парижском отделении «Радио Свобода» Анатолию Гладилину 10 июня 1982-го:

Ф.Г. Я могу сказать только одно, что, выехав на Запад, в Европу, я не чувствую себя на чужбине. Я говорил ранее и говорю теперь, что Европа и Россия особенно, если не цивилизация, то культура едина — это одна европейская культура. И в этом отношении никаких особых проблем у меня нет. Я работаю, мне интересно видеть Берлин, Париж, Кельн. Я не понимаю, почему писатель, связанный с русской культурой, должен быть заперт между Москвой и Рязанью. Плохо, что мы отрезаны от Москвы, от Рязани — это, конечно, плохо. Однако жизнь идет вперед, я уже не молод — мне 50 лет, и мне хочется ощутить камни Европы. В «Галлимаре» выходит моя вещь, написанная в Советском Союзе, большой роман. Но сейчас я занялся написанием небольших вещей.

А.Г. Хочу пояснить нашим слушателям, что «Галлимар» — это одно из самых престижных издательств Франции.

Ф.Г. У меня вышел мой роман в Германии, этот же роман вышел в двух скандинавских издательствах, норвежском и шведском.

А.Г. Это какой роман?

Ф.Г. «Искупление». И сейчас он должен опять переводиться в «Галлимаре». Следом за выходом романа «Псалом» будет переводиться роман «Искупление» на французский язык.

А.Г. То есть уже две французские книжки?

Ф.Г. Да, две, если не считать опубликованных в «Метрополе» «Ступеней» по-французски. Кроме того, вышли по-немецки в издательстве Зальцбургского университета несколько моих рассказов. Сейчас переведен и выходит мой рассказ, написанный на Западе, в венском журнале «Литература и критика» — это известный венский журнал.

Я сейчас работаю над небольшими вещами, по 30-40 страниц. Почему я занялся этим жанром, которому, кстати, в России я недостаточно уделял внимание? Потому что появились журналы, которые могут меня

публиковать. Журналу трудно публиковать большую вещь, да и мне, покуда я осматриваюсь, трудно работать над большим романом. Поэтому я выбрал жанр, которым я не занимался ранее, 30-50 страниц. Повесть «Яков Каша», опубликованная в «Континенте» — это как раз такой объем. Сейчас в «Синтаксисе» выходит мой рассказ, впервые «Синтаксис» публикует рассказ, называется «С кошелочкой», о проблемах московских очередей и о старой московской женщине-профессионалке, которая профессионально стоит в очередях, о ее дне, проведенном в этих очередях.

Это были явные успехи, Горенштейн «собирал камни», пожинал плоды. Во Франции даже возникла мода на Горенштейна. В парижском метро нередко можно было увидеть читающих его книги.

Последовательно во Франции вышли: «Псалом» (Psaume: roman-méditation sur les quatre fléaux du Seigneur, Gallimard, 1984); «Попутчики» (Compagnons de Route, L'Age D'Homme, 1988); «Зима 53-го» (L'hiver 53, Gallimard, 1989); «Улица Красных Зорь» (Rue Des Aubes Rouges, L'Age D'Homme, 1990); «Место» (La Place: roman politique tiré de la vie d'un jeune homme, L'Age D'Homme, 1991). Все эти публикации обсуждались прессой, принося Горенштейну сравнения с Достоевским, Толстым, Чеховым.

В парижских театрах появились инсценировки его «Ступеней», «Искупления», «Попутчиков», а в театре Мнушкиной режиссер Бернар Собель успешно провел публичные чтения пьесы «Бердичев» с участием известных французских актеров. Прозвучало это чтение и на французском радио «Франс-Культур».

Горенштейн несколько раз приезжал в Париж на приемы в Елисейском дворце по приглашению президента Франции Миттерана.

С 1991 года его произведения начали активно переводить в Германии.

Горенштейн был, несомненно, польщен, особенно успехами во Франции, которую тогда любил. Но он не терял при этом присущего ему (что удивило бы многих в России, где он прослыл мизантропом) чувства юмора.

Из письма Лазарю Лазареву (16.11.91):

После Москвы был в Париже, где собрались с полсотни иностранных писателей, много публикующихся по-французски. Были в Елисейском дворце, где я сумел по-французски говорить с Миттераном, а по-немецки с министром иностранных дел Дюма и министром культуры Лангом. По-французски говорил, как Бендер играл в шахматы. Но если бы получил во Франции стипендию (какие-то намеки были), то использовал бы ее для изучения французского. В феврале у меня премьера инсценировки «Искупления» в театре Луи Барро. И вообще, как всегда, впечатления от Парижа хороши (хоть в этот раз очень устал от интервью и прочего); интервью, кстати, тяжелая работа.

Круг личного общения Горенштейна в Германии был невелик, но ему было достаточно встреч с Владимиром Войновичем, Борисом Хазановым, Ефимом Эткиндром, а в 1985 году и с Андреем Тарковским.

С началом перестройки его стали навещать и гости с Родины — Андрей Битов, Андрей Смирнов, Виктор Славкин, Василий Аксёнов, Евгения Тирдатова, Валентин Гафт, Леонид Хейфец, Юрий Клепиков и другие.

Жизнь была заполнена творчеством, публикациями сначала во Франции, Швеции, Норвегии, Польше, Австрии, чуть позднее и в Германии, постановками спектаклей по его прозе во Франции и так далее. Это была жизнь профессионального писателя, которой в СССР у Горенштейна не было.

Радио «Свобода» проводило чтения в эфире отдельных произведений («Искупление», «С кошелочкой»),

а по повести «Яков Каша» на радио был сделан в 1986 году режиссером Юлианом Паничем моноспектакль актера Льва Круглого, запись которого сохранилась.

В статье-интервью кинорежиссера Александра Митты, посетившего Горенштейна в Берлине в середине 90-х, он среди прочего говорит:

Ф.Г. ...Прекрасно, Саша. Но одно осложнение — в семь вечера я приглашен на прием. И так как он устроен по поводу выставки русской литературы и называется «От Пушкина до Горенштейна», мне было бы неудобно опаздывать. И я не могу вас взять с собой, так как меня сопровождает очаровательная израильская журналистка.

Вот так — «От Пушкина до Горенштейна». Подытожим. Первые 10 лет в эмиграции позволили Горенштейну увидеть многое из написанного им в СССР напечатанным, а «Искупление» и «Псалом» вышли по-русски отдельными книгами соответственно в США (издательство «Эрмитаж», Нью-Йорк, 1984) и в Германии (издательство «Страна и мир», Мюнхен, 1986). Также на русском в швейцарском издательстве «L'age d'homme» в Лозанне в 1988 году вышел роман «Попутчики». Горенштейн побывал в Риме, Милане, в 1988 году в Нью-Йорке, где в издательстве Ларисы Шенкер «Слово/Word» также издавались его книги, и неоднократно в Париже.

И вот с конца 1989-го его наконец начали печатать на Родине. Первой публикацией было эссе «Мой Чехов осени и зимы 1968 года» (в октябре 1989 года с предисловием Юрия Нагибина, «Книжное обозрение»).

Юрий Нагибин

Фридриха Горенштейна справедливо считают на Западе самым талантливым и самобытным писателем той части русской литературы, которая волей обстоятельств

оказалась разлученной с родиной. Не говоря, разумеется, о Солженицыне, он вне счетов.

До отъезда Горенштейн успел выпустить маленькую повесть, по его сценарию поставили фильм, и тут все застопорилось. «Ответственные за литературу люди» обнаружили, что в их епархию ломит незаурядный писатель, платоновской, можно сказать, мощи и глубины, и перекрыли краны.

Лежали без движения романы, повести, рассказы, статьи — не было жизни ни физической, ни духовной, пришлось уехать. Россия равнодушно рассталась еще с одной прекрасной головой.

Фридрих Горенштейн живет в Западном Берлине, много пишет, всё печатает. И о нем много пишут, он — явление в современной мировой прозе.

Уезжая, он подарил мне рассказ и прекрасную статью о Чехове. Это было благодарностью за тщетную попытку облегчить ему отъезд.

20 октября 1989 г.

Эссе начинается так:

«Я знаю серьезных людей, которые не любят Чехова. Я не разделяю их взглядов, но отношусь с пониманием к их литературным вкусам. Пушкин начал, а Чехов кончил, и, естественно, на творчестве Чехова лежит печать не только величия, но и вырождения, так как всякое живое явление имеет свою жизнь и свою смерть. Чехов умер раньше Льва Толстого, но именно Чехов подытожил духовный взлет Российского XIX века, да, пожалуй, и духовный взлет всей европейской культуры — эпоху Возрождения, юность свою проведшую в живописи Италии, Испании, Нидерландов, молодость в шекспировской Англии, зрелые годы в музыке и философии Германии, и наконец, уже на излете, уже как бы последними усилиями родившую российскую прозу, на которой лежит подспудный отпечаток усталости и чрезмерных напряжений,

свойственных всякой старости, отпечаток старческого ребячества, детской чистой мечты, щемящей грусти по ушедшим годам, наивной веры и мудрой иронии».

Какая мысль — русская проза как кода эпохи Возрождения!.. Горенштейн, я убежден, и был собственно последним ее классиком, послечеховским постскриптумом. Был ли он при этом уже анахронизмом, как казалось некоторым, или все же, как это бывает, это клеймо на нем — рукотворное хулиганство слепоглухих детей постмодернизма в эпоху «оргии гуманизма» (Платонов)? Эту принципиальную разницу между Горенштейном и массой совписов (союз писателей — это союз не писателей, а союз членов союза писателей, как шутил Зиновий Паперный) хорошо описал в своей статье о Горенштейне «Рождение мастера» Ефим Эткинд (см. выше).

«БОГ ДАЛ МНЕ РЕЧЬ» (1990—1993)

Последние 11 лет жизни писателя и сценариста Горенштейна, жившего с конца 1980 года до своей смерти в 2002 году в Германии, в Берлине, начинались многообещающе: с конца 1989 года его наконец начали печатать в СССР и за короткое время там вышло практически всё им написанное за более чем 20 лет активной работы «в стол». Театры захотели ставить его пьесы, и в сентябре 1991-го он впервые приехал в Москву после 11 лет жизни на Западе. Приехал на премьеру своей пьесы «Детоубийца» в театре имени Вахтангова в постановке Петра Фоменко.

К этому времени он стал весьма известным писателем во Франции и Германии. Приехал он в Москву

окрыленный, хотя эйфория никогда не была его эмоцией. Но вдруг померещилась новая роль, как мерещилась она ранее Гоше Цвибышеву из романа Горенштейна «Место», заканчивающегося фразой «Бог дал мне речь». Впервые в Москве публично зазвучала речь Горенштейна — он дал несколько интервью. Первым для печати было интервью Маргарите Хемлин («Независимая газета», 8 октября 1991 г.) в рубрике «Автопортрет» под заголовком «УЧАСТИЕ В «МЕТРОПОЛЕ» БЫЛО МОЕЙ ОШИБКОЙ» (целиком — ниже).

Хемлин начала беседу с необычной фразы: «ГОВОРЯТ, приехал Горенштейн и ругает советскую интеллигенцию. Что, люди, с которыми вы были связаны, живя в СССР, в Москве, кажутся вам теперь другими? Или они СТАЛИ другими?»

Фраза удивляет, так как интервью было первым. Это «ГОВОРЯТ», как можно теперь понять, было эхом «артподготовки» Горенштейна к поездке в Москву, эхом его интервью, данных российским СМИ еще в Берлине и прочитанных в Москве и Питере.

В них, как и в двух московских интервью, Горенштейн взял, как показалось многим, тон поучающего... Хотя это было просто изложение взглядов... Да, дающее нелестную оценку так называемым «шестидесятникам». Но Горенштейн никогда не подлаживался, а всегда говорил то, что думал...

В московских интервью его не остановило то, что о его многочисленных публикациях не было написано почти ничего позитивного, приветствующего его возвращение в русскую литературу после паузы в 25 лет. Вообще было написано совсем немного. Кто знает, может быть, именно эта первая настоящая волна замалчивания, заговор молчания и спровоцировал филиппики Горенштейна в начале 90-х.

Некоторые в Москве были все же рады его первому приезду в 1991 году. Радушно принимал его в качестве одного из «хозяев» в редакции журнала «Юность»

Андрей Вознесенский. Премьеры пьесы «Детоубийца» в театре им. Вахтангова под названием «Государь ты наш, батюшка...» в сентябре и чуть позднее в Малом театре под названием «Царь Петр и Алексей» (премьера — 27 декабря 1991 года) вызвали интерес публики, да и журналисты и СМИ отнеслись к нему с уважением и вниманием. Приехав в Москву в сентябре 1991-го в телеинтервью Виктору Ерофееву Горенштейн воздерживался от оценок тех или иных личностей, но в двух последовавших затем интервью для газет дал убийственную характеристику всем, кого он называл «шестидесятниками» (вспомним описанную Лазарем Лазаревым особенность Горенштейна, при которой слова вылетают из его рта помимо воли). Но имел в виду он прежде всего узаконенных писателей-ровесников. Говорил же, однако, о шестидесятниках обо всех сплошь, скопом, что тоже не очень на него похоже.

ИНТЕРВЬЮ

Мargarита Хемлин

Автопортрет

М.Х. ГОВОРЯТ, приехал Горенштейн и ругает советскую интеллигенцию. Что, люди, с которыми вы были связаны, живя в СССР, в Москве, кажутся вам теперь другими? Или они СТАЛИ другими?

Ф.Г. Мои ощущения не связаны с моим выездом. Конечно, со временем я понял, что это такое — шестидесятники. Выезд в Германию — это второстепенное... Это не перелом в моей жизни. Перелом произошел при переезде из Киева в Москву. Хоть было тяжело и раньше, и позже — в Германии. Но истинный

перелом произошел именно тогда — в Москве, в самом начале 60-х. По приезде в Москву я сразу написал свой первый профессиональный рассказ «Дом с башенкой». В библиотеке Некрасова. Просто сидел там за столом в читальном зале и писал. Я бы теперь не смог так работать. Был молодой... Я встретился с какими-то людьми: хорошими и плохими, но я столкнулся тогда и с шестидесятниками. Правда, такое название они себе придумали позже. Теперь-то я понимаю, что это — закономерно, что я не вписался в их компанию. У меня не получилось ни с Ефремовым, ни с группой «Нового мира» — Твардовского... Перед ними стоял выбор. Они выбрали Шатрова... И вот они идут с Шатровым. И «Современник», и Волчек...

М.Х. И сама идея шестидесятничества кажется вам надуманной?

Ф.Г. Да. И я никогда не скрывал. Вот Вульф написал в «Советском экране», что меня надо вызвать на дуэль. Это после интервью ленинградской «Смене». Шестидесятые — фальшивый ренессанс. Они же люди были все фальшивые. «Распалась связь времен»... В тридцатые годы кончилась культура. Пошли пятидесятые — с муляжами. Но эти муляжи еще обладали тем не менее какими-то формами.

М.Х. И за «форму» им можно простить то, что они — муляжи?

Ф.Г. Как сказать. Это не было опасно. Опасно то, что наступило потом. Разве вы можете откусить кусочек ветчины из папье-маше? В пятидесятые было сплошное папье-маше. А вот колбаски шестидесятников вы кушали с удовольствием... Не папье-маше, а эрзац. Выплеснули вместе с водой ребенка. Выплеснули... И пошла хемингуэевская комсомолия. Пошла новомировская кирза, пошел очерк. Пошло самовыражение. Исчезло ремесло.

М.Х. Да, но тем не менее в 78-м году вы напечатались в «Метрополе» и тем самым как бы привязали себя к шестидесятникам.

Ф.Г. Это была моя ошибка.

М.Х. Но если то был фальшивый ренессанс, то теперь, когда шестидесятники снова выходят на свет, занимают места на самом верху... Что это? Фальшивое воскрешение? Тогда страшно.

Ф.Г. Не страшно, если вы это понимаете. И читатель это понимает.

М.Х. Наверное, понимают не все. Иначе не было бы столько радости по поводу воскрешения.

Ф.Г. Когда началось это... Нет, не воскрешение — оживление, реанимация, — я вообще перестал что-либо понимать. Я ничего не скрываю. И «Юность» уже отказалась иметь со мной дело. «Горенштейна нам не нужно. Нам нужны Аксёнов, Владимов, Войнович...» Они начали опять этих ребят прокручивать. Многие из них талантливы. Войнович талантлив. Но, к сожалению, он потерял... Ну нельзя работать на одном и том же... Я никогда так не делаю. Это тяжело — менять прием. Я каждый раз придумываю что-то новое. Самое главное качество шестидесятников — а я имел дело далеко не с худшими людьми: они знали заранее, какой материал взять, чтобы это понравилось публике. Всегда это присутствовало. У меня такого никогда не было. Чего я взвалил на себя пьесы? К каждой сцене готовишься, как к новой вещи. А эти ребята легко работают. Они получают удовольствие от работы. Прокручивают: я встретился с Петькой, с Машкой, с Дашкой... А что — приятно же травить баланду за столом... А у меня тяжелая работа.

М.Х. Но иллюзии были?

Ф.Г. Да не было иллюзий никаких. Было трудное для меня время, душа была расхлябана... А теперь

«Метрополь» собираются переиздавать здесь... Восстанавливать... Пусть. Мне все равно. Вот главное для меня — роман. «Место». Вышел только что в советско-британском предприятии «Слово/Word». Вот — главное. А все остальное... У каждого писателя есть фундамент. Мой фундамент — «Место» и «Псалом». Две противоположные книги. Все-таки возьмите самого большого писателя — Толстого, Достоевского, — у них есть фундамент...

М.Х. В Германии вы — в вакууме? В языковом, уж во всяком случае... А другого вакуума вы никогда и не боялись.

Ф.Г. Я плохо говорю по-немецки. Это мне помогает, я много читаю по-русски. И потом, я приехал в таком матером возрасте, что со мной трудно что-либо было сотворить. Я — член Союза немецких писателей, между прочим. И член профсоюза немецкой прессы... А потом, учтите, это Германия. А Германия — не эмиграция. Германия — продолжение России. С Германией у меня взаимоотношения с малых лет. Они хотели меня убить маленьким — так это же не чужие люди... И мне интересно там жить. Я хотел бы жить во Франции, потому что это единственная страна, где у меня есть престиж. Теперь, надеюсь, он появится и в России, после «Места»...

М.Х. Что сейчас ваше издается в Германии?

Ф.Г. Интересная книга... Там под одной обложкой «Русский Нил» Розанова и мое «Последнее лето на Волге»... Да... А здесь еще ничего нет. Не опубликован «Псалом», не поставлены пьесы, нет моих главных рассказов... Ничего еще здесь нет...

М.Х. Сейчас, наверное, Германия, как никогда раньше, похожа на Россию.

Ф.Г. Не только сейчас. Она очень тесно связана с Россией. Если говорить о цивилизации, даже культуре. Но старой культуре... И характеры, и прочее...

И потом, те проблемы, которые меня интересуют... Многое я узнал, живя в Германии. И о России в том числе. Почему я оказался в Германии? Просто мне там дали стипендию... Я надеюсь написать несколько книг о Германии. Если пробьюсь через русский материал. Кстати, я живу недалеко от места, где жил Набоков: он жил на Фазаненштрассе. Я живу совсем рядом... Набоков уделял большое внимание немецкой агрессии. Так же, как я теперь. Когда я говорю об этом, меня пытаются опровергнуть... Недавно на одном вечере после моего выступления выходит академик Волькенштейн и говорит: «Какая агрессия? Зачем? Немцы же хорошо живут». Он побывал там у двух или трех профессоров. Конечно, профессора хорошо живут. Основная масса немцев живет не так уж хорошо, это преувеличение. А во-вторых, разве «хорошо» или «плохо» — это гарантия от агрессии? И, кроме того, не хлебом единым. Ведь не на сытости держался немецкий империализм. Он держался на других вещах. О которых не место сейчас говорить... Многие немцы думают как я. Ну не многие, но целый ряд из тех, кого я знаю.

М.Х. Вас здесь никакая новая идея не осенила?

Ф.Г. Нет. Я здесь не увидел ничего нового. Но я увидел много хорошего.

М.Х. Что же?

Ф.Г. Воздух. Дер люфт. Воздух. Воры по переулкам сидят. Раньше ходили по главной улице. Теперь им труднее. Теперь они просто воры. А раньше были полицейские и воры — в одном лице.

М.Х. А вернуться сюда...

Ф.Г. А я вернулся. Вот моя главная книга — «Место»...

М.Х. Нет, вернуться — жить...

Ф.Г. А куда, куда вернуться? Я уезжал с улицы. Вернуться на три вокзала? Вот возвращаются, получают ключи от квартиры, получают советский паспорт — и это называется вернуться?

М.Х. А что значит вернуться?

Ф.Г. Вернуться — значит вернуться. Другого смысла в этом слове нет. И сил уже, знаете, нет — играть взад-вперед. И какое это имеет значение?

М.Х. Сейчас вы приехали на премьеру спектакля «Государь ты наш, батюшка...» в Вахтанговском театре по вашей пьесе «Детоубийца»... Фоменко практически перекроил пьесу. Что-то получилось не так?

Ф.Г. Не так? В этом театре — все так. Но пьеса написана по-другому. «Государь ты наш, батюшка...» — решение этого театра. Оно меня радует. Вахтанговский театр — противоположен и стилю моему, и стилю пьесы, но сумел талантливо найти выход из трудного положения. И оформлен спектакль прекрасно... Но — я писал эту пьесу в 85-м году... А теперь я работаю над пьесой подобного рода, так это вообще ад. Тема Ивана Грозного. Подробнее говорить не буду. Могут позаимствовать. Я слышал, человек пять-шесть пишут сценарии, еще человек семь — романы на эту тему... У Ивана Грозного невозможно сосредоточиться на какой-то точке. Это глупость. Эпоха Ивана Грозного — энциклопедия русской истории... Есть материал, который можно взять только пьесой. Надо уловить, какой материал чем можно взять... Вот Пушкин «Бориса Годунова» написал — пьеса. Хотя ему советовали писать роман.

М.Х. А что с другими вашими пьесами у нас?

Ф.Г. Малый театр подбирается к «Детоубийце»... «Бердичев» собирался ставить Ермоловский театр... Катя Васильева — в роли Рахили... Но потом — вы же знаете, что там у них произошло. Все развалилось. «Бердичев» тяжелей поставить, чем «Детоубийцу». Там нужны несколько актеров... Нужна Рахиль, Злота, Сумер... Нужны корни... Лев Додин хотел поставить. Уже давно. Он приезжал в Берлин, я ему дал книжку, он прочитал пьесу и сказал: «Я не думал, что это так тяжело». Он думал, что это — «Звезды на утреннем небе»...

А вот во Франции скоро будут ставить «Бердичев». Но нужны громадные деньги...

Вообще-то пьесы сейчас очень испорчены кино. Хотя я сам профессиональный киносценарист и написал много киносценариев, в кино сейчас почти не хожу. Я же вижу, во что оно превратилось. Думаю, это потому, что литературная основа совершенно разрушена. Говорят: кино — это особый путь. Да, но не по воздуху... Они ходят по воздуху, а надо — по дороге. Дорога — это профессионализм, это хорошо, грамотно сделанный сценарий. Я пишу кинороманы — о Скрябине, о Шагале... Кстати, о Шагале фильм будет делаться немецкой фирмой, ставит наш молодой режиссер.

М.Х. «Наш» — немецкий или «наш» — советский?

Ф.Г. Я никогда не скажу о немецком — «наш»...

«Независимая газета», 8 октября 1991 года

Ольга Кучкина

Мог ли Чехов выйти с портретом царя?

Он уезжал из России, не успев прославиться. Сценарий «Соляриса» для Тарковского, повесть в «Юности», рассказ в «Метрополе» — всё. Уехав, не примкнул ни к одному кружку, остался сам по себе. Чтобы читать — нужны читатели. Чтобы славить — друзья. Оказалось, ни того ни того не густо. Он рвался — книгами — домой. Повести «Куча», «Искупление», «Улица Красных Зорь», роман «Псалом», пьесы «Волемир», «Споры о Достоевском», «Детоубийца», «Бердичев». Великая простота, ясность изложения, безупречное чувство языка, бесстрашие, с каким передается трагизм бытия, взгляд на вещи «отсюда, из близи, и одновременно оттуда, от Бога, из истории, из космоса, человеческое и всечеловеческое. Весь он в контексте русской и мировой

культуры, истовый ее работник. Теперь журналы и книгоиздательства его печатают, театры ставят. Он прилетел на премьеру спектакля «Государь ты наш, батюшка...» (по «Детубийце») в театре Вахтангова (в постановке Петра Фоменко).

Звонок по телефону:

Ф.Г. Я приехал...

О.К. Видите, я вам говорила! Прошло время, вас начали и печатать, и читать.

Ф.Г. Да, прошло... и ушло...

О.К. Как вы нашли Москву?

Ф.Г. Понравилась.

О.К. Грязная?

Ф.Г. Одиннадцать лет назад она была мрачная.

Дальше — свидание на углу Поварской и Садового кольца. И — беседа.

О.К. Что вы думаете о положении русской культуры в мире?

Ф.Г. Я не думаю, что это сейчас основной вопрос. По-моему, важнее положение русской культуры в русской культуре. Идет общий процесс. Такой же, как в экономике, везде. Положительный процесс разрушения. Сталинский лед сменился, в общем, фальшивой оттепелью...

О.К. Фальшивая оттепель?

Ф.Г. Да. Направленная против сталинизма, против 30-х годов, она и порвала связь с 30-ми, когда была еще возможна плодотворность — вопреки сталинизму. И пошла эта комсомольская хемингуэвщина, пошел этот физиологический очерк с лагерным примитивным уклоном... Это привело к потере возможности перевоплощения.

О.К. Вы называете прогрессивную литературу, оставляя за гранью сугубый соцреализм...

Ф.Г. Он в это время уже и остался за гранью. В 30-х годах было стыдно писать плохо. Пастернак, Булгаков, к которому у меня свое отношение, тот же Олеша — они все равно держали уровень. А когда Твардовский превратился в святого Петра, который открывал и закрывал двери в литературу — кого впускать, а кого нет, — тогда и пошел этот отбор, который ни к чему хорошему не привел. И дал-то эти двери тот же ЦК, не надо обманываться, мол, сами стену проломили.

О.К. И тем не менее это был взаимный процесс, уж больно сильно толкались в стену.

Ф.Г. Пусть и взаимный, но вы дышали фальшивым воздухом.

О.К. А вы?

Ф.Г. Потому меня и не печатали. Я был не как все. Отщепенец.

О.К. А на Западе?

Ф.Г. Я тут был чужой и там остался! Фальшивый воздух никуда не делся. В том смысле, что эмиграция увезла его с собой. Там была создана своя номенклатура, свои ряды. Я думаю, что мне перестройка дала очень многое. Тем людям, что были взяты на паек Запада, она дала гораздо меньше. По сути, ничего.

О.К. А вам что?

Ф.Г. Россия открыла меня. И дело не только в публикациях. Дело в престиже. Мне вообще было очень тяжело. Книги у меня не выходили. Первая страна, открывшая мои книги, — Франция, я считаю ее второй литературной родиной. Санкт-петербургская «Смена» напечатала интервью со мной и назвала «Вне процесса». Я — вне процесса. А писатели, которых вы называете прогрессивными, они дилетанты. Может быть, хорошие, искренние, но дилетанты. Было потеряно мастерство. Это шло по всем направлениям. Колбасу не умеют делать. Такая золотая колбаса была в России!

Не умеют делать колбасу, туфли, не умеют рисовать картины, писать повести. Талантливые люди есть. Не может быть, чтоб их не было. Потеряно ремесло. Традиции потеряны. Потому что между традицией и новаторством все и происходит. Я написал большой кинороман о Шагале. Но ведь Шагал считал себя учеником Рембрандта. «Рембрандт меня любит», — повторял он. Модерн может существовать только как вариации классики. А когда потеряна классика, тогда вариации превращаются в какофонию.

О.К. Тогда кем вы себя ощущаете, наследником кого? От кого к вам идет традиция?

Ф.Г. Тут не прямой процесс. Конечно, от классики. Через классику — к западной литературе настоящей. И другой путь не «от», а «к»: к Библии как основе. Если мы читаем Толстого, то через него идем к Стендалю. Достоевский начинал, оказывается, как переводчик: переводил с французского «Евгению Гранде». Если мы читаем Толстого, Достоевского, Пушкина, значит, мы читаем и европейскую литературу, откуда они черпали.

(О.К. Возражая, защищая «отеческий воздух», называла имена и книги, он вяло отнекивался, что, дескать, все успеть прочесть нельзя, но я уже поняла его, как мне кажется. Это бурное отторжение от чего-то необходимо было ему в свое время, чтобы утвердиться на своем, отличном, отдельном, за чем последовало одиночество и — иной уровень сравнения. Навсегда живой осталась классика, интерес к тем, кто рядом, поблек. Что ж, каждый имеет право на свой путь и свои ориентиры.)

Ф.Г. Я читаю много, очень много. Но то, что мне необходимо как материалы по работе. Сейчас я пишу об Иване Грозном, и я специалист по Грозному. Когда я писал «Псалом», я был специалист по Библии. Умение читать — важнейшая вещь. Элемент культуры.

Именно умение себя ограничивать и выбирать. Человек ведь может прочитать ограниченное количество книг всерьез.

О.К. Как вы отнеслись к тому, что происходило здесь в августовские дни?

Ф.Г. Как все! Я не знаю, что стояло за этим переворотом, но у меня, неинформированного человека, было одно чувство: просто Бог помог, огромная удача, что все так кончилось. Конечно, это могло отбросить страну, да и мир, далеко назад. И потом — «скажи мне, кто твой друг». Сразу Хусейн, арабские палестинцы, Кастро — вот кто их поддержал. Учитывая бесхарактерность, трусливость западной демократии, это могло превратиться в опасный узел...

О.К. В «Дневниках» Зинаиды Гиппиус 1914—1919 годов содержится такая же характеристика Запада.

Ф.Г. Это свойство каждого джентльмена: не хочется вмешиваться. Действительно, как вмешаться? Любой хулиган, преступник всегда готов к поножовщине, к пролитию крови, а я иду и не хочу, чтоб меня трогали. Есть в этом какая-то психологическая правда. Но в этом и объяснение: сила любой преступной фигуры — в трусости обывателя. Три августовских дня показали, что они не так сильны, хотя поначалу было такое впечатление, будто значительная масса народа поддерживает их. Тут один из самых больших уроков. 1917 год произошел потому, что некому было дать отпор, было аморальное поведение лидеров других партий. Выбора не было. Эти нынешние танцы вокруг фигуры Николая Второго просто чудовищны. Нельзя оправдать жестокость по отношению к нему и к его семье, но делать из него святого, как это сделала церковь? Это не безвинная жертва, он во многом несет ответственность за то, что произошло. Группироваться вокруг его портретов! Я уж не говорю о Чехове: мог ли идти Чехов под портретом царя? Даже

так называемый реакционер Достоевский никогда бы не пошел! Под портретом царя ходили черносотенцы. Попытки выдвинуть в противовес лидерам прошлого лидеров позапрошлого — опасный процесс, который обманывает, особенно молодых.

О.К. Чем это объясняется, по вашему мнению, обращение не вперед, а назад?

Ф.Г. Не хотят расставаться со старым. Хотят просто переодеться. Вчера Чапаев, сегодня поручик Голицын, а основа мышления все та же, тот же шовинизм, который Россию завел в болото и замучил. Это легче и проще. Переодеться — не значит измениться. К сожалению, большой вклад в это вносит Солженицын с его толкованием истории. В конце концов надо читать документы. Мне запал в голову рассказ одного солдата, который добрался в Крым, к Врангелю, из голодной России. И вот он говорит: сыто, хорошо живут, но хамское отношение офицера к солдатам, крестьянам, унижающее их, все перечеркивало. Большевикам многое прощали за человеческое отношение. Я бы повесил на Белом доме высказывание Бердяева: «Для того чтобы понять ложь большевизма, нужно понять его правду». Это должно стать основой переосмысления истории. Это ключ к пониманию. И я бы печатал свидетельства очевидцев. Они дадут больше пищи уму, нежели толкования современных пророков. В частности, конечно же, достижение революции — отделение церкви от государства. Это должно быть сохранено. Во имя не только государства, но и церкви. Большая беда для церкви ее вовлеченность в политику. Она во многом создала ту империю, от которой мы стремимся избавиться. И сейчас — не заменять одну идеологию другой...

О.К. А мы сможем прожить без идеологии?

Ф.Г. Трудный вопрос. Идеология — в любом случае плохо. Она мертвит и требует жертв себе. Во всех

случаях надо говорить не о 73 годах, а о 450. Занимаясь Иваном Грозным, я особенно отчетливо вижу истоки. Моя вещь будет называться «На крестцах». Старорусское слово «крестцы» — перекресток. Перекресток истории. В Китай-городе были «крестцы». И еще — на кресте. Структуры создавались 450 лет, при чем тут коммунизм и социализм? Маркс лично мне неприятен, но к марксизму революция 1917 года не имеет никакого отношения. Это антимарксистская революция. Империя диктовала организацию политической власти, как бы она ни называлась. Самый положительный результат из всего, что случилось, — что империя подошла к своему концу. Россия станет другой. И Украина станет другой.

О.К. Какой другой? Войдут ли они в европейскую цивилизацию?

Ф.Г. Должны войти. Одновременно вернувшись к своим корням, к своей национальной жизни. Меня один шовинист упрекал за то, что я говорю о национализме как положительном явлении...

О.К. Есть национальное и националистическое.

Ф.Г. Пусть даже националистическое, только не шовинистическое. Потому что шовинизм — это романтизм, а национализм — это реализм. На этот счет хорошо объяснился саратовский губернатор. Когда черносотенцы стали обливать его грязью за то, что он составил отчет, а там нигде не показано разлагающее влияние евреев, он ответил: «Я русский националист, если бы я действительно нашел, что евреи угрожают развитию России, я был бы первый антисемит, но это не так, я определил другие факторы и знаю, что антисемитизм либо не приносит пользы, либо приносит вред». Так что между национализмом и шовинизмом разница громадная. Они романтики, они выдумывают сказки и ловко используют их для своих целей. Национализм сам по себе плох. Но бывает, что другого

выхода нет в истории. Всех подряд называть фашистами тоже не годится. В Германии один поэт недавно сказал: «Почему Гитлер пришел к власти? Потому что всех называли фашистами — этот волк, тот волк, а когда пришел настоящий волк...»

О.К. Уже образовалась привычка...

Ф.Г. Есть реакционные элементы. Это плохо. Но это не фашисты, не нацисты. В определенные моменты, когда нет другого пути, они ведут за собой обывателя и заслоняют дорогу фашизму, то есть романтическому шовинизму.

О.К. Непривычная точка зрения. Стало быть, и писатели, исповедующие национализм, не так уж дурны...

Ф.Г. Как сказать. Факт, что среди этих людей нельзя найти Вагнеров и Достоевских. Проба на талант очень средняя, а проба на шовинизм все же очень высокая. Другое дело, что и среди прогрессивных проба на талант может быть не выше.

О.К. Толстой был для России ее совестью. Роль писателя у нас всегда была высока. Сейчас она скромная? Или должна вырасти такая фигура, к которой будут прислушиваться?

Ф.Г. Конечно, важно, чтобы была такая фигура. Но лучше не иметь совести, чем иметь фальшивую совесть. Я это наблюдаю. Ведь Толстой вырос в совесть, очень сильно преодолев себя. Я сейчас тоже наговорил, может, не все правильно. Но я вспоминаю его записи, по памяти: «...обедал у Дружинина, начал высказываться, в результате Тургенев встал и ушел... после этого оскорбил личные взгляды Некрасова и Чернышевского... зачем я это сделал?» Это Лев Толстой. Он постоянно всех ругал, был крепостник, не был богат, писал ради денег и записывал: моя цель — слава. Лев Толстой боролся сам с собой, а не с кем-то. И не создавал из себя кумира. Такого качества людей сейчас нету. Ищут и находят фальшивых идолов. Это самое

опасное. Плохо, когда нет ориентиров, но лучше это, чем фальшивые ориентиры. Не создавать взамен одних паразитов других. А главное — на бумаге быть правым. Заниматься — я так думаю — своим делом, писанием, работой по расчистке духовных развалин. За долгое время впервые, но у меня появилась надежда. Я приехал, пошел к Белому дому, ходил, смотрел...

О.К. Странная вещь произошла в августе, был сумрак в душе, все было ужасно — и вдруг появилась душевная сила.

Ф.Г. В этом вся суть. В том, чтоб была душевная сила. А уж после можно расслабиться и превратиться в обывателя, как на Западе...

О.К. Основа русской психики, на ваш взгляд, какова?

Ф.Г. Русские сильно изменились после татаро-монгольского нашествия. Если говорить о монголоидном типе русского, то это прежде всего — неуважение к труду и затем — опора на массу.

О.К. А что этому противостоит?

Ф.Г. Преодоление неуважения к труду и опоры на массу. Главное — вырваться из массы. Опереться на меньшинство. Выделить себя как индивидуальность. Не стараться идти в толпу, в ряд. Достоевский этого тоже не понимал. Это монголоидность, московитство. У Новгорода этого не было. Новгороду не надо было учиться у Запада, он сам самостоятельным был, и люди были такими. Новгород работал, имел, был индивидуалист, собственник. Важное качество — уважение к себе. При этом надо понимать, что высокими моральными качествами собственник не обладает.

О.К. И все же собственность дает независимость. Собственная земля, собственный товар, собственный талант.

Ф.Г. Русское государство никогда не умело поддерживать собственника, начиная с Ивана Грозного, и даже раньше. Убрать независимых людей и опереться

на холуев — это в привычке, это легче. И легче — всем вместе бревно таскать. Кто-то ослабит усилия, а какой-то дурак тащит. Время — всякому тащить свое. Я не за капитализм, но нельзя возвращаться к феодализму, останавливать историю. Русские всегда пытались остановить историю, удержать старое.

О.К. Вы не собираетесь возвращаться?

Ф.Г. Ну как возвращаться... Вот они получают здесь квартиры, паспорта... они вернулись? Зачем мне играть в такие игры. Но дело не в этом. Я ведь нахожусь не в эмиграции. Я нахожусь в Германии. Германия — это страна, которая меня интересует так же, как Россия. Если мне удастся, я хотел бы написать несколько книг о Германии. Это очень важно. Это тема, которая по-прежнему связана с Россией, с судьбой России и с моей личной судьбой.

«Комсомольская правда», 10 октября 1991 года

И все же обнаружившийся в Москве настрой против Горенштейна был создан прочитанными в России до его «визита» другими, более ранними интервью — прежде всего Максиму Максимову.

Прочитав именно это интервью, Виталий Вульф заявил в печати, что «Горенштейна следовало бы вызвать на дуэль».

Максим Максимов

Вне процесса

В квартире у Фридриха Горенштейна — ремонт. «Маленькое разорение», — говорит хозяин. В Западном Берлине люди, оказывается, тоже устраивают дома ремонт. Впрочем, Западного Берлина как бы уже и нет, есть Берлин единый...

Кажется, он где-то недавно признался, что хочет сходить по ту сторону разрушенной стены, посмотреть, как там живут, в Восточной Германии. «Маленькое разорение», — сказал бы он наверное.

Фридрих Горенштейн — самый запоздалый «возвращенец» в русскую литературу. С 1980 года он живет в Западном Берлине, опубликовав до этого на родине лишь маленький рассказ в «Юности» в 1966 году. И лишь год назад журналы вспомнили о существовании Горенштейна и бросились наперебой его «открывать». Появились рассказ «С кошелочкой» («Огонек»), «Зима 53-го» («Искусство кино»), «Споры о Достоевском» («Театр»), «Три встречи с Лермонтовым» («Экран»), «Искушение» («Юность»), отрывок из «Места» («Знамя»). На подходе — «Псалом» в журнале «Октябрь». Готовится трехтомник Горенштейна в издательстве «Слово/Word». Через несколько месяцев в библиотеке журнала «Звезда» выйдет эксклюзивное издание философско-эротического романа Горенштейна «Чок-чок».

М.М. Фридрих, уже из отрывочных сведений о вашей жизни складывается весьма определенный образ — отшельника, затворника, человека, который принципиально не участвует ни в политической, ни в литературной жизни. Ни здесь, ни там. И даже не очень хочет, чтобы его произведения дошли до читателя...

Ф.Г. Во-первых, это неправильно, потому что я был исключен из литературной жизни. Меня не публиковали, меня не упоминали, меня замалчивали умышленно, замалчивали там, замалчивали здесь какое-то время... Это не я себя изолировал — это меня изолировали! А теперь, когда после многих лет мои книги доходят до читателя, я бы не хотел, чтобы меня механически присоединяли к той обойме, из которой я был выброшен.

М.М. Что значит — присоединить к обойме?

Ф.Г. К обойме участников процесса 60-х годов, откуда меня фактически исключили, не публикуя, не давая мне никаких возможностей — какие, например, получал Евтушенко... Тот же Солженицын, тот же Бродский — это всё люди, которые принадлежали к литературной жизни, принадлежали к процессу. Причислять меня к этому ряду сейчас, задним числом, несправедливо и неправильно.

М.М. Однако быть изгнанным из родной страны подобно тем, кого вы назвали, — разве не равносильно исключению из процесса?

Ф.Г. Это неправда! Бродский всегда был любимцем интеллигенции. Интеллигенция поддерживала его всеми силами, она создала вокруг него ореол. Его встретили здесь с распростертыми объятиями, засыпали его премиями, деньгами, должностями. Я не говорю о том, правильно это или неправильно, я говорю, что судьбы совсем разные! Меня тут замалчивали, относились ко мне или безразлично, или плохо. Вся сановная интеллигенция была против меня. Они считали: ну это не ценная личность, это не то, что представляет собой интерес, и так далее...

М.М. В ваших словах сейчас сквозит обида?

Ф.Г. Обида? Конечно. Я потерял время, я потерял годы. Я уже немолодой человек, у меня уже притуплено восприятие... Но мои книги от этого не страдают!

М.М. Однако, Фридрих, вы ведь сами приехали сюда по приглашению Академии по культурному обмену и получали, наверное, стипендию...

Ф.Г. Первый год получал. Потом еще один год — поменьше. Затем появлялись кое-какие гонорары, жена стала работать. Но было очень трудно. Я выехал без карьеры, без шума. Слависты, которые сидят во всех университетах и на радио, меня не принимали. А чтобы делать здесь карьеру — надо быть подхалимом. Это теперь, когда я прожил здесь десять лет, написал

много, у меня появилась репутация во Франции, все крупные французские газеты и журналы систематически пишут обо мне... Только теперь многие немецкие издательства стали ко мне обращаться! Только что меня издали под одной обложкой вместе с Василием Розановым. А поначалу — я не имел ни опыта, ни друзей. Книги мои отказывались издавать.

М.М. Почему, как вы думаете?

Ф.Г. Здесь господствовала элита 60-х. Была выстроена своя табель о рангах, в которую я не вписывался. А во-вторых, по каким-то более глубинным истокам я не вписывался в их эстетический вкус. У них, знаете, в чести модернизм так называемый — не модернизм начала века, который завершился, а модернизм падший. А я развивался отдельно, я развивался, опираясь на традиции, на «мустер» — образец. Литературы без образцов быть не может.

М.М. Что служило образцами для вас лично?

Ф.Г. Целый ряд книг. Теперь для меня является образцом литературы Библия. Но к этому образцу я шел через все возможные книги, и детские в том числе. Я шел постепенно и самостоятельно. А они из салонов пришли — Анны Ахматовой и прочих. У них другая эстетика — эстетика, основанная на самовыражении при отсутствии канонов, при отсутствии мастерства. Вот я теперь занимаюсь эпохой Ивана Грозного, изучаю старые иконы — они всегда создавались строго по канону. Рублевские иконы тоже создавались по канону! А особенно теперь, когда истоптано все на земле, в том числе и культура, возродиться можно только через каноны.

М.М. Вы хотите исключить из художественного творчества элемент самовыражения?

Ф.Г. Нет, разумеется. Но оно же повсюду преобладает над мастерством! Бывают периоды, когда отсутствует самовыражение. Однако теперь оно господствует.

И при этом становится очень легко жить дилетантам! Этот процесс начался в 60-е. Ушел Пастернак... Кто остался? Уже не было никого. И новые люди пришли на разрушении всеобщем, на таком анархичном восприятии. Это при том, что среди них были люди талантливые — Войнович, Аксёнов... Но у них у всех — другая эстетика.

М.М. В этом — основной пункт вашего расхождения с шестидесятниками?

Ф.Г. Не только. Я многое не принимал у них — весь этот обновленный социализм, наши в буденовках и прочее. Но сегодня быть политически умным — не такое уж большое достижение. Я не принимал эти вещи чисто эстетически. Вслепую. Но нельзя упрекать их за это задним числом, как это отвратительно делает, например, Солженицын, который сам был одно время «против Сталина — за Ленина»...

М.М. На ваш взгляд, обрисованная им расстановка сил в обществе и литературе 60-х неправомерна?

Ф.Г. Дело даже не в этом. Он не имеет права на многое, что он делает. Потому что он занимает явно фальшивое место, не то место, которое должен занимать, — хотя бы по литературным соображениям. Тут его уже начали сравнивать с Буниным, Герценом, Достоевским... Конечно, это играет очень отрицательную роль, потому что дает молодежи фальшивый маяк... Солженицын — человек примитивного восприятия и такого... шовинистического духа. Причем этот шовинизм, знаете, тоже примитивный — это не шовинизм Розанова... А по языку — это не примитивность даже, это дубовость! Вы почитайте — это же дубовый язык! Он написал когда-то несколько неплохих очерков, теперь тоже устаревших. А потом — взялся за эти тома, потому что знает, что больше написать ничего не сможет. Солженицын, деревенская литература — это всё ложные высоты, поразительно ложные! В 30-е годы

такого не могло быть, потому что было мастерство, были образцы, по которым можно было сравнивать!

М.М. Испытываете ностальгию по 30-м?

Ф.Г. И немножечко по 50-м. Тогда все же общий уровень литературы был несравнимо выше... Я не все принимаю у Платонова и у Булгакова очень многое не принимаю, но общий уровень был выше... Вы знаете, есть в обществе нравы. Так и в литературе — есть нравы! И человек, пусть он будет плохим, но он знает, что ему нельзя вести себя по-другому. А что сейчас происходит? Упали нравы всяческие, в том числе и литературные. Поэтому Генис и Вайль выдают себя за каких-то великих критиков — люди из стенгазеты! Поэтому существует такой «образец», как Солженицын! В 30-е годы, когда господствовали определенные нравы, такое было невозможно!

М.М. Вы имеете в виду нравы только литературные?

Ф.Г. Не только. Еще и нравы эстетические. Вы посмотрите, художники-сталинисты — такие, как Галактионов, — они писали хорошо! Они писали продажно, но хорошо! Потому что было неприлично писать плохо! Вот есть сейчас такой художник — Кабаков Илья, один из самых высокооплачиваемых. Так я пришел — и ужаснулся! Посмотрел на эти гвозди, которые он выложил, эти рваные башмаки... Такое раньше было неприлично!

М.М. Ну Кабаков как раз стал знаменитым не в Союзе — на Западе.

Ф.Г. Но существует общее падение нравов и во всем мире. В том-то и беда!

М.М. И все же, Фридрих, неужели вы не видите у шестидесятников ни единой заслуги? Не хочу спорить по поводу мастерства, но ведь свою роль в обществе они бесспорно сыграли — и роль эта значительна...

Ф.Г. Но литература — это же не политика! Литература не признает «заслуги», она признает книги!

М.М. Может, их миссия лежала вне литературы? Может, они проявили себя в первую очередь не как писатели?

Ф.Г. Да, но они же до сих пор господствуют именно в литературе! До сих пор господствует эстетика шестидесятничества в разных вариациях. А разве нет? Вся эта литература деревенская — это же тоже шестидесятничество, семидесятничество... Просто разные ветви. Это, в общем-то, очерковость, журнализм, неспособность к перевоплощению, а способность только к самовыражению...

М.М. Фридрих, но вы же в свое время сами приняли участие в скандальном «Метрополе» в компании шестидесятников. Как такое могло случиться?

Ф.Г. Книга, вышедшая в «Метрополе», «Ступени», никем не была замечена, даже во Франции. Да и то, когда она уже вышла отдельным изданием вместе с другими повестями — на меня обратили внимание и сделали по ней (во Франции) инсценировку. Я не хочу отрицать значения этого издания, независимо от того, какие цели ставили его организаторы... Но мне оно ничего не дало. Дало Вознесенскому и прочим... Если бы я «Ступени» опубликовал в другом месте, было бы лучше. И кроме того, я не знал, что это будет публиковать Проффер в «Ардисе». Он же отказался до этого публиковать меня, причем эту же повесть! Зачем же я ее давал опять? Это нехорошо.

М.М. Вы поддерживаете отношения с кем-нибудь из «метропольцев»?

Ф.Г. Аксёнов недавно был у меня... Но дело не в Аксёнове как человеке. Он как раз не самый худший из них. Он — писатель до мозга костей, человек, который любит писать. Этим он от меня и отличается. Я не люблю писать — тяжело очень. А он пишет, находит для себя такие темы, которые доставляют ему удовольствие.

М.М. В «Метрополе» вместе с вами дебютировали молодые Попов и Ерофеев... Вы не следите за их судьбой?

Ф.Г. Это очень разные писатели. И в какой-то степени они — продолжатели шестидесятников. Женя Попов продолжает линию Аксёнова, но при том идет самостоятельно, он более телесный. Виктор Ерофеев — очень хороший критик, а к прозе его у меня разное отношение. Но я уверен, эти люди в другой атмосфере были бы другими. Не может быть, чтобы и сейчас не было талантливых людей. Но они погибают. Сейчас уровень очень плохой. Тогда, в 30-е годы, человек средних способностей мог как-то подняться, а сейчас наоборот — человек, обладающий неплохими способностями, теряет их и падает в общей атмосфере... Я отличаюсь тем, что я был вне процесса. Я за это дорого заплатил. Не каждый может на это идти, не каждый может так жить.

М.М. Этот тип поведения был вынужденным или вполне сознательным?

Ф.Г. Вынужденным, конечно. Но часто бывает — то, на что нас вынуждают, приносит нам пользу. Конечно, будучи молодым человеком, приехавшим из провинции, я тоже хотел приобщиться... Но нечто внутреннее мешало этому. Я не умел играть в эти игры, мне становилось неприятно. Вот эта атмосфера салонов, эти друзья Бродского — Рейн, Найман...

М.М. Вы были знакомы?

Ф.Г. Мы учились вместе на Высших сценарных курсах, но это не компания моя. Это люди «оттуда». В основном я общался лишь с теми людьми, с кем работал в кино, кто снимался в моих фильмах. Поэтому круг этот быстро менялся.

М.М. Раз уж речь зашла о кино — не отрекаетесь ли вы от того, что было создано вами в тот период?

От сценариев таких популярных фильмов, как «Раба любви», «Седьмая пуля», «Солярис»?

Ф.Г. Нет, ни в коем случае, хотя я их делал и с целью заработка тоже. Ведь это же моя профессия. Было еще несколько сценариев, но они попадали в руки не очень талантливых людей... Но я ни от чего не отрекаюсь. И теперь, после десятилетнего перерыва, продолжаю работать в кино. Вот сейчас в Италии снимается фильм о Тамерлане по моему сценарию, его делает режиссер из Ташкента Али Хамраев, тот, что снимал «Седьмую пулю». Сейчас идут разговоры о новом фильме, о Шагале. Его будет делать на деньги одной немецкой фирмы молодой режиссер Саша Зельдович, сын Аллы Гербер. В театрах тоже обратили на меня внимание. В театре Луи Барро молодой режиссер Жозанна Руссо делает уже вторую инсценировку «Ступеней». А Бернар Собель, который в свое время ставил «Бердичев» в концертном исполнении в театре Арианы Мнушкиной, теперь открыл свой театр и собирается ставить эту пьесу там. Жаль, что она не опубликована пока в России. Но первым ее опубликует на украинском журнал «Днипро»...

М.М. Недавно мне попала в руки ваша пьеса «Волемир» о которой вы, наверное, и забыли. Она хранилась все эти годы в литчасти Большого драматического, у Дины Морисовны Шварц...

Ф.Г. Неужели? Нет, я не забыл. Да-да, Товстоногов... Он тоже, конечно, человек 60-х годов, хотя, в отличие от многих, обладал немалым талантом. Он держал нос по ветру и понял про меня: это не тот человек, которого надо ставить.

М.М. Вы ему много пьес предлагали?

Ф.Г. Нет, после этого — ничего... Да я ему и «Волемира» не предлагал, ему Саша Свободин ее дал. А потом Леонид Зорин рассказал мне, что он был у Товстоногова,

тот прочитал пьесу и сказал: талантливый бредешник! Он же ничего не понял...

М.М. Видимо, просто это драматургия совершенно иной эстетики, такая пьеса не могла идти в театре Товстоногова...

Ф.Г. Ее еще хотел ставить Юрский, но он, наверное, боялся...

М.М. Вот уж во что трудно поверить!

Ф.Г. Ну, во всяком случае возможностей не было. Да и не очень рвался, по-моему. Но если б ему дали — наверное, поставил бы с удовольствием. Потом еще Ефремов хотел за нее браться... А сейчас вот ко мне группа бродячих актеров обратилась из Москвы, под предводительством Славы Любшина, тоже хотят ее ставить, но не знаю, что из этого получится. Разве зритель пойдет на такое? Ну пусть попробуют... Она опубликована сейчас в журнале «Время и мы» в Америке.

М.М. Я знаю, что несколько московских театров репетируют сейчас и «Детубийцу», и «Бердичев», но, честно говоря, трудно поверить, что из этого что-то выйдет. В нашем театре при снижении исполнительского уровня слово играет все меньшую роль. А ваши пьесы непомерно велики по объему, в них обширные монологи...

Ф.Г. Но ведь и в «Гамлете» — двести страниц. Я считаю, что театра без слова не может быть, это все дурное влияние кино, которое тоже потеряло слово. Не знаю, как в России, но в тех странах, что должны поднимать свой язык, который потерял, театр играет решающую роль. Гораздо бóльшую, чем кино. Небольшие театры во многих городах — это и есть учителя языка. А то, что в драматургии долгие годы тоже господствовали дилетанты, — это беда театра. У меня скоро в «Искусстве кино» будет повесть «Искра», почитайте. Там есть персонаж, которого звали Миша. Меня долго уговаривали, чтобы я поменял на Яшу. От Яши я отказался, согласился на Гришу.

М.М. А кто все-таки прототип?

Ф.Г. Они считают, что Шатров.

М.М. Это правда?

Ф.Г. А вы почитайте. Все эти так называемые «либералы» — люди беспредельно бездарные. А Шатров — это же личность отвратительная, аморальная! Он вел против меня открытую борьбу, ходил в ЦК, жаловался — из конкурентных соображений.

М.М. Но в чем между вами могла быть конкуренция?

Ф.Г. А было так, что я в 70-е годы написал сценарий о Втором съезде партии. Там были Мартов, Плеханов... там выступал такой экономист Акимов, он сказал замечательные слова Ленину и Мартову: «Вы называете себя партией рабочего класса, но ваша задача — не подъем экономического благосостояния рабочего класса, а политическая власть. Поэтому чем хуже живет рабочий класс, тем для вас лучше. Чем лучше — тем для вас хуже. И это будет путеводной звездой вашей политической жизни». Тут все начали смеяться. Они считали — даже не стоит с ним спорить, настолько это идиотские слова. Такой был очень интересный сценарий, который должен был ставить Юлий Карасик. И Шатров ходил в ЦК, боролся против этого сценария.

М.М. В качестве кого?

Ф.Г. В качестве куратора ленинской темы. Они же боятся собственной истории!.. Он пошел в ЦК и сказал: «Кто такой Горенштейн? Какое отношение он имеет к этим важным политическим вопросам? Он написал только один рассказик «Дом с башенкой», такой посредственный рассказ!»

М.М. Но вы знаете, наверное, что с первой волной гласности у самого Шатрова были достаточно серьезные проблемы с постановкой пьес и на него довольно сильно ополчились партийные идеологи...

Ф.Г. Это, знаете, проблемы внутри одной стаи волков... Он лгал и извращал факты. Под видом правды.

В его бездарной пьесе Плеханов говорит таким газетным языком: «Я отказываюсь выступать против рабочего класса, даже если рабочий класс ошибается». В действительности же Плеханов хотел занять пост министра труда во Временном правительстве, и ему даже пророчили место премьер-министра. И это не удалось только потому, что эсер Чернов, чтобы угодить большевикам, выступил против. Вот вам пример — как он подает факты. И так на каждом шагу. Знаете, с кем его можно сравнить? Был такой кагэбист, Виктор Луи, который работал на Запад. Вот Шатров работал так же, как и Луи, — он говорил такую «неофициальщину», которая в основном работала на эту же систему. Но главная беда в том, что Шатров представляет столп либерализма — человек, который постоянно сидел у всякого начальства, по дачам... Да и сейчас сидит.

М.М. Как вы думаете, Фридрих, почему на родине реакция на ваши произведения крайне осторожная? И даже «Наш современник», который всегда оперативно реагировал на возвращение в русскую литературу Гроссмана и иже с ним, о вас почему-то молчит?

Ф.Г. Возможно, пытаются применить старое оружие либералов — замалчивать. И потом есть, наверное, люди среди черносотенцев, которым что-то в моем творчестве нравится...

М.М. Кстати, когда я читал вашу пьесу «Споры о Достоевском», думал, что какой-нибудь театр... вот, скажем, есть у нас в Ленинграде театр «Патриот» — мог бы, сместив акценты, поставить превосходный спектакль о засилье евреев в русской культуре. Не говоря о том, что одни фамилии ваших героев чего стоят — Эдемский, Карабинович...

Ф.Г. А я бы подал на них в суд!

М.М. Ничего бы с этим не вышло. Можно не изменить в пьесе ни слова. Многое зависит просто от выбора исполнителей.

Ф.Г. Да-да. Дело, конечно, не в этом. Просто я же не могу писать так, как какой-нибудь Василий Белов! Если он рисует «яврея», то это же не живой человек, а карикатура получается. А тем более — драматургия, я считаю, самый объективный жанр. Когда выходят персонажи и говорят, автор не должен присутствовать. Но это не значит, что у меня нет позиции.

М.М. Поскольку «Споры о Достоевском» вплотную касаются больного русско-еврейского вопроса, хоть и написаны они были в 73-м году, интересно от вас услышать: почему шовинизм оказывается для русской нации каким-то абсолютно неискоренимым явлением?

Ф.Г. Это легко объяснить. В нынешнем процессе русские — единственная нация, которая теряет. Все остальные выигрывают. Украинцы, грузины — выигрывают! А русские... У них была большая империя! И вдруг она разваливается. Это факт! Русский шовинист, русский обыватель еще не понимает, что он должен вздохнуть облегченно, что это спасение для России, что Россия измучена этой ношей, что Россия давно не живет уже своей национальной жизнью, что она потеряла свой язык, что это страна, которая угнетена своими же идеями, и эти идеи появились не сейчас! Вот я в своей пьесе пытаюсь сейчас найти: когда Россия оказалась поработана имперской идеей, когда она начала уходить сама от себя?

М.М. Вы проследживаете это с Ивана Грозного?

Ф.Г. Даже раньше, с Калиты. И знаете, что я понял, работая над этой пьесой? Кто создал эту империю? Православная церковь! Она создала империю и тут же попала под ее сапог. Это важный момент.

М.М. И то, что произошло в двадцатом веке, на ваш взгляд, является закономерным продолжением этого процесса?

Ф.Г. Вы знаете, в семнадцатом году Россия подошла к концу своего существования как империи. И если бы

это случилось — Россия бы сейчас возродилась. У России были резервы, было крестьянство, была интеллигенция. Большевики думали совсем о другом, делая эту революцию, но именно большевики удержали эту империю и создавали ей жизнь после смерти. И мы еще не знаем, как бы пошло дело, если бы перестройка началась в 1924 году. Если бы она началась в 45-м году. В 56-м году. Или даже — в 65-м. Брежневщина высосала последние соки...

М.М. Фридрих, в последнее время очень часто к нам с чужого берега доносятся мудрые советы: как нам обустроить Россию. Я смею подозревать, что у вас есть свой собственный ответ на этот сакраментальный вопрос...

Ф.Г. В итоге — да. Но проблема ведь состоит не в том, что надо сделать. Как это сделать — вот проблема. Надо прежде всего провести границу по хутору Михайловскому между Украиной и Россией, создать два независимых государства, тесно сотрудничающих между собой, дружественных государства с особыми отношениями — как Америка и Англия.

М.М. А как быть с остальными республиками?

Ф.Г. Как они захотят. Но я думаю, что в принципе остальные республики тоже должны быть независимыми. Россия выходит из своей имперской жизни так, как не выходила ни одна империя — огромной страной, с большим населением, с почти неосвоенными пространствами... Я не знаю, что думает Ельцин, но чего России не хватает — это консерватизма националистского. Не шовинистского, но националистского!

М.М. Что вы имеете в виду?

Ф.Г. Я имею в виду такие личности, как Владимир Соловьев, как Катков. Не расисты, не антисемиты — но те, кто поставил бы заслон фашиствующим элементам и потянул бы за собой обывателей. Тех, кто поставил бы во главу угла национальные интересы.

М.М. Очень сомнительная идея! Вы полагаете, что в нынешней ситуации возможно провести границу

между шовинистами и консервативными националистами? Они порой и сами ее не замечают!

Ф.Г. Такая грань возможна! Но нет людей! По-моему, «националистом» в моем понимании был отчасти Сахаров. Но сейчас таких фигур нет, к сожалению. Вот это главная беда. И в России, и в Германии тоже. Ведь когда-то Бердяев сказал очень важные слова: «Для того, чтобы понять ложь большевизма, надо понять его правду». На чем выехали нацисты или большевики? Сказать, что они только лгали и поэтому победили, — это смешно. Они взяли многие правдивые идеи, в которых действительно нуждалась нация, и присовокупили к ним преступные. Так вот, отнять у них эту правду — таких сил сейчас нет.

М.М. Но ведь они же стоят единым блоком — и откровенные черносотенцы, и те, кто просто видит спасение России в сильной государственной власти, как интеллигенты типа Шафаревича, например...

Ф.Г. Он не националист, он шовинист. В этом и беда! И хотелось бы видеть молодых людей, которые стоят не только на либеральных, но и на националистических позициях. Это плохо, да, я признаю. Но это нужно! Так же, как и в Германии — они могли преградить дорогу Гитлеру, но они этого не сделали, а пошли за ним.

М.М. Из всего сказанного вами трудно согласиться лишь с одним — непомерно тяжелым обвинением в адрес церкви...

Ф.Г. А я убежден, что социализм — законное дитя догматического христианства. Ведь христианство завладело всем миром. Иудаизм абсолютно ничем не владел. Мусульманство находилось на периферии. Ведь это же христианство сделалось сутью мира! Разве не так? И это догматическое христианство вообще враждебно Иисусу из Назарета.

М.М. Фридрих, а правда, что «Новый мир» отклонил ваш «Псалом» из-за антихристианских тенденций?

Ф.Г. Я «Новому миру» никогда ничего не предлагал и не хочу с ним иметь дела. Он в свое время отказался публиковать «Зиму 53-го»...

М.М. Еще в те годы? Но ведь это же другой журнал, с другим редактором...

Ф.Г. А я не хочу иметь с ним дела. Это то же самое. А Залыгин еще хуже, чем Твардовский и его окружение... Вы учтите, ведь мой «Дом с башенкой» опубликовал в «Юности» полусталинист Полевой. А такие либералы, как Твардовский — никогда бы не решились...

М.М. Мне кажется, Фридрих, что вы снова, как и 20 лет назад, сознательно противопоставляете себя всем участникам нового общественного процесса — принимая на себя новый град мощных ударов со всех сторон...

Ф.Г. Вы понимаете, что сейчас происходит? Нет людей, которые могли бы сказать правду вопреки своим убеждениям... Практически нет. А если говорят правду — то говорят ее не художественно, а публицистически. А это правда некрепкая и неглубокая. Мне кажется, что в этой обстановке могут подняться только люди, находящиеся вне процесса, потому что процесс фальшивый... А что касается меня — то это не играет никакой роли. Что про меня будут говорить, кто будет... Ну если они не могут уничтожить книгу, то какое все остальное имеет значение? Материально я от них не завишу. Я сижу здесь. Я их достаю отсюда, они меня достать не могут. И что бы обо мне ни написали — это никак не может изменить мою жизнь...

Фридрих Горенштейн нервничал и смотрел на часы. Он опаздывал на какую-то важную встречу. В ответ на мою просьбу дать для «Смены» что-нибудь из неопубликованного в Союзе Горенштейн, быстро порывшись на полках, протянул кипу листов, оказавшуюся

повестью «Муха у капли чая». «Смотрите, читайте... Не подойдет — отдайте в какой-нибудь журнал. Только не в «Новый мир»...»

Повесть нам подошла, и со следующей недели наши читатели могут начать с ней знакомство. А делать уточнение о том, все или не все взгляды уважаемого гостя мы разделяем, представляется излишним.

Берлин.

Опубликовано 01.05.1991, Ленинград, газета «Смена»

Виталий Вульф говорил после этого интервью (прежде всего из-за дезавуирования Шатрова) о дуэли. Она, собственно, и состоялась, правда словесная и растянутая во времени. И, скорее, это сам Горенштейн вызывал шестидесятников на дуэль своими высказываниями. Но, давая в Москве в сентябре 1991-го интервью Виктору Ерофееву, Горенштейн был в хорошем расположении духа, был весел и не хотел говорить о литературе и литераторах, сдерживался. Говорил о России.

Ф.Г. В театре ко мне подошла вдруг женщина и говорит: «Вы автор пьесы?» Я говорю: «Да». Такая пожилая женщина с перманентом... И продолжает: «Как же вы так изображаете нашу историю? Нету связи между Петром и Алексеем...» и так далее. Я ей говорю: «Ну вы знаете, запретить это теперь нельзя, я ничего не могу сделать, ничем вам помочь не могу». Был короткий разговор — она ушла. Вчера я выхожу из гостиницы «Москва», она стоит. Подходит ко мне. Я говорю: «А как вы здесь оказались?» — «А вот я в министерстве работаю, я вот мимо шла...» Не знаю, может быть, это правда? И говорит мне: «Вы не любите Россию?»

В.Е. А на самом деле?

Ф.Г. А я ей говорю: «А вы любите Россию?» Она говорит: «Я люблю Россию!»

А я говорю: «А какой прок от вашей любви России? Я был во Франции, и ни один француз не говорил, что он любит Францию. Я этого не слышал. Они просто работают, они просто любят себя, и от этого хорошо Франции. А люблю ли я Россию или не люблю ли я Россию, вот прочитайте мой роман «Место», там об этом идет разговор».

Закадровый голос: Горенштейн был в Москве в хорошем настроении и на какое-то время в иллюзии того, что у него в обновляющейся России хорошие перспективы быть услышанным, т.е. прочитанным и признанным. Не случайно он в финале разговора с Ерофеевым произнес нечто для него удивительное.

Ф.Г. И я пошел на центральный телеграф давать жене телеграмму, международную, в Берлин. И как-то скучно стало давать телеграмму: «Приехал благополучно. Целую. Все хорошо». И подписаться. И поэтому я короткую фразу написал: «Ихь бин глюлкихь!»

В.Е. Это что значит?

Ф.Г. Я счастлив!

Счастливый Горенштейн — это большая редкость.

Была у Горенштейна, чуть позднее, и надежда на то, что роман получит первого русского «Букера».

И в уже цитированном письме Лазарю Лазареву из Парижа (16.11.1991) Горенштейн написал: «Хорошие впечатления, вопреки всему, и от Москвы. Очень хочется, чтоб в Москве наладилось».

Что именно должно налаживаться и как, Горенштейн также изложил в интервью Виктору Ерофееву.

В.Е. Ну так, традиционно: ты веришь в Россию или тебе кажется, что это — проклятое место?

Ф.Г. Это неправильная формулировка. Что значит «веришь в Россию или не веришь» — это говорили так называемые национал-патриоты: «В Россию можно только верить».

Я думаю, что Россия встанет. Только она должна [будет — *Ю.В.*] отказаться от каких-то важных своих костылей. Прежде всего арифметика должна быть другой. Мне не нравится арифметика в 72 года. Это 450 лет. Это структура 450-летней давности, и это очень важно.

В.Е. То есть 72 года — это болезненный момент, но все эти болезни начались гораздо раньше.

Ф.Г. Гораздо раньше. Как раз Калита, как раз период Ивана Грозного, когда страна могла сложиться совсем по-другому. И конечно же, что за тема «Ивана Грозного»? Это победа одного образа жизни над другим образом жизни. Это победа московского монголоидного кочевого образа жизни над новгородско-псковским образом жизни, эгоистически-индивидуальным.

В.Е. И гораздо более свободным...

Ф.Г. Свободным и умелым, ничем не отличающимся от Запада. И вот три века потомки Калиты ломали хребет этой России и сломали ее только к концу царствования Ивана Грозного. Отношения между монголоидной Москвой и Новгородом было такое же, как теперь отношения между Россией и Литвой. Они завидовали, они ненавидели. Они старались там поселиться. Они всячески переселяли новгородцев и псковцев куда-то в глубинные места... То есть мы узнаём современные проблемы. Мы подошли опять к проблемам, которые существовали 450 лет назад.

В.Е. Значит, для России важно вернуться, что, к новгородскому вече или к чему?

Ф.Г. Нет, не к новгородскому вече, а к образу жизни эгоиста, образу жизни индивидуалиста...

В.Е. Европейскому образу жизни?

Ф.Г. Тому образу, который существовал до того, как Калита создал это государство.

«НЕТ, НИКОГДА, НИЧЕЙ Я НЕ БЫЛ СОВРЕМЕННОМ»

Горенштейн, несомненно, готовился к этой встрече с Москвой и с современниками. И очень не хотел, чтобы его причисляли к шестидесятникам, путали с ними. Это было понятно, но стратегически, как мне теперь думается, надо было, может быть, сначала попытаться дождаться успеха книг, успеха текстов... А восторги и похвалы от пишущих по этому поводу не появлялись. Появлялись статьи совсем в другой тональности, критиковавшие, например, повесть Горенштейна «Последнее лето на Волге», как сказали бы в наши дни, за «русофобию»...

Была, пожалуй, только одна, возможно, не прочитанная Горенштейном статья Бориса Кузьминского, автору которой многое удалось верно понять и зафиксировать. Но это был «одиноким голос человека». В той российской ситуации ее вполне можно приравнять к статье Ефима Эткинда в 1979 году.

Борис Кузьминский

Искупление по Фридриху Горенштейну

Летом 1964-го, когда казалось, что «оттепель» еще не закончилась, вышел номер журнала «Юность», составленный из дебютных публикаций. «Они живут полнокровной жизнью великой страны, созидающей будущее, — говорилось об авторах в редакционном предисловии, — и вот частица этой жизни встает со страниц их произведений... Вдохновленные заботой партии, молодые литераторы подхватывают эстафету социалистического реализма». В номере печатались

стихи Льва Тимофеева, Николая Рубцова, Леонида Губанова, Александра Аронова, рецензировалась книга Владимира Войновича «Мы здесь живем»... Одного из них ждет судьба политзэка, другого эмиграция, остальные не сядут и не уедут, но вкусят горечь остракизма и непечатания. «Подхватит эстафету» по-настоящему лишь Геннадий Бокарев, будущий творец официозных «Сталеваров».

А главным открытием июньской «Юности» стал рассказ инженера Фридриха Горенштейна «Дом с башенкой». Не было в этом тексте ни полнокровия, ни созидательности. Был только что осиротевший мальчик в зимнем тыловом поезде, беззащитностью своей провоцировавший попутчиков на человеческое. Холодный, отравленный войной мир функционировал по-своему четко, как налаженная пыточная машина: если хочешь выжить — рассчитывай на худшее. Не заботься о больном — он все равно умрет; не жди автобуса — он никогда не приходит вовремя; не заискивай перед сильным — он для того и появился, чтобы рано или поздно пустить тебе кровь. Сострадание здесь мешало, будто насыпанный в шестеренки песок; персонажи боролись до последнего, но оно все-таки настигало их, непреодолимое, как врожденное уродство, как мистическая кара. Суровая иерархия волчьей стаи ползла по швам, сквозь прорехи сочилась юшка слез, голодной слюны, красных соплей, стыдных амбиций. Фирменный знак рода людского.

Похоже, не видать «Дому с башенкой» миллионного тиража, если бы не «светлый» финал: забвение дремы, благородное умиление старого вора, рука, укутывающая мальчика теплом. В этой концовке — при большом желании — еще можно было расслышать оптимистические нотки. Но впредь подобных концовок Горенштейн не сочинял. А следовательно, публикаций в тогдашней советской прессе более не удостоился.

О дальнейшем мы недавно прочли в немногочисленных интервью: работа в стол, «Метрополь», Западный Берлин, работа, работа, работа. Тон этих интервью непривычен: Горенштейна как бы хотят вернуть на родину в установленном порядке, а он пожимает плечами и скептически хмыкает. Не зря, видно, пожимает: по слухам, «Новый мир» в прошлом году отказался печатать роман «Псалом» как произведение антихристианское. Опубликовано же в СССР («Зима 53-го года» в «Искусстве кино», «Искушение» в «Юности», «Споры о Достоевском» в «Театре», рассказы в «Огоньке» и альманахе «Апрель», только что — фрагмент романа «Место» в «Знамени») критика не ругает, но и не хвалит. Просто молчит. Или дает предварительные, взвешенные характеристики: «Вот таким, непримиримым, в чем-то спорным и неоднозначным показался мне... Фридрих Горенштейн». Автор этих слов, наверное, читала и «Псалом», и «Попутчиков». Ее сдержанность понятна: ведь Горенштейн действительно спорен. Не «в чем-то» — во всем.

...

Когда думаешь об этой прозе, в первую очередь вспоминается не сюжет, не герои, а то, что называют предметной изобразительностью. Мир Горенштейна — умопомрачительно плотная, давящая вязь деталей, явленная со скрупулезностью кошмарного сна. Мелочи наползают друг на друга, теснятся, скрежещут, норовят покалечить или хотя бы укусить. Взмах руки натывается на моток колючей проволоки, нога то попадает в колдобину, то защемляется между рельсами. Выжить в этой мясорубке немислимо, но не потому, что действительность зла, а потому, что она бессмысленна, случайна; «хаос царствует и над людьми, и над Богом». От воробья, мечущегося в адском пространстве шахты («Зима 53-го»), и человек, и божество разнятся тем

лишь, что в минуты страха тянутся к себе подобным. Необходимость общения трансформирует животный страх: так возникают нежность, жалость, ненависть, любовь — те людские страсти, благодаря которым в мире, «начиненном смертью, как пирог яблоками», существуют цивилизация и религия.

К Сашеньке, героине «Искупления», отдых от мук приходил лишь в редких снах, где «не было дикости и тоски... покой присутствовал там всегда, и восторг, и сладость в тех снах все время были полны покоя, там ни к чему нельзя было прикоснуться, ни к окружающим предметам, ни к себе». Счастье — разрыв тактильного контакта с реальностью, но именно этого счастья не дано при жизни центральным персонажам Горенштейна. Напротив, для того чтобы они как можно явственнее ощущали боль, автор наделяет их патологической раздражимостью, гипертрофирует зрение, обоняние, осязание, слух, вкус. «Живет и крепнет тот, кто ест». Пища — пожалуй, единственная часть внешнего мира, которая отдаляет гибель, и потому едят здесь со сладострастной обстоятельностью: мальчик из «Дома с башенкой» — картошку, хлеб и огурец; Ким («Зима 53-го года») — котлету, политую «каким-то белым жиром, от которого сразу обложило нёбо и гортань»; персонажи «Искупления» — среди прочего украинский борщ «цвета венозной крови, темный и тягучий». Иначе не станет сил снова и снова включаться в глобальный агрегат по выработке эмоций. Именно агрегат, технологию которого автор с готовностью обнажает: «Усилившееся... количество магнетизма в атмосфере воздействовало на полушария головного мозга, те же, в свою очередь, воздействовали на большой и малый круги кровообращения... Вот почему... впали в религиозный экстаз дворник и Ольга с Васей». Вот как комментирует сверхзадачу этой «технологии»

персонаж пьесы «Споры о Достоевском»: «Потеря непосредственных ощущений... есть полная потеря Бога без приобретения чего-нибудь взамен». В романе «Псалом» эта мысль выражена еще определеннее: «Человек родился с инстинктом Бога так же, как он родился с инстинктом есть, пить и размножаться».

Режиссер Ю. из рассказа «Шампанское с желчью» встречает палящие лучи рассветного солнца — жаждой. Человек встречает смертоносную реальность — тоской по Господу. Но и Бог — не тоскует ли по человеку, не ищет ли его мягких рук, как воробей, в ужасе прижавшийся к ладони Кима? По Горенштейну, такая минута слабости Промыслителя запечатлена в библейской легенде об Иове: Бог обрек праведника на муку, как Иуда предал Христа на распятие, «когда потребность быть любимым, а значит, и слабость его, что одно и то же, превысила всякий... предел».

Возможно, священный сюжет служил непосредственной моделью для Горенштейна, погружающего своих героев, одетых чувствительностью, как Иов — лепрой, в бездны страдания. «Ты страшишь меня снами и видениями пугаешь меня», — стонет праведник. И Кима, и героев «Искупления» Августа с Сашенькой тоже преследуют кошмарные сны и галлюцинации. «Хотя бы я омылся и снежную водою и совершенно очистил руки мои, то и тогда Ты погрузишь меня в грязь». Шахтная пыль так въелась в Кима, что и после множества почти ритуальных «омовений» ее следы все-таки остаются на теле. «А ныне смеются надо мною младшие меня летами...» Малолетний Колюша досаждаст Киму обидными непристойностями; сопляк Хамчик прицельно обстреливает Сашеньку снежками; «маленькие» хулиганы пытаются избить Августа. «Они гнушаются мною, удаляются от меня, и не удерживаются плевать пред лицом моим...» В «Зиме 53-го года» бесноватый плюет в лицо — правда, не Киму, а его

приятелю. «Ночью ноют во мне кости мои, и жилы мои не имеют покоя. С великим трудом снимается с меня одежда моя...» «Ноги Сашенькины оказались в неудобном положении, так что болели пятки» («Искушение»); «У меня рубец, — морщась, ответил Ким, — рубашка к крови присохла...» («Зима 53-го года»).

Да, частности перекликаются, но есть и принципиальная разница. Иову Бог дал «вдвое больше того, что он имел прежде». Ким и Август за свои мучения вознаграждены смертью: первого сожрала шахта, второй сгинул в отдалении — кажется, разбился на самолете.

Кто же убил их — мир или Бог?

...

В оперативной «новомировской» рецензии на «Дом с башенкой» Анна Берзер писала: «Имя, еще не тронутое литературой, неизвестное — ...оно для тебя еще за семью печатями. И если при чтении незаметно отлетает прочь каждая из семи печатей... — значит, знакомство состоялось».

Символика Откровения здесь всего лишь фигура речи. «Отлетает прочь каждая из семи печатей...» Через десять лет Горенштейн закончит «Псалом» — роман о Дане, предтече Антихриста, посланном в мир не карателем и судьей, но молчаливым соглядатаем. Близость Апокалипсиса, в «Доме с башенкой» неявная (или Анна Берзер все-таки интуитивно ее почувствовала?), полной мерой присутствует уже в «Зиме...» и «Искуплении», написанных сразу вслед за дебютным рассказом.

...Хотя человеческие эмоции вызываются «атмосферным магнетизмом», каждый реагирует на него по-своему. Кто-то испытывает религиозный экстаз, кого-то терзают воспоминания, кого-то охватывает жалость.

Но есть иного рода чувства. Они владеют всеми без разбора, перед их тотальностью маетные взаимоотношения конкретных людей — ничто. Миг — и множество личностей, боровшихся в одиночку, становятся

толпой, ярятся и радуются свально. И тогда не поймешь, что хуже — восторг, подхвативший посетителей кинотеатра в «Зиме 53-го года», после хроникального фильма о Сталине, или исступление наци. Киму оно снится («Он, живой и голый, лежал в огромном котле, наполненном штабелями голых людей»), а Август знает его наяву: в дни оккупации сосед прикончил его отца, мать, шестнадцатилетнюю сестру и пятилетнего брата — «в газету завернул кирпич... головы разбил и за ноги повытаскивал в помойку». Просто за то, что евреи. Вот почему горе Августа не сравнить с горем Иова: даже если случится чудо и родные вернуться к жизни, нет гарантии, что очередной Шума-ассириец вновь не устроит им семейный армагеддон.

По Горенштейну, на каком-то этапе цивилизация, созданная в целях самосохранения, саму идею самосохранения катастрофически извратила: «Мир — это Россия, и страдания человека — это страдания русского человека, все же остальное лишь этнографический материал, мешающий этому русскому миру либо помогающий ему». Вместо слова «Россия» можно подставить название какой-то другой страны; дело не в конкретной национальности, а в том, что на определенном этапе любая национальная идея обнаруживает свою глубинную порочность. Догма об исключительности овладевает тобой вне зависимости от состава крови; она не больше, чем миф, химера, морочащая человека «в длинном темном туннеле, где даже небо не настоящее, а выдуманно астрономами». Откроем рассказ «Шампанское с желчью» и найдем там «черноглазого, с типично семитским обликом» Овручского, руководящего репетицией показушного фольклорного ансамбля.

— *Коля, специфику! Дай специфику! Коленца, коленца...*

И сам Овручский, надев на лицо улыбочку, пошел на играющих ногах:

— *А я по лугу, а я по лугу, да я по лугу гуляла...*

Смешно и противно. Но кроме Овручского есть нацист Чернокотов («Споры о Достоевском»), есть ревнители «специфики», прибавляющие к смертоносной хаотичности мира смертоносную системность доктрины, встраивающие в кровавую мясорубку материи дополнительный, подло-рассудочный нож. В глазах Горенштейна это знак приговора, вынесенного человечеством самому себе. Когда начинают расчислять трассу для воровья, бьющегося о холодные, жесткие стенки шахты в поисках тепла и приюта, когда Богу ставят условия — наступает час пришествия Дана и ангел трубит: конец.

Для Кима страна мертвых — рукой подать, в десяти километрах: точно такой же рудничный поселок, как тот, где он работает. И выписан он с той же кошмарной пристальностью: конфетти на ковровой дорожке, какао с желтой пленкой масла: его прихлебывает только что похороненный Колюша, строя глазки курносой девочке «с нежным овалом щек», — а она почему очутилась здесь так рано?

Тот, перед кем забрезжил «свет в конце туннеля», уже не властен сохранить себя. «Апокалипсическому человеку» — а таковы все центральные персонажи Горенштейна — остается лишь преодолеть страх смерти, отринув тем самым любовь и жалость. «Говорят о всепрощении, об искуплении, — бредит Август. — А я не только во сне, я наяву мечтаю... Я тешу свое сердце, я испытываю сладость неопишемую от мучений убийцы моей матери... Я выламываю ему пальцы, я рву ему жилы на ногах...»

Достигнув черты, род людской уже не имеет права на любовь. Теперь для него существует лишь один, библейский закон: справедливость. Отсюда принципиальное для Фридриха Горенштейна, подчеркнутое, лобовое противопоставления иудаизма — христианству, Ветхого завета — Новому. И в строгом соответствии

с этим евреев — другим; не по национальности, а по мироощущению, вере и судьбе. Эти люди, считает Горенштейн, раньше остальных подошли к пределу, раньше простились с жалостью и добротой, осознав, что не в них панацея. Осознай это столь же отчетливо — и ты вольешься в их незащитную общность, чья бы кровь ни текла в твоих жилах. Повернись лицом к солнцу возмездия, восходящему над горизонтом. Не ищи укрытия — пусть скорее наступит жажда. Пусть не будет жалости. Забудь, что умел жалеть.

...

К нам возвращается творчество писателя, книги которого невозможно любить, перечитывать взахлеб, наслаждаться. Горенштейн никого не стремится развлечь, ему важнее — прокричать. Так, в финале «Споров о Достоевском» персонажи, пренебрегая всеми сценическими правилами, длят свои неимоверно затянувшиеся, переплетающиеся монологи, лишь бы высказаться, пока не опустился занавес. А тут, в нашем отечестве, опустить его будет много желающих — из тех, о ком писатель еще пятнадцать лет назад сказал: «Национально-религиозную будет носить личину русский фашизм-спаситель».

Первый же читатель этих машинописных листочков взглянул настороженно: «Ни в коем случае не печатай! Неужели не понимаешь, как ты его подставил?» Фраза человека, привыкшего, что критические статьи кроются кастетом, что есть правда, которая никогда не станет уместной, и лучше трижды солгать, чем ее произнести.

Хватит. Хочется верить, что «оттепель» еще не закончилась. Если я в чем-нибудь и погрешил против истины, то не по деликатности, а потому, что умом не вышел и текст плохо анализировал. Лукавство же для любого писателя оскорбительно. Сам Фридрих Горенштейн сказал об этом очень точно: «Книга есть.

Нравится — читайте! Не нравится — не читайте! Уничтожить — не можете!»

«Литературная газета», 6 марта 1991 года

Но тон и мысли Бориса Кузьминского никем подхвачены не были.

Творческие судьбы многих писателей складываются в драмы, иногда в трагедии. И почти всегда талант сопровождается завистниками, которые также не могут противостоять сжигающей их страсти. В классической русской литературе образы завидующих талантам, дару другого неоднократно описаны, начиная с Пушкина (Сальери). У Михаила Булгакова в «Мастере и Маргарите» Рюхин завидует... Пушкину. Зависть вечна, неизбывна, неизлечима, иррациональна. Страдают этим недугом отнюдь не всегда только бездарности, например, завистником по отношению к Морису Бержару был, по словам Майи Плисецкой, Юрий Григорович.

От зависти до ненависти, от ненависти до клеветы, до травли, до отравления, до убийства — всего лишь шаг.

Бывают ли в творческой среде люди, которые никому не завидуют?

Если Фридриху Горенштейну завидовали (а ему завидовали), то завидовали только дару, так как ничем другим для зависти он не обладал (ни публикациями, не говоря уже о книгах, ни успехом на сцене, ни шикарной квартирой, ни дачей, ни машиной, ни деньгами, ни поездками за границу, ни поклонением и любовью окружающих). Это была зависть как богоборчество, с безответным вопросом к небесам: «Почему не мне, а ему, этому плохо воспитанному, неприятному...» От этой зависти не были свободны даже некоторые его друзья. И в этой (прежде всего у некоторых писателей) зависти мог быть и еще один аспект. Горенштейн

был благодаря киносценариям финансово независим и не должен был целовать руку талантливо сочиненной Василием Аксёновым в рассказе «Рандеву» Смердящей Дамы, образа, воплощавшего Софью Власьевну, т.е. советскую власть, как называли ее в диссидентской среде. Он, Горенштейн, мог себе позволить не делать этого, хотя я почти уверен, что он этого не делал бы ни при каких обстоятельствах. А другие, пусть вынужденно, но делали. Герой Аксёнова отказывается поцеловать руку Смердящей Дамы. И его убивают.

В жизни с самим Аксёновым все было несколько иначе.

Василий Аксёнов

Ответственность перед народом

Март этого года был серьезным этапом в моей литературной жизни. Никогда еще я столько не думал над своей работой, над моими уже написанными книгами и теми, которые я собираюсь написать, как в эти дни после большого разговора в Кремле.

Нам, кого называют молодыми литераторами, и, может быть, в особенности мне, было над чем подумать после речей Н.С.Хрущева и Л.Ф.Ильичева.

Мысли мои все время возвращались к той ответственности перед народом, о которой должен помнить каждый советский писатель. О великой ответственности, которая одна может быть истинной оценкой литературного труда.

Признаюсь, что это нелегко мне далось, но я искренне понял, что в наше острое время борьбы идеологий невозможно никакое легкомыслие, понял, что критика, которая раздавалась и в мой адрес с высокой кремлевской трибуны, и со страниц некоторых газет,

и в читательских письмах, несмотря на всю ее суровость, была справедливой, о чем я уже писал недавно в «Правде».

Я не умею и не люблю произносить громких слов. Не в словах дело и не в публичных покаяниях. Сейчас я думаю только о своей будущей работе и обещаю своим читателям, что сделаю выводы из партийной критики, и пусть тому будут арбитрами 600 тысяч подписчиков «Юности»!

«Юность» № 4, 1963 г.

В прессе, в частности в журнале «Юность», эти «поцелуи» делались публичными, причем аксёновский стоит рядом с таким же от Феликса Кузнецова, который будет в 1979 году громить Аксёнова и инициированный им «Метрополь».

Да, «писатели в законе» играли в игры с властью, а их вера (чаще показная) в социализм и Ленина с человеческим лицом были в правилах той игры. И Горенштейн был прав, называя хрущевский ренессанс фальшивым (правоту Горенштейна признавал в своих последних текстах один из истовых «шестидесятников» Станислав Рассадин), но Горенштейн произнес в интервью Маргарите Хемлин: «Они же люди были все фальшивые». Для многих это было слишком.

У Горенштейна в его шедевре «Попутчики» рассказчик — циничный московский фельетонист и сатирик Забродский, которому автором подарены его собственные любовь к Бердичеву и любовь к настоящей литературе, говорит о своей роскошной московской квартире:

...Но кроме белого рояля и прочей знатной мебели в квартире имеется довольно большая личная библиотека. И в ней, наряду с собственными сочинениями Забродского, есть и Библия, и Кабалла, есть зарубежная

и русская классика, есть философ Шестов, есть Розанов и такие книги, как том французского психолога прошлого века Тена, французский же публицист и историк Алексис Токвиль, русский историк Татищев, немецкий психолог и философ-идеалист Вильгельм Бунд... Имеется некоторое количество и украинской классики, а также полуклассики: Шевченко, Ольга Кобылянская, историк и публицист Грушевский...

...А как же, спросите вы, с такими книгами в библиотеке и такими интересами работать в области советской сатиры и юмора? Отвечу по-китайски: кусать хоцаца.

Да, Горенштейну ради «кусать хоцаца» если что и пришлось, то писать сценарии, но он ни в одном из них не поступался собственной совестью. Было чему завидовать. Но лично я не склонен никого из писателей-ровесников Горенштейна обвинять в приспособленчестве, например, за написание книг в серии «Пламенные революционеры», как это сделали Владимир Войнович, Булат Окуджава, Василий Аксёнов, Анатолий Гладилин и другие. Думаю, что Горенштейн скорее всего отказался бы, но ему и не предлагали участия в проекте. Он был, как он сам назвал себя однажды в разговоре с Миной Полянской, «писателем незаконным».

И уж конечно, никто из названных не был завистником Горенштейна, но других, кто его заочно и очно не выносил, в Москве хватало. Это образовалось еще во времена, когда Горенштейн жил в Москве.

В переписке по поводу первого «Букера» Алла Латынина написала мне:

Я — увы — принадлежу (принадлежала — точнее) к той части либерального литературного сообщества, которое так безжалостно заклеил Горенштейн в «Месте»

(да и не только там). Он это сообщество ненавидел и глубоко презирал. Оно же, сообщество, мазохистски платило мизантропу Горенштейну тем, что создало миф о гении Горенштейне. При этом текстов его до конца семидесятых никто толком не знал, он сам не хотел пускать их в самиздат и публиковать за рубежом, но это и не надо было, миф питается преданием. Зато все знали, что Горенштейн — сценарист гениальных фильмов Тарковского и еще более гениальных фильмов, которые «они» (многозначительный взгляд наверх) не дали снимать, что Тарковский назвал Горенштейна «гением», а «Новый мир» побоялся напечатать его гениальную повесть, горячо одобренную самой Аней Берзер.

Не хочу ничего предполагать по поводу этих слов, не хочу комментировать, но был ли миф? Или он был только в воображении людей того «сообщества», к которому принадлежала Латынина?

Если бы он существовал на самом деле, то он должен был бы в «перестроечных» писаниях и воспоминаниях этих мифических «создателей мифа» (хотя бы одного) как-то отразиться. Но этого не наблюдается.

Было другое. Было восхищение написанным Горенштейном у некоторых людей кино и у тех немногих, кто читал с его согласия его ненапечатанную в СССР прозу. И была зависть непосвященных. Что до отношения Горенштейна к советской интеллигенции, то о ней не могло быть ничего известно до перестройки, до появления текстов в СССР.

Лаэрт, откуда эта неприязнь?

Да и те, кто восхищались, часто как бы подшучивали над Горенштейном, заодно муссируя его невоспитанность и якобы «местечковость». Откуда было взяться мифу о гении, о котором написала мне Латынина?

Горенштейну на его выпады в интервью в адрес «шестидесятников» публично никто не отвечал. Возможно,

отвечать было нечего, да и тема казалась ушедшей в прошлое. Ответные же выпады (см. ниже) были асимметричны, они били по произведениям и часто шли от непонимающих его тексты.

И вообще действовало общее отторжение Горенштейна. Причин здесь на самом деле несколько.

Одной из них, несомненно, были структурные изменения на российском книжном рынке, в частности, в сфере продажи книг. Фактом остается, что после трехтомника 1991—1993 годов (в который вошли все на тот момент написанные Горенштейном тексты, кроме «Попугчиков» и «Притчи о богатом юноше») и изданного тогда же, в 1991 году, отдельной книгой эротического романа «Чок-Чок» до следующей и последней при жизни писателя книги «Псалом» (2001) прошло 8 лет. Но и далее, уже после смерти Горенштейна в 2002 году, до 2011 года появились только три небольших книжки.

Изданные же книги магазины быстро убрали с прилавков и задвигали куда подальше, чему есть свидетели.

Хочу процитировать мою недавнюю переписку с Борисом Кузьминским и издателем Алексеем Гординым.

Уважаемый Борис Николаевич! Я проанализировал хронологию первых после «Дома с башенкой» (1964) публикаций Горенштейна в России в 1991—1992 годах, как и известные мне публикации о нем в начале 90-х. Не хотел бы впасть в тенденциозность или попасть в конспирологи, но для меня картина такова:

Горенштейн за 1991—1992 годы выложил в журналах и в трехтомнике большую часть написанного им почти за 30 лет. Ответом было молчание (исключение — Ваша статья, м.б., были и еще, но мне они неизвестны). Ничего

похожего на приветствие «возвращения мастера», как назвал Горенштейна Эткинд.

Далее был приезд Горенштейна в Москву (после 11 лет эмиграции, на премьеру спектакля по пьесе «Детоубийца») и несколько его интервью с резкими словами в адрес «шестидесятников», за кои Виталий Вульф грозился вызвать Горенштейна на дуэль.

После этого в марте—апреле 1992-го вышли три статьи, очень критиковавшие тексты Горенштейна: Померанца о романе «Псалом», Леонида Клейна о повести «Последнее лето на Волге» и Славы Тароциной.

Потом был первый «Русский Букер» 1992, где в шорт-листе был роман «Место». Премию присудили Марку Харитонову. Было и выдвижение на следующий 1993 год за «Псалом», но в шорт-лист роман не попал.

Жюри в составе:

Вячеслав Иванов, филолог — председатель, Александр Генис, критик, эссеист (Нью-Йорк), Булат Окуджава, поэт, прозаик, Маша Слоним, журналист, Джефффри Хоскинг, славист (Лондон), посчитало более значительными романы:

Владимир Маканин «Стол, покрытый сукном и с графином посередине»

Виктор Астафьев «Прокляты и убиты»

Олег Ермаков «Знак зверя»

Семен Липкин «Записки жильца»

Людмила Улицкая «Сонечка».

Маша Слоним написала мне, что голосовала за Горенштейна. М.б., за него голосовал и Вячеслав Иванов, но... Так или иначе голосов не хватило... Александр Генис точно за него не голосовал. Он написал мне: «Простите, я не помню. Там же было штук сорок романов. И жюри было дружным, но строптивым. Я топил за Пелевина и Сорокина. Окуджава за фронтовика. Иванов за переводчиков. И т.д. Про Горенштейна я разговоров не помню, но это ведь давно было.

В том же 1993 году трижды «отметился» «Новый мир», дав три статьи, в которых говорилось о Горенштейне: Виктора Камянова — пространную и временами в снисходительном тоне рецензию на все тексты Горенштейна, Аллы Марченко — о том, почему Горенштейн не должен был получить первого «Букера», — и уничижительную рецензию Ирины Роднянской на «Псалом».

Как осмыслить эту «холодную войну»?

В начале октября я написал Галине Юзефович:

«В какой степени Вы знакомы с книгами Фридриха Горенштейна? Почему, на Ваш взгляд, он в России остается практически неупоминаемым?»

Она ответила:

«Я настолько глубоко равнодушна к творчеству Горенштейна (на самом деле хуже, чем равнодушна), что как-то не знаю даже. То есть не думаю, что есть какие-то специальные причины, кроме того, что его, правда, сравнительно мало людей любит. Но "неупоминаемым" я бы его совершенно точно не назвала. Ну я не думаю, что есть какой-то заговор, честно. Просто, ну, он такой немножко — его трудно любить, мне кажется».

Отмечу, что в моем вопросе слово «заговор» не присутствовало.

Так был ли «заговор»? «Злой мальчик» Горенштейн, несомненно, был (он ответил в своем памфлете 1997 года всем названным критикам). Мальчик был, а заговор?

Как Вы думаете? И что, по-вашему, в основе отвержения Горенштейна многими? Содержание написанного им? Зависть к большому дару? Месть за резкие оценки «шестидесятничества» («фальшивая оттепель, фальшивый ренессанс, да они и люди были все фальшивые»)?

Буду рад любому Вашему ответу. Спасибо заранее.

Ваш ЮВ

*Дорогой Юрий Борисович,
на мой взгляд, причина недостаточно теплого приема, оказанного произведениям Горенштейна местными литераторами в 90-х, не идейные контры, не зависть и не стремление за что-либо отомстить (хотя в единичных случаях, возможно, и они, трудно полностью исключить это), а сложность его художественного мира. Почти никто тогда (и, наверное, сейчас) не был готов на усилие по-настоящему понять Ф.Г., тщательно и без горячки проанализировав его тексты. Такое усилие требовало затрат энергии, которые критики, похоже, сочли нецелесообразными, даже пустыми, поскольку поднимаемые Горенштейном вопросы и сама система его писательских приемов, как им казалось, находились далеко на обочине жгучей повестки дня. То есть ответ: элементарная лень и нелюбопытство.*

Я, впрочем, не согласен с Галиной в том, что «его сравнительно мало людей любят». Любят многие, заметно и по соцсетям в том числе. Другое дело, что любовь к нему почти не оформлена в виде конвенционных статей или рецензий.

*Искренне,
Б.К.*

Алексея Гордина, издавшего в 2011—2012 году в «Азбуке» четыре тома текстов Горенштейна, я спрашивал об изменениях книжного рынка в 90-х как объяснении издательской ситуации для книг Горенштейна.

Алексей ответил:

Дорогой Юрий, добрый день! У меня нет четкого ответа. В конце 90-х — начале 2000-х как раз происходил бум «интеллектуальной» литературы. Но, честно говоря, в голове и читателей, и людей, писавших о книгах тогда, — была большая каша. В интеллектуальную

литературу сваливали всё подряд — от действительно замечательных, тонких и важных вещей до какого-нибудь Переса-Реверте с его «Фламандской доской». Лишь бы не русский детектив, а-ля Доценко.

Был один нюанс — для успеха в этот момент книга должна была попасть «в струю», стать признанным интеллектуальным бестселлером, как, скажем, это произошло с романом Павла Крусанова «Укус ангела». Для успеха должна была возникнуть модность. За ней уже шли тиражи (от скромных до нескромных), но тиражи. То есть книга должна была оказаться «на устах» у большого количества людей. А для этого быть достаточно понятной большому количеству людей. У Горенштейна тут возникала понятная проблема. Понимать его было сложно. Мне кажется, дело было в этом в основном.

Еще находясь в Берлине, Горенштейн, начиная свою артподготовку к первой поездке в Москву, похоже, многое предвидел. Первым было его интервью Леониду Межибовскому для газеты «Вечерний Ленинград» «Я не любимец интеллигенции», в июне 1990-го, где была фраза: «Если меня сейчас начнут признавать, то будут признавать "сквозь зубы"». В перемену своей судьбы при жизни он мало верил.

Пожалуй, был в этом смысле у него единственный момент «слабости», когда он в 1992 году допустил возможность присуждения ему первого «Русского Букера», успеха у читателей его романа «Место» и появления у него в России, как он выражался, «престижа». Это было в начале 90-х, во времена иллюзий и завихрений во многих головах, так что извинительно... «Я хотел бы жить во Франции, потому что это единственная страна, где у меня есть престиж. Теперь, надеюсь, он появится и в России, после "Места"»...

Потом была история 1992 года с первым «Русским Букером» (октябрь — шорт-лист, декабрь — решение).

«БУКЕР» И ПРИШЕЛЕЦ

Мой интерес к первому «Русскому Букеру» не в обличении несправедливости того, что премию Горенштейну не присудили (это было бы глупо, так как голосование отразило реалии), а попытка проанализировать состояние умов, которое исключало саму возможность победы романа Горенштейна «Место». Да, я, несмотря на возражения Аллы Латыниной о том, что «обсуждений не было» и «все решалось простым голосованием», рассматриваю эту историю как часть невидимой войны, хотя, возможно, ее участники во время «военных действий», т.е. голосований, их такими не видели.

Начало интереса к теме было положено моим интервью с Бенедиктом Сарновым в декабре 2012 года.

Литературный критик Бенедикт Сарнов хотел написать о творчестве Фридриха Горенштейна, но не успел. Может быть, потому что и для него предмет был слишком сложен. В 2011 году он дал согласие написать короткое предисловие для серии книг Горенштейна в издательстве «Азбука». Сказал: «Я напишу коротко, лично и тем не менее общо». Но потом отказался, так как издательство торопило, хотело текст к сроку, к которому он, как ему показалось, мог не успеть. Но интервью, слава Богу, дать успел.

В самом начале разговора, который происходил у Бенедикта Михайловича дома, я рассказал ему следующую историю: в процессе работы над фильмом о Горенштейне я нашел его интервью кинорежиссеру Савве Кулишу. Там Кулиш представляет Горенштейна и произносит: «Знаменитый русский писатель...» Неожиданно Горенштейн с иронической улыбкой

поправляет его и говорит: «Скажи лучше — русскоязычный». И это Горенштейн, который всю жизнь отстаивал свое право называться именно русским писателем! Что привело его, так сказать, к «сдаче позиций»? Исход еврейства из России и других стран СНГ, что?

Сарнов рассмеялся и долго потом не переставал улыбаться.

Б.С. Термин этот придумали, конечно, наши нацисты-шовинисты. Я однажды беседовал с одной дамой из «Литературной газеты», которая со мной сцепилась по этому поводу, когда я сказал, что этого понять не могу... Что значит «русскоязычный»? Вас интересует что? Гены писателя, его кровь, что? Что стоит за этим понятием? И я сказал: ну вот Фазиль Искандер. Конечно, он русский писатель, какие сомнения? Хороший писатель, с хорошим русским языком. Русский писатель, как и Бабель и как Мандельштам. А она говорит: «А вот Чингиз Айтматов?»

Понимаете, я говорю, Чингиз Айтматов — это действительно другое дело. Он пишет на родном языке, а потом сам себя переводит. Это совершенно другое дело. Для него русский язык — это не язык, на котором он творит. Он просто владеет им настолько, что может сам переводить. И то, насколько я знаю из редакционной кухни, от «новомирцев», которые его печатали, возились они с ним предостаточно...

Он, Фридрих, хотел, я думаю, подчеркнуть вот что... Там у него в «Бердичеве» есть такой полукомический персонаж, зять Рахили, которого она ненавидит. Он там моржевал, и у него ампутировали отморозенный палец, помните? Так она про него говорит, что «он одним пальцем уже на том свете, слава Богу» (Сарнов хохочет. — Ю.В.). Так вот, он всем про себя говорил:

«Я — хусский! Хусский!»... И вот Фридрих, видимо, очень не хотел, чтобы за ним стояли эти еврейские комплексы, как говорится, «с пафосом отъевреивания»... Я только так могу это объяснить.

Надо улавливать о терминах, потому что писатель может быть великим и не гениальным, гениальным и не великим, но вот гениальность — это некая особая субстанция.

Он близок был и дружил с моим другом Лазарем Лазаревым. И более того, Лазарь был хранителем всех его подпольных сочинений. И Лазарь с его разрешения (а Лазарь был, надо сказать, человек очень четкий в этом смысле) дал мне прочесть некоторые его рукописи, в частности, роман «Место», который меня тогда потряс. И когда Фридрих узнал об этом, он как-то уже стал, видимо, числить меня не просто в кругу шапочных знакомых, но в более близком, что ли, кругу..

Ю.В. Каков, на ваш взгляд, вклад Горенштейна в литературу?

Б.С. Ну, вы знаете, я вообще очень высоко ценю Фридриха Горенштейна, в некоторых отношениях выше почти всех своих современников, хотя среди его современников немало писателей замечательных, крупных и любимых мною. Для ясности, для ориентира я назову и Гроссмана (ну, это старшее поколение), а из современников и почти сверстников — это Войнович, это Искандер, это Домбровский... Писатели крупные. Но Горенштейн, на мой взгляд, единственный в этом ряду, в ком я вижу черты гениальности...

Это то, что лежит за пределами понимания, то, что близко к понятию чуда. И Горенштейн, конечно, единственный из них (повторюсь, это всё писатели крупные), единственный, или, может быть, с ним в этом смысле можно сравнить Искандера, — который занят

проблемами, я бы сказал... космическими. Космическими и мировоззренческими, такими, как место человека во вселенной... То есть тут он (не буду говорить о масштабах) по задачам, по целям, которые он перед собой ставит, сопоставим с такими гигантами, как Толстой и Достоевский... Ну а вот Чехов — другое... Конечно, нет писателей, которые не задумывались бы о Боге, о бессмертии души... Это все так, но это не то, что их терзало, мучило, Чехова в данном случае — он был более земной человек... А писатель великий тем не менее... Так вот, Горенштейн вот такой.

Судьба его меня всегда волновала. Я помню, примерно в середине шестидесятых (когда был напечатан «Дом с башенкой»? В 1964-м?) мы говорили с одним моим другом, физиком, но человеком очень гуманитарного склада, который интересовался литературой, жил поэзией (с физиками это бывает). «Ну а как вы себе представляете? — спросил он меня. — Вот когда рухнет, допустим, советская власть, во всяком случае цензура, когда вот настанет свобода, абсолютная свобода, абсолютная свобода выражения и самовыражения для художника... у меня такое впечатление, что вся нынешняя литература как-то отойдет на периферию, на обочину.. А появятся совершенно новые, неизвестные нам люди, которые сейчас где-то там сидят и что-то свое пишут... свою "нетленку" (Сарнов улыбается. — *Ю.В.*), значит, "в стол". И я, знаете, не очень задумываясь, сказал: «Нет, вы знаете, я думаю, что это будут те же самые люди.... Те же Искандер, Войнович, Аксёнов, Домбровский... (я и поэтов нескольких назвал, в частности, Слуцкого, Самойлова, Коржавина), те же люди, которых мы знаем сейчас... Но они раскроются перед нами [по-новому — *Ю.В.*]... они напишут новые книги... и они вынут из закров те книги, которые сейчас нам неизвестны, но это будут они же... Единственный писатель, сказал я, которого вы

сейчас не знаете и который, безусловно, войдет в первую десятку, если даже не превзойдет ее, это Фридрих Горенштейн». — «А кто это?» Я говорю: «А вот это автор одного рассказа, «Дом с башенкой», был напечатан год-полтора тому назад в журнале «Юность». И вот по этому рассказу.. вы знаете, как Пушкин говорит: "Он по когтям узнал меня тотчас" (правильно — «в минуту» — Ю.В.). Вот по этому рассказу виден был масштаб дарования и сила дарования... Яркость дарования и масштаб дарования».

Но, конечно, по этому рассказу нельзя было предсказать таких крупных его вещей, как «Место», как «Искушение», как «Псалом»...

Вот Булгаков говорил о себе: «Я — мистический писатель». Не знаю, насколько серьезно он к этому относился. Потому что в его мистике (я имею в виду его «Мастера и Маргариту», он ведь писал и вполне реалистические вещи, я-то считаю его художественной вершиной «Театральный роман», но это уже мое мнение, дело не в этом), так вот, в его мистике есть какая-то не скажу нарочитость, но и какая-то юмористическая, сатирическая краска... У Горенштейна все это всерьез, и другого писателя такого, я не скажу уже масштаба, а направления я вокруг не вижу, и, конечно, он в этом смысле явление поразительное...

Ну и как это всегда бывает с такими людьми, он не понят, не открыт еще, недооценен... Я помню, как глубоко поразило меня и даже возмутило присуждение первого [русского. — Ю.В.] «Букера». Там, значит, расклад был такой... Я помню не всё. Помню, кто получил, — Харитонов. Хороший писатель и очень милый, прелестный, интеллигентный человек, ему достался этот первый «Русский Букер». А в шорт-листе было два крупных писателя: Горенштейн (самый крупный) и Петрушевская. Она не такого масштаба, как Горенштейн, но тем не менее...

Ю.В. Там был и Маканин...

Б.С. Маканин, да, но он не такой крупный... Но Горенштейн — это гигант. «Место». Он там был представлен романом «Место». У него есть тоже провалы, но «Место» — это фундаментальная вещь. И романом «Место» он был представлен, номинирован на эту премию... Ну и уступающая ему, но тоже, конечно, крупное дарование, крупный писатель, которая, может быть, не вполне реализовала себя и оправдала те [возлагавшиеся на нее иными. — *Ю.В.*] надежды... это Петрушевская... Однако вот — ни она, ни он... Там была тогда в жюри Эллендея Проффер. Очаровательная дама и замечательный человек, создавшая вместе со своим покойным мужем одно из самых замечательных русских (Сарнов улыбается. — *Ю.В.*)... если хотите, русскоязычных книгоиздательств в Америке и вообще на Западе. Она была в это время в Москве, поскольку был «Букер». Мы были с ней знакомы раньше, по Москве когда-то, при жизни Карла, и в Америке тоже встречались. И она (это было, по-моему, у Войновича), когда зашла речь [о претендентах на премию. — *Ю.В.*], спросила меня: «Кто, по-вашему?»

Я говорю: «Для меня нет сомнений, конечно, Горенштейн!» А она, знаете, снобка такая, так пожалала плечами и пренебрежительно сказала: «Но ведь Достоевский уже написал «Бесов»!» Я говорю: «Ну, Эллендея, ну допустим даже, что это так и что Горенштейн написал «Бесов» XX века... Тоже немало. Вполне достаточно для того, чтобы... Во всяком случае для «Букера» — более, чем достаточно». А на самом деле — хотя, конечно, «Бесы» тут вспоминаются и не могут не вспомниться — на самом деле эта книга не [эпигонская. — *Ю.В.*]...

Вот, скажем, о романе Гроссмана, великом романе «Жизнь и судьба», очень значительном произведении...

О нем можно сказать, что он... ну не эпигон, но последователь, продолжатель Толстого... А о Горенштейне этого не скажешь. Он не эпигон, и не продолжатель, и не последователь...

Для Горенштейна Достоевский если и был какой-то ориентир, то скорее соперник, антагонист, понимаете... Но тем не менее дело даже не в этом. Дело в том, что «Место» — это роман совершенно независимый, и в нем, если что и роднит его с Достоевским...

Вот как Бунин ненавидел Достоевского и говорил: «От него это все пошло. Это он виноват, это он создал всю эту гниль, и она выперла на поверхность — вот большевики, эта революция, понимаете ли»... То есть он придавал этому самому Достоевскому как бы значение демиурга, человека творящего... не отражающего исторический процесс, а творящего его... И в этом есть некая фантазия, но есть и некое зерно истины. Так вот, это к Горенштейну относится в полной мере... В этом романе «Место» он вот эту подпольную гнилую Россию, так сказать, все уродства и все кошмары нарождавшегося тогда, а может быть, даже еще и не нарождавшегося русского фашизма, который мы сегодня видим уже во всей его красе, он это угадал. Откуда он это взял? Я не знаю. Было это, и я этого не знал, а он знал? Может быть. Но думаю, что главным образом он достал это, как и Достоевский своего Ставрогина, своего Петрушу Верховенского, Кириллова, достал из себя... Так и он всех этих своих персонажей. Это плод его фантазии, это, как говорится, выброс его души, его психики... Вот это я и называю гениальностью.

Хотя повторяю, как у каждого большого писателя (за исключением, может быть, Пушкина, у которого нет плохих стихов... ну у гениального Блока были плохие стихи... О Маяковском говорить нечего, а он гений — сколько ерунды он накарябал, эти свои агитки...), и у Фридриха были и провалы...

Но потом знаете, эта его одаренность языковая — это тоже ведь чудо. Вот это его обращение к языку XVII, XVIII веков — это вообще поразительно. Этот человек, который говорил в жизни, в быту с еврейским акцентом... и вот такое совершенное владение, такое проникновение в живую ткань русского языка.

Вы знаете, в начале XX века возникла такая дискуссия о евреях в русской литературе. Я уже не помню, кто там участвовал, хотя, поднатужившись, смогу вспомнить... Помню только одного — Корнея Ивановича, молодого тогда Корнея Ивановича. И они все единодушно — и тот, кто представлял, как говорится, еврейскую сторону, и Корней Иванович, который представлял, так сказать, русскую критику, — они все сходились к одному, что действительно евреи в русской литературе где-то там на периферии, на обочине, что они еще не настолько владеют русским языком как родным, чтобы войти с полным правом... войти и занять достойное место, а тем более войти и занять место, ну не главенствующее, но в первых рядах русских писателей, и что до этого еще бесконечно далеко... Они ссылались на живопись, где уже был Левитан, скажем, на музыку, где были братья Рубинштейны... И говорили, что с литературой, к сожалению, так не получается...

Это происходило тогда, когда уже только опубликовал или должен был вскоре опубликовать свою книгу «Камень» Мандельштам... Но в общем, короче говоря, в пределах того же поколения появились такие вообще корифеи русской литературы еврейского происхождения, как Мандельштам, Пастернак, как Бабель, наконец... Тот же Гроссман... Вот как это бывает. И такое же чудо произошло с Фридрихом Горенштейном. И, конечно, в высоком смысле слова он, конечно, русский писатель. Русский хотя бы потому, что никто не дал, не показал нам такую Россию, какую

показал он... И такую художественно убедительную, такую при всей ее фантазмагоричности реальную, такую... что просто, вы знаете, я не знаю, с кем его тут можно сравнить...

Ю.В. Наша беседа проходит за день до презентации вашей книги «Феномен Солженицына», и я не удержусь от вопроса: что бы вы сказали, если бы сопоставили два имени — Горенштейн и Солженицын, мировоззренчески, писательски?

Б.С. Прежде всего, я должен сказать, что, на мой взгляд, Солженицын не такой крупный писатель, как Горенштейн. Солженицын вообще... ну, он поразительная, феноменальная личность. Роль его и миссию его, и значение его трудно переоценить. Но как писатель он был сильно переоценен... Знаете, как это у нас бывает вообще в России... Как Достоевский на похоронах Некрасова, не думая так, а желая так просто польстить молодежи, которая бесновалась там, сравнил его с Пушкиным, сказал, что он стоит рядом с Пушкиным — Некрасов, то раздались голоса «Не рядом, а выше, выше!»... Вот это вот случилось и с Солженицыным. Я читал тут дневники Шмемана, который потом испытал горчайшее разочарование в нем... Ну, «он выше Пушкина, он выше Толстого, великий писатель земли русской...» — причины понятны, но сильно раздут как писатель. «Иван Денисович» — это замечательная вещь, и романы (хотя они с провалами) — «В круге первом» и «Раковый корпус» — вещи замечательные... Ну а «Колесо» — это говорить нечего, это неудобочитаемо...

Но, в принципе, Солженицын, конечно, прежде всего писатель, у которого получается хорошо и даже выше, чем хорошо, замечательно, великолепно, когда он пишет о пережитом... Но как только он начал писать этот первый его роман «Август четырнадцатого», уже видно было, что это не его... Но, конечно, рука

есть, мастерство есть, еще сохранилась сила, заинтересованность в теме, особенно когда там столыпинская эта глава, где его это волнует уже по еврейской линии, это понятно все... (Горенштейн рассказал в одном из интервью, что был поражен, как Солженицын прошел мимо того факта, что Багров, стрелявший в Столыпина, сев в зале, обнаружил, что забыл револьвер в пальто в гардеробе, и страшно мучился, сидел как на иголках в ожидании антракта. Но Солженицыну важнее было подчеркнуть, что Багров — еврей. — Ю.В.) То есть не хочу и приуменьшать его, так сказать, роль и литературное значение, но вот... не мистический при всем своем православии, не космический, сугубо земной, в большей мере политик и деятель, и вообще человек, одержимый своей великой миссией... Единственное, что их сближает (Солженицына и Горенштейна. — Ю.В.), это тот патологический, тухлый, граничащий (переходящий эту грань) с фашизмом русский национализм, который Горенштейн так талантливо вскрыл в этом своем романе «Место». Но Солженицын, конечно, в этом смысле представляет собой не материал для сравнения, а как бы объект его... Он и сам в конце концов, в конце жизни впал в этот смрад вообще. Так что вот эта точка соприкосновения очень для Солженицына неприятная...

Нет, Горенштейн, понимаете ли, это особое, конечно, явление. Ведь это даже непонятно, как [оно возникло. — Ю.В.] на этой советской ниве: мы же все-таки все безбожники... Солженицынское православие — это, конечно же, чистая липа. Ведь он объявил себя православным, а что там на самом деле? Здесь больше показухи... Вообще, я не могу забыть этот театральный жест, которым он перекрестил гроб Твардовского. Это все, как у Галича — «это рыжий все на публику».

Ю.В. Хорошо вы вспомнили «Репортаж о футбольном матче».

Б.С. Нет, для Фридриха этот «Псалом» — это вещь, абсолютно отражающая его сознание, тут нет никакой литературщины... Для Булгакова Воланд — это тоже реальность, но... Антихрист у Горенштейна это действительно какая-то мистическая фигура... Воланд... — недаром они все гадают, кто это: Сталин или Ягода. На самом деле, конечно, это чушь, это не кто иной, как сатана, но тем не менее [там присутствует. — *Ю.В.*] этот элемент сатиры и разоблачительства и соотнесения советского муравейника с осью координат, каковой для Булгакова является христианство... Булгаков не врал, когда говорил, что он мистический писатель. Это просто в его природе, в его натуре. У него это еще отчасти связано с семейными традициями. Отец как-никак был причастен к духовному званию, не был пострижен, но все-таки преподавал в духовной академии... Но у Фридриха это выражено сильнее... — закончил Бенедикт Сарнов.

Мнение Сарнова о Горенштейне сформировалось задолго до нашей с ним встречи. Оно, в частности, было изложено им в 2007 году в материале журнала «Знамя»:

«Как нам кажется, по прошествии двух десятилетий есть смысл вернуться к оценке того, что было опубликовано в период "журнального бума", на рубеже 1980—1990 годов. Конечно, максимальное читательское внимание было приковано тогда к так называемой «задержанной классике» (в диапазоне от «Доктора Живаго» и «Котлована» до «Собачьего сердца» и «Реквиема»). Но в не меньшей степени и к тем произведениям — именно о них пойдет речь в нашей дискуссии, — которые сами писатели, дожившие до свободы, вынимали из ящиков своих письменных столов, годами, а то и десятилетиями дожидаясь публикации на родине (от «Белых одежд» Дудинцева и «Детей Арбата» Рыбакова до «Смиренного кладбища» Каледина и «Приключений солдата Чонкина» Войновича), либо создавали в состоянии потрясения от происходившего, пытаясь, каждый по-своему,

запечатлеть его свет и тьму (например, «Печальный детектив» Астафьева, «Всё впереди» Белова, рассказы Татьяны Толстой, «Невозвращенец» Кабакова...).

Время изменилось, и уместно спросить: 1) какова роль этих произведений в духовных и политических переменах, произошедших в нашей стране? 2) каково их место и в истории отечественной литературы, и в сознании сегодняшних читателей? Надеемся, что именно читатели и продолжат начатый этой дискуссией разговор».

Так были поставлены вопросы.

И из всех участников разговора (Марина Абашева, Александр Агеев, Лев Аннинский, Александр Архангельский, Евгений Ермолин, Дарья Маркова, Андрей Немзер, Евгений Попов, Бенедикт Сарнов, Евгений Сидоров, Михаил Эдельштейн) упомянули Горенштейна лишь двое — Ермолин и Сарнов. Ермолин — в перечислении. Сарнов был единственным, кто произнес внятное:

Б.С. Если же говорить о тех, чьи имена безусловно останутся и в истории отечественной литературы, и в сознании читателя, то у меня сразу возникают в памяти совсем другие книги. Прежде всего «Чонкин» Владимира Войновича, «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера, «Остров Крым» Василия Аксёнова, романы «Место» и «Псалом» Фридриха Горенштейна, проза и драматургия Людмилы Петрушевской, «Москва — Петушки» покойного Венедикта Ерофеева. Я был поражен, когда узнал, что первой Букеровской премии в России не удостоились ни Горенштейн, ни Петрушевская, хотя оба этих автора попали тогда в шорт-лист. При всей моей симпатии к лауреату первого «Русского Букера» Марку Харитонову я счел тогда и считаю сейчас это решение жюри огромной ошибкой.

Решение это, хоть оно меня и поразило, не стало тогда для меня такой уж большой неожиданностью. Накануне я обменялся по этому поводу хорошо мне запомнившимися репликами с Элендеей Проффер

(она была членом жюри). Но на самом деле «Место» Горенштейна — отнюдь не «второе издание» «Бесов». Это ни на кого и ни на что не похожий, мощный, самобытный роман, во многом, увы, оказавшийся пророческим. А ведь кроме «Места» Горенштейн написал еще «Псалом», «Искушение», «Бердичев», гениальную пьесу «Споры о Достоевском», в России, сколько мне помнится, до сих пор не опубликованную.

Названные Сарновым книги и авторы и в моем списке любимых. Оказавшись в Москве в феврале 2014-го по поводу премьеры горенштейновского «Бердичева» в театре имени Маяковского, я позвонил Сарнову с намерением пригласить его на премьеру. Ответила жена Бенедикта Михайловича, которая сообщила, что он в больнице с переломом шейки бедра. Больше мне, к сожалению, не довелось ни увидеться, ни поговорить с Сарновым. 20 апреля 2014 года он скончался.

ОТВЕТНЫЕ ЗАЛПЫ

Ответные залпы (на московские интервью) после визита Горенштейна в Москву и неприсуждения «Букера», как я уже писал, последовали, и читатель, и так с трудом ориентировавшийся в море непривычных текстов, получал от критиков сигнал, установку: «Не читайте, не стоит».

Алла Марченко

Взглянем с этой гипотетической точки зрения, например, на «Место» Фридриха Горенштейна.

О том, что автор «Места» обязательно попадет в шестерку предфиналистов, равно как и о том, что Booker

Prize «Месту» не видать, и биться об заклад было не с кем. Отдать первого «Русского Букера» роману, Россией не востребованному, и одним этим жестом притузить все, что было сделано, делается и будет еще сделано теми, кто *свободе* предпочел *тайную свободу*? Нет, сие лишило бы инициативу господина Букера гуманитарно-го смысла.

Забавно сегодня читать этот перл, сочиненный в 1993 году. Он напомнил мне давнюю абсурдистскую пьесу Славомира Мрожека «В открытом море», где персонажи Толстый, Средний и Малый, доев имевшиеся на унесенном в море плоту продукты, решают, кто из них должен быть... съеден. Решают, проводя выборы с предвыборными речами. Толстый и Средний подводят Малого к мысли, что съеден должен быть именно он, и тогда он в состоянии зачумленности договаривается до следующего:

Малый (переставляет один стул на край плота, забирается на него, как в начале, во время митинга). Свобода вообще ровным счетом ничего не значит. Только настоящая свобода имеет цену. Почему? Потому что настоящая свобода — это самая лучшая свобода. Где искать настоящую свободу? Давайте рассуждать логично. Если настоящая свобода — это не то же самое, что обычная свобода, то где искать тогда настоящую свободу? Совершенно ясно. Настоящая свобода — только там, где нет обычной свободы.

Но во фразе Аллы Марченко отражен конфликт — априори негативное отношение тех, кто остался, к тем, кто уехал, а потом «как-то не так» вернулся.

Итак, нападающие на Горенштейна нашлись, а защитники и поклонники не то чтобы оказались числом

поменьше, но почему-то звучали тише. Горенштейн со всей полнотой ответил всем оппонентам позднее, в своем памфлете 1997 года.

Но еще ранее, отвечая на вопросы литературоведа Марины Лундт, исследовавшей «Новый мир» периода Твардовского, Горенштейн был честен и категоричен.

Дорогая Марина,

мне кажется, Вы не совсем точно избрали человека, который должен дать характеристику А.Твардовскому. А.Твардовский и его окружение, его свита, ближняя во всяком случае, были мне не только чужие и чуждые, но и враждебные.

Посмотрите предисловие Твардовского к одному-нику Бунина (издательство «Худ. лит.», 1973). Большого мастера, классика он рассматривает с позиций крестьянского соцреалиста. А Набокова вообще называет эпигоном и обзывается другими нехорошими словами. Твардовский — человек не тонкий и малограмотный, но этот «голый король» прогрессистов ими, прогрессистами, возвеличивался и превозносился.

...Исходя из вышесказанного, я себя в контексте «новомирской прозы» вообще не вижу. Так же и в контексте битовско-окуджавско-шукшинско-солженицынско-стругацкой и пр. словесности. При всей видимой разнице они — единое целое: советская культура, как и нынешняя постсоветская, антисоветская и т.д.

Фридрих Горенштейн

Берлин, 19 января 1995 года

Написать эту книгу меня подвигло чувство справедливости, точнее осознание несправедливости по отношению к писателю Фридриху Горенштейну. Его цитируемость в российских СМИ и в интернете как-то до неприличия ничтожна, если вспомнить, что мы имеем

дело все-таки с автором произведений, дважды выдвигавшихся на «Русского Букера» и один раз попавшего в шорт-лист, а затем и в лидеры по выбору «Букера десятилетия» с 1992-го по 2002-й — он разделил третье место с Людмилой Петрушевской, и как раз за роман «Место», выдвигавшийся в 1992 году. Голосовали председатели жюри первых десяти лет за исключением Ирины Прохоровой (1996).

«Место» поделило 3-е и 4-е места с романом Петрушевской «Время ночь» (эти романы набрали по 17 баллов — голосовали председатели жюри по рейтинговой системе; вторым был Маканин с «Андеграундом» — 19 баллов, первым — Владимов (21)).

Вот список голосовавших за «Букера десятилетия» председателей жюри: Алла Латынина — 1992, Вячеслав Иванов — 1993, Лев Аннинский — 1994, Станислав Рассадин — 1995, Игорь Шайтанов — 1997, Андрей Зорин — 1998, Константин Азадовский — 1999, Олег Чухонцев — 2000, Юрий Давыдов — 2001.

То есть роман и спустя 10 лет оставался в читательской памяти многих знатоков литературы. К 2007 году Горенштейна уже начинали забывать.

Идейным ответом российским оппонентам было эссе Горенштейна, напечатанное в журнале «Столица» № 3, 1993.

Лингвистика как инструмент познания истории

Почти десять лет тому назад, с конца 1983 года, периода для истории ясного и неподвижно-застойного, мной вдруг начал овладевать «исторический невроз». Так в тяжелый душный день хочется ветра, беспокойства, неопределенности. Из этого чувства родился замысел драмы о петровской эпохе, судьбоносной для России и для Европы.

Я вообще убежден, что лучшие замыслы, по крайней мере в литературе, а может быть, не только в литературе, подчинены законам сенсуализма, философского учения, признающего знания достоверными, если в их основе лежит чувственное восприятие. А сенсуализм неразрывно связан с лингвистикой, с наукой о языке, которым говорят чувства.

Можно так сказать: исторический момент в литературе осложнен лингвистическим. Особенно это наглядно в драмах. Есть хорошие исторические романы, однако, на мой взгляд, наибольшего успеха в познании истории достигла драма, где история по-шекспировски, по-шиллеровски звучит.

Позднее, уже задним числом, я обнаружил нечто подобное у ученого XIX века Макса Мюллера, который на основании анализа языков арийских народов пытался изучить эволюцию этих народов. Разница, однако, научно-исторического и литературно-исторического сопоставления в обращении к разным сторонам общих для народов культурных условий. Наука изучает общеисторические эволюции, но она слишком ограничена строгими логическими правилами и потому не способна охватить и сопоставить мелочи, детали истории, которые и создают в своей совокупности соответствующую учению сенсуализма чувственность знания.

Особенно это наглядно в теории так называемых «скрытых фактов», то есть таких фактов, которые не даны непосредственно в источниках и которые, подобно неизвестному в математических уравнениях, приходится восстанавливать по имеющимся уже данным.

Историк Тейлор пытался поставить на научную почву изучение переживаний, основывая это на том справедливом наблюдении, что скрытые, вытесненные историей факты: верования, обычаи, учреждения — не исчезают без остатка. От них остаются следы, мало гармонирующие с соответствующим строем, но ревностно

сохраняемые народом. Тем не менее не только Шекспир, Шиллер или Лев Толстой, но даже и Дюма, который весьма непочтителен с устоявшимися, проверенными фактами, в «скрытых фактах», в исторических переживаниях правдивее и глубже маститого английского историка. И наоборот, когда литератор пытается конкурировать с исторической наукой на ее почве и действовать ее методами, он терпит полный крах. Таким показательным крахом является многотомная эпопея Солженицына «Красное колесо». Пошедший научным путем «философии истории», Солженицын пытается подвести идейный итог всего революционного перелома в России 1917 года.

Надо сказать, попытки ввести в истолкование исторических фактов философский элемент вообще не выказали особой плодотворности даже и у Вольтера, пустившего этот термин в оборот. Науку этот метод лишает объективной строгости, художественность подчиняет субъективной идее, т.е. идеологии. Конечно, задачи, поставленные историософией, кажутся грандиозными и соблазнительными. Поэтому задолго до Вольтера, не говоря уже о Солженицыне, многие мыслители пытались использовать «философию истории», чтобы всё завершить и поставить «великую всемирную точку».

В своем труде «Политика» Аристотель пытался подвести итог политико-социальному развитию всего древнего мира. В «Civitas Dei» Блаженный Августин пытался охватить мирозерцание всей исторической мысли средневековой Европы. Однако в первом случае, как верно замечено, получились не более чем грубые историко-философские эскизы, а во втором — теологический трактат, проповедующий противоположность мирского и духовного.

На мой взгляд, литератор, обеспокоенный современностью и желающий изучить и восстановить ее исторические корни, должен забыть о своих идеологических

и философских пристрастиях, так же как и археолог, осторожно снимающий верхние слои и добывающийся все глубже к нижним, или как аморальный гробокопатель, будоражащий мертвых. Да, я бы сказал, в подобной работе надо забыть даже о морали. Мораль необходима в истории живой, в истории мертвой, в истории «обратного хода» надо попытаться взять за образец аморализм «чистой сердцем» природы. Ибо только та история правдива, в которой о мертвых, кто бы они ни были, не боятся говорить плохо, вопреки пословице. Но и не стараются использовать безответность мертвеца, чтобы пнуть его ослиным копытом. Особенно когда мертвецу-империи 450 лет.

В драме из петровской эпохи «Детоубийца», оконченной мною в 1985 году, и в диалогах из времен Ивана Грозного «На крестцах», над которыми уже несколько лет продолжается работа, я стремлюсь использовать для познания исторических фактов лингвистику эпохи, причем не только по проверенным источникам, но часто по мифологии и фольклору. Пытаюсь через слова, произносившиеся давно истлевшими устами, ощутить живую суть послемонгольской России, крестьянской Азии, упорно, с энергией, со страстью отрицающую торгово-промышленную Европу. Причем, когда речь идет об отрицании, то хотелось бы иметь в виду не только и не столько славянофилов, сколько западников. Ведь западником был не только Петр I, который строительством Петербурга и захватом Прибалтики «пробивал окно в Европу». Западником были и Иван Грозный, и отец его Василий III, и дед Иван III. Ибо отрицание приобретает еще более опасные черты в неудачном и неумелом внешнем заимствовании. Уже упомянутый выше историк Тейлор говорит в своей «Антропологии», что китайцы, покупая английские суда и не умея с ними обращаться, нарочно их уродуют, превращают их в свои безобразные

дзонки. Нечто подобное происходит и с западными идеями в России. Лишь тогда, когда России удастся исцелить свои исторические язвы, бытовые, политические и экономические гнойники, берущие начало в XVI веке, западноевропейские идеи не будут служить солью, эти язвы травящей.

Какие же основные язвы были заложены в глубинах русской истории в XVI веке, во времена царствования Ивана Грозного?

Это, прежде всего, двухголовая самодержавно-теологическая власть, созданная православной церковью. Надо сказать, что идейная борьба внутри православной церкви между сторонниками духовной жизни церкви, не вмешивающимися в политическую жизнь государства, и церковными государственниками окончилась победой последних. Самодержавность русской православной церкви возникла раньше государственной самодержавности. Все империалистические и шовинистические идеи, господствующие потом в русской государственности: идеи России — «третьего Рима», идеи особой мессианской роли русского народа и прочие — возникли и развились в церкви. На раннем этапе царствования Ивана Грозного сложилась ситуация, при которой Россия могла бы стать, наподобие Польши, монархией, ограниченной парламентом, состоящим из родовой знати. При всех своих отрицательных чертах родовая знать все-таки играла тогда роль демократического государственного элемента. Если этого не случилось, если власть в России на века приобрела характер волевых импульсов и действий отдельных людей, назывались они царями или вождями, то в этом огромную роль сыграла православная церковь: создав неограниченную монархию, церковь вскоре сама попала под сапог деспотизма, уже при Иване Грозном, а при Петре I вообще превратилась в обычный государственный департамент.

Во времена коммунистические это было видно особенно наглядно. Ныне в вакууме идеологии церковь и посткоммунистическое государство назойливо демонстрируют свою взаимную любовь. Не учитывая уроков прошлого, церковь опять использует свою возникшую независимость не для отстаивания своей самостоятельности, а для построения государственной духовно-политической двуглавости. Не говоря уже о все более усиливающихся в церковной среде, особенно под влиянием эмигрантских церковных кругов, реакционных, шовинистических российских антисемитских тенденциях. И это не случайное, проходящее явление, а закономерное, с прочными многовековыми историческими корнями.

Конечно, не в одной лишь России церковь по тем или иным соображениям способствовала созданию неограниченной власти монархии, способствовала победе самодержавной монархии над вельможными вольностями. Такое можно было наблюдать и в Европе, в частности в Англии, в том же XVI веке во времена современницы Ивана Грозного королевы Елизаветы I. Существенная разница, однако, состоит в том, что при неограниченной политической монархии в Англии сохранил экономическую власть СОБСТВЕННИК. Отсутствие собственника в России — вот что прежде всего отмечал английский посол при Иване Грозном Дженкинсон, являвшийся, кстати, активным сторонником англо-российского сближения. В России все были не только политическими, но и экономическими рабами самодержавной власти: и крестьяне, и вельможи, и купцы, не обладавшие свободой действия наподобие купцов византийских. Собственник в России возник слишком поздно, слишком робко и в обстоятельствах приближающегося государственного обвала, что не могло не наложить на него свои психологические черты. Да и холопства своего перед властью он

до конца преодолеть не смог, поскольку в значительной степени был происхождения мужицко-кулацкого.

Нечто подобное можно наблюдать и ныне в среде посткоммунистического собственника. И это тоже не случайно несчастливи сложившиеся обстоятельства, а историческая традиция, закономерность с глубокими корнями.

Тут обнаруживается и вторая «русская язва», заложенная в XVI веке во времена Ивана Грозного. Окончательная победа московского военно-кочевого образа жизни над новгородским торгово-промышленным. Более столетия, начиная с деда Ивана Грозного Ивана III, современника Христофора Колумба, потратила монголоидная Москва на уничтожение новгородского русского собственника — индивидуалиста, угрожавшего русскому московскому абсолютизму не только и не столько экономически, сколько психологически. Тогда-то и были созданы (созданы искусственно, а не вытекали из так называемого «своеобразия русского характера») основы коллективизма русского человека, всё привыкшего делать общинно, «скопом». Созданы за много веков до сталинской коллективизации. Я убежден, по-настоящему сталинской коллективизации как идее сопротивлялось меньшинство. Большинство сопротивлялось чингисхановскому тупому насилию, сопровождавшему обобществление собственности. Да и то сопротивлялись главным образом на Украине, где общинная психология, созданная условиями земледельческого труда, была не столь развита.

Во времена так называемой столыпинской реформы выйти из общины и взять землю согласилось лишь 25 процентов крестьян. Подобное, но еще в более ухудшенном виде, приходится наблюдать и ныне. Колхозное и совхозное крестьянство в массе своей не хочет становиться землевладельцем. Приводятся многочисленные объяснения, точнее, оправдания этому

факту, разочаровывающему самые «светлые антисоветские мечты». Многие из этих объяснений справедливы. Но главное объяснение все же психологическое, т.е. чувственное, попадающее под законы сенсуализма и могущее быть выраженным лингвистически, в духе «Семёнов Никитичей» Глеба Успенского, знатока «русских мелочей жизни»: «Мы этим не занимаемся, нешто мы ученые».

Причем если в XIX веке, во времена Глеба Успенского, большинство простонародья жило в деревнях, было неграмотно и обладало общинным сознанием, противоположным городскому индивидуализму и быту городских мещан, то ныне, после переселения деревенских масс в города и сплошной «социализации труда», в обществе образовалась единая хаотичная деревенско-городская куча, где миллионы «живут как прочие» — «сплошным бытом». Через этот ребяческий возраст человечества прошли все народы, но счастливое сочетание исторических обстоятельств и географических условий помогло народам Европы вовремя отделаться от него, давно забыв об общинах. Затянувшееся ребячество — вот что сделало для России историю мачехой. И к главной причине такого «исторического ребячества» надо отнести азиатско-монгольскую оккупацию, превратившую Россию ПСИХОЛОГИЧЕСКИ из страны Запада в страну Востока. Попытки Новгорода восстановить западничество были насильственно, погромно прерваны главным золото-ордынским продолжателем на Руси, главным в прошлом монгольским сателлитом — монголоидной Московией.

В своем труде «Философия истории» Гегель говорит о «сплошном быте» восточных народов, так же, как и Глеб Успенский говорит о «сплошном быте» русского народа. «Сплошная мысль», «сплошная нравственность» и вообще «сплошная жизнь» составляют характерную особенность Востока вообще и Китая

в особенности, его быт, его лингвистику, состоящую из нравоучительных высказываний, пословиц и поговорок, созданных неизвестно кем, «сплошным умом», и передающихся из поколения в поколение, из уст в уста, не как украшающий фольклорный элемент, а как руководство в повседневности. «Кто чем не торгует, тот тем не ворует» — не сегодня выдуманно это руководство к действию, не вчера, а много веков назад, океаном людским, тогдашними «Семёнами Никитичами» для повседневной жизни нынешних «Семёнов Никитичей». Такова лингвистика русской истории в ее итогах.

Как известно, лингвистика Французской революции подытожена кратким лозунгом: Свобода, Равенство, Братство. Разумеется, речь шла об идеале, а не о повседневной «человеческой комедии». Повседневный европейский западный индивидуализм, обладая высоким производительным потенциалом, далеко не всегда сочетался с нравственностью. Гораздо ближе друг к другу идеал и повседневность на азиатском Востоке, где как раз отсутствие свободы порождает равенство, в какой-то степени даже братство перед давящей силой деспотизма. «Так как в Китае царствует равенство, то в нем нет никакой свободы, — замечает Гегель, — и деспотизм является там необходимой правительственной формой». Так было при Сталине. И народ эта чингисхановская сталинская деспотия угнетала и калечила физически.

Однако когда жестокая сталинская форма деспотии сменилась мягкой брежневской, она стала необходимой формой не только для правительства, но и для большинства народа. Каждый был «ничто», и каждому цена была грош, но МЫ были все, и НАС боялся весь мир. За это можно было простить и скудность брежневского «коммунистического» пайка, и глупую скуку брежневской повседневности. Впрочем, интеллектуальная

научно-культурная элита, даже из числа вольнодумцев, имела доступ и к привилегированному пайку. В целом о брежневском периоде с тайным вздохом, а иногда и явно вспоминают сейчас как о райском времени. Однако заведомо лгут себе и другим те, кто выстраивает альтернативу нынешнему хаосу и беде на территории бывшей империи в брежневской устоявшейся, пусть убогой, скучной, но прочности. Один американский советолог высказался о брежневском периоде как о времени сочетания «пушек и масла». Нет ничего более противоречащего логике фактов. С каждым годом масла становилось меньше, пушек больше. А пушки должны стрелять. Ибо, по экономическим законам, произведенный в больших количествах товар должен быть реализован.

При Брежневе коммунистическая партия выполнила свое обещание, осуществила вековую мечту всякого крепостного, всякого раба, живущего коллективным сознанием: работать мало, но все-таки гарантированно, устойчиво существовать. Споры нет, такое существование привлекательно. Если бы только не эти проклятые экономические законы, которые не мог опровергнуть даже Карл Маркс. Существует экономический термин — банкротство, т.е. несостоятельность. А что делает отчаянный лавочник, когда ему нечем платить по вексялям? Он старается поджечь лавочку. В данном случае пожар мог стать атомным, всемирным. К нему, по сути, готовились все 20 «устойчивых» брежневских лет. Наверное, уже тогда среди брежневских деятелей были такие, которые понимали: не загорится лавочка, придется платить по вексялям, наступит хаос и развал империи. В этом смысле понятно «нелогичное» начало Афганской войны. Однако на большее все-таки не решились, все-таки в последний момент испугались, попытались найти третий путь — «перестройку».

Объективная логика фактов доказала — третьего не дано. РАЗВАЛ ИМПЕРИИ И ХАОС НАЧАЛИСЬ ПОТОМУ, ЧТО НЕ НАЧАЛАСЬ ТРЕТЬЯ МИРОВАЯ ВОЙНА.

Даже если бы удалось избежать многих просчетов и ошибок (а кто такой провидец?), альтернатива была бы: нынешний хаос на политических и экономических руинах империи или третья мировая война — атомные руины. Из-под атомных руин выбраться вообще было бы некому, но из-под политических и экономических руин выбраться очень трудно.

На кого же надежда? На «плохих» людей с психологией индивидуалистов, которых ради традиционного общинного коллективизма изводили, начиная с эпохи Ивана Грозного. На их лингвистику собственника, в которой «мое» подавляет «наше». И напрасны надежды, что на этом пути удастся избежать западноевропейских язв у русского. Перпетуум мобиле не бывает. «Человеческая комедия» будет идти своим путем. Однако тогда в России, как во Франции, Англии, Германии и других странах Западной Европы, человеческие беды, человеческие трагедии, человеческие пороки станут не массовыми, а индивидуальными, не затрагивающими самих основ национальной жизни. И история станет, наконец, для России не мачехой, а матерью, любящей своих детей и пользующейся в любви взаимностью.

Фридрих Горенштейн
Берлин, 1993

Это была, скорее всего, последняя попытка прямой речью «достучаться» до россиян, быть услышанным и понятым.

Я надеюсь, что взгляды Горенштейна на Россию и ее историю не будут отпугивать русских националистов, не будут вызывать у них заведомое отторжение только потому, что автор — еврей... Ибо его мысли могут помочь России выжить, чего ей искренне желал

«мизантроп» Горенштейн. Да, человек-еврей все видит по-своему, но почему бы не изучить его взгляды, если человек умен и честен? Почему бы не увидеть Россию его отстраненным взглядом если не сына, а пасынка, но все же не выблядка?

Тем более, что Горенштейн в прозе не идеологичен, а художественен.

Со взглядами на христианство дело куда сложнее. Эта тема была очень важна для Горенштейна и отразилась в его ответе Григорию Померанцу на критику романа «Псалом» в статье «Псалом Антихристу». Ответ Горенштейна — фрагмент большого текста, озаглавленного автором: «Товарищу МАЦА — литературоведу и человеку, а также его потомкам».

ОТВЕТ ГРИГОРИЮ ПОМЕРАНЦУ

Памфлет-диссертация

с мемуарными этюдами и личными размышлениями

Признаюсь, пока писал этот памфлет-диссертацию, за исключением той части, где спорю с Померанцем, все время испытывал неприятное чувство. Я немало написал нечистых персонажей в своих сочинениях, однако там это смягчалось художественностью, переход же на конкретные личности — совсем иное. Одно дело — жареная курица, другое дело — та, которую резать надо. Мне их «всех» не жалко (кур мне жалко), но неприятно.

Поэтому, чтобы не усугублять неприятное, не буду вспоминать фамилию рецензента моего интервью «Смене», а назову его «Некто». Этот Некто, правда, не коллективно, а в индивидуальном порядке, тоже выразил возмущение тому, что я ругаю «всех», особенно же Мишу (Шатрова), а также иных «всех»: Бродского, Анну Андреевну, Товстоногова. Тут Некто явно тащит туза из рукава. Не помню, что писал о последних,

но вряд ли подходит слово «ругает» — оно не соответствует моим взглядам на вышеупомянутых.

Иное дело «Миша» (Шатров). Возможно, Некто явно симпатизирует драматургу поста номер один, и хотел таким образом через черный ход ввести «Мишу» (Шатрова) в приличное общество. «Ну и досталось же Мише Шатрову, — как-то в этом роде пишет — и более того за такое, — пишет, — в прежние времена вызывали на дуэль». (Еще одно ностальгическое слово — «дуэль».) В прежние времена на дуэли убили Пушкина, на дуэли убили Лермонтова, убили юного гения французской математики Эвариста Галуа.

Сравнивает себя с Пушкиным. Ге-Ге! Ха-ха-ха! Уровень сарказма «всех» поклонников талантов 60-х, 70-х годов, «всех», кто вытаскивал счастливый билетик в прогрессивные театры на спектакли «Миши» (Шатрова), Рощина, Радзинского (Радзинского, не уступающего по конъюнктурному обаянию и либерально-прогрессивному обаянию Евтушенко и воскуривающего сладким дымком новому святому мученику православной церкви Николаю Кровавому) и прочих, мне известен.

Есть, однако, рецензент, с которым можно было бы поспорить. Не то чтобы горячо, не то чтоб визгливо, не то чтоб с пеной у рта. Коротко, а главное — благородно. Пример такого благородного спора приведен Достоевским в виде анекдота, прочитанного им в детском возрасте, десятилетнем, в книжечке екатерининского времени: «Я его тогда затвердил наизусть — так он приманил меня, — пишет Достоевский, — и с тех пор не забыл остроумный ответ кавалера де Рогана. Известно, что у кавалера де Рогана весьма дурно изо рта пахло. Однажды, присутствуя при пробуждении принца де Конде, сей последний сказал ему: "Отстранитесь, кавалер де Роган, ибо от вас весьма дурно пахнет". На что сей кавалер немедленно отвечивал:

"Это не от меня, всемилостивейший принц, а от вас, ибо вы только что встаете с постели"».

Так же благородно, аристократически хотел бы поспорить, хотя, разумеется, на другую тему, а именно: о рецензии Григория Померанца на мой роман «Псалом» («Литературная газета», 23 марта 1992 года). Рецензия называется: «"Псалом" Антихристу». С подзаголовком: «О романе Фридриха Горенштейна и не только о нем». Так и поспорим «не только о нем».

Жаль, конечно, что Григорий Померанц прочитал не книгу, по крайней мере в момент написания рецензии, а журнальный вариант, в котором сделаны небольшие, но досадные сокращения. Тем не менее основных идей книги они не исказили, а главный спор пойдет не о художественности, а об идеях романа и не только романа. Спорить буду по пунктам, идя вдоль текста рецензии Померанца.

«Горенштейн принимает за всю полноту реальности пласт жизни, на который я не любил глядеть в упор, а смотрел с птичьего полета, с некоторой высоты, на которой царит Дева, Смывающая Обиды, а он — целиком в царстве Девы-обиды... Это царство Божьего гнева на человека, не способного разглядеть, расслышать Деву, Смывающую Обиды... Горенштейн, как, впрочем, и многие другие, не верит в Благоую весть о новом Адаме, но библейские голоса, которые он слышит, говорят: "Покайся, ибо грядет Господь!" Говорят против воли автора, который убежден, что вечно человек будет зачинать человека в похоти и сраме, вечно ненависть будет рождать ненависть, вечно будут сыпаться на человека молнии и казни Господни».

Очевидно, пласт жизни, на который Григорий Померанц не любил смотреть в упор, а смотрел с птичьего полета, — это злодейство и преступления. Я его не принимаю за полноту реальности, но это дела не меняет, ибо тем, против кого совершается преступление, то есть

жертвам, не становится легче от того, что где-то светит ласковое солнышко и раздаётся счастливый смех. Можно, конечно, смотреть на страдания «с птичьего полета», можно «умывать руки», как Пилат, можно утешать себя, но не жертвы, тем, что когда-нибудь придет счастливое будущее, где не будет ни ненависти, ни убийства, ни провокаций, ни похоти, ни срама — царство нового Адама...

Да, я в благую весть о приходе нового Адама действительно не верю. Кто подает эту благую весть? Двадцатый век, зачавшийся в крови и оканчивающийся в крови? Вообще, все эти образы из православного агитпропа, которыми оперирует Григорий Померанц, мне непонятны и неприятны, и место им не в реальном бытии, а в идеально-политических проповедях с амвона покойного отца Меня, вышибающих слезу у интеллектуальной паствы — Александра Иваныча и Марь Ивановны.

Не знаю, посещал ли Померанц эти проповеди. Дева, Смывающая Обиды, Дева-обида, Благая весть нового Адама — это всё на «браво-бис!» публике «Ленкома», «Современника», товстоноговского театра в Ленинграде. Но в церкви ведь аплодисменты не приняты, хоть порой они напоминают театральные залы. Если под «Девой» понимать Божью мать, единую и неразделимую Мириам (Марию), то в христианской, особенно в православной образной поэзии, с которой я знаком по долгу службы, а не через проповеди с амвона, Деву эту нельзя вообразить взирающей на страдания с птичьего полета.

Существует такая притча, которой я занимался по долгу службы. Божий святой попал на небо и увидел там много святых: Николая Угодника и прочих — но не нашел среди них пресвятой Девы. Спросил у ангела:

— Где же святая Дева?

— Она там, с вами, незримо, с вами всегда на земле, потому что не только преступники, но и жертвы нуждаются в ходатаях и заступниках.

Поскольку сына Божьей матери Иисуса Христа христианская церковная догма сделала ходатаем за преступников перед Богом-Отцом, то ходатай за жертвы в моем романе «Псалом» — Дан, Аспид, Антихрист — не враг, а брат Христа. Но если Мириам, Божья мать — утешительница жертв, Дан, Антихрист судит преступников.

Таковые суровые наказания преступников вовсе не противоречат идеям Христа. Несостоятельность христианства как явления бытового демонстрируется во многих притчах самим Иисусом, особенно же у Луки, стих 17-й. Притча о прокаженных. Людская неблагодарность. А соотношения между Старым и Новым Заветом даны в затемненной церковным догматом притче о богатом юноше. Я много о том размышлял и написал даже повесть под тем же названием, опубликованную в «Дружбе народов» № 7 за 1994 год.

Повесть эта, кстати, насколько я знаю, не вызвала особого интереса. Я имею в виду не читателей, а нынешних критиков-активистов, сочинителей литературоведческих комиксов. Не вызвала интереса газет (и слава Богу! Значит этой повести повезло больше, чем «Последнему лету на Волге»), газет, развороты которых заполнены статьями типа: «25 лет выхода в свет романа Битова "Пушкинский дом"».

У меня нет по этому поводу никаких личностных претензий. Речь идет лишь о моей чужеродности тому, что именуется «наши писатели и наша литература». Наша литература со всеми ее юбилеями, торжествами, распределениями премий, взаимными посвящениями, лавровыми венками и святыми именами.

Мне сказали, что в городе Глупове на Днепре даже есть улица имени Высоцкого. Улицы имени Мандельштама нет. «Это какая улица? Улица Мандельштама?»

Что за фамилия чертова! Как ее не вывертывай — Криво звучит, а не прямо». Моя фамилия тоже звучала криво в стране майора Пронина и переводчицы «Интуриста» Прониной. Произносили то Боринштейн, то Коринштейн. На слух путали, а в письменном изложении косились. Паспорт брали «как ежа».

Один «пуганый псевдоним» то ли удивлялся, то ли возмущался: «С такой фамилией в русскую литературу!» Мне передали слова жены другого известного «псевдонима»: «Я готова снять перед ним (мною) шляпу». У нее была очень хорошенькая французская шляпка с вуалью, купленная на деньги богатого «псевдонима». Но не хлебом единым...

В те замечательные для многих годы, о которых ныне мечтают, мне приходилось жить как раз хлебом единым, без какого бы то ни было холестерина. Я получал на свободе концлагерный паек в пересчете на калории. Я весил 53 килограмма. Вес явно диетический. Замечательный вес, если бы только не землистый цвет лица. Но главное было душу сохранить и скелет.

В народе говорят: «были б кости — мясо будет». Еще говорят: «в чем душа держится». Душа держалась в старом портфеле, потому что стола тогда не было, но потом я стол все-таки приобрел и переложил душу в ящик. А все из-за того, что происхожу я не из хорошей семьи. Из семьи ранних мертвецов, оставивших мне в наследство только имя и фамилию. Но иным Прониным и этого казалось слишком много.

Гораздо позже, в Германии, в диковатом немецком городке (не всё же в Германии Лейпциги, Берлины да Франкфурты-на-Майне) одна галерейщица, считавшаяся местным специалистом по России, вне сомнения, законсервировавшаяся со времени ГДР, спросила меня: «Имя Фридрих откуда у вас? В России раньше тоже такое было?» «Нет, — ответил я, — в России у меня было

имя Исак. Фамилия — Бабель. "Фридриха" я купил тут, за десять тысяч марок». По-моему, названная сумма вызвала у нее недоверие. Может, сама приценивалась? С исчезновением гэдээровского дома Пронины сами стали бродячими или полубродячими, сами боятся отлова. Но я теперь человек домашний — лавровый лист предпочитаю в борще. Премирую сам себя в домашних условиях, в домашних туфлях и в спортивной майке своими собственными сочинениями, если удастся их написать.

Так, в 1988 году получил я премию: повесть-притчу «О богатом юноше». Мне, автору, она многое рассказала и многое помогла понять в процессе написания. Я многое понимаю именно в процессе, а не в первоначальном замысле. Разобрался в давно тревожащем меня вопросе преступления, покаяния и наказания. Подробно о том говорить не буду. Желających отсылаю к повести. Но приведу выдержку: «Верующий иудей, совершая зло, знает, что он идет против Бога. Верующий христианин, совершая зло, сохраняет гармонию души, сохраняет через церковное покаяние свои отношения с Богом, ибо непотворение злу давно подменено покаянием о содеянном зле. И так жили и живут многие, наподобие христианской семьи Федора. Повсюду, куда ни глянешь, видел Федор своих отцов и матерей. Святыми они быть не могли, а честными быть не хотели».

Я вообще сомневаюсь в возможности искренне раскаяться тому, кто совершил преднамеренное тяжкое преступление, убийство или иное злодеяние. Неужели описанный мною в памфлетной части этой работы провокатор и стукач КГБ Сергей Хмельницкий-старший, который способствовал отправке невинных людей в концлагеря, способен покаяться? Нет, не на площади на коленях, но хотя бы в домашнем семейном кругу сказать: «Сынок, я — подлец! Я губил невинных людей.

Я стар. У меня больное сердце, и мне страшна нераскаянная кончина. Не для того, чтоб меня простили — прощения мне нет, а хотя бы для моего личного самочувствия. Не делай так, сынок. Не повторяй мои преступные гнусности. Живи по заповедям!» И перечислил бы 10 заповедей или хотя бы Маяковского — советы отца сыну: «Что такое хорошо, и что такое плохо».

Как раз наоборот — не только не кается, но слабыми своими возможностями старается продолжить, как может и что может. А сынка воспитал скандалистом, пролетарским интернационалистом. Впрочем, тут, очевидно, и генетика помогла. Тот, кто способен искренне покаяться, не способен совершить преступление. Может быть, в этом и суть покаяния: до того, а не после того, как пролилась кровь или совершено другое злодеяние. Только того можно искренне простить, кто одержал победу над бесом, — раскаялся до, а не после.

После тяжкого преступления должно следовать тяжкое наказание. Либеральствующие все время приводят аргументы: это не предотвращает нового преступления, статистика, мол, и т.д. Во-первых, я в эту статистику не верю — она подтасована, потому что противоречит человеческой психике. Но наказание существует, прежде всего, не для предотвращения нового преступления, а для справедливости по отношению к жертве и ее близким, особенно же если преступление идеологическое, то есть совершенное в пьяном виде. Неважно, что опьяняет: обычная водка (пьяница — личность идеологическая), интернационал-социалистическая идеология, национал-социалистическая идеология, национал-религиозная идеология...

«Как-то, лет тридцать назад, я встретил пьяного, — пишет Григорий Померанц, — он посмотрел на меня с укоризной и сказал: "Вся Европа вас уничтожала!"

(То есть евреев — *Ф.Г.*) Впечатление несколько болезненное, но в то же время смешное. (Смех сквозь боль — *Ф.Г.*) Слишком пошло, чтобы принимать всерьез. (Что же еще принимать всерьез, если не прошлость? — *Ф.Г.*) Одно из тех явлений, которые целиком коренятся во времени и смываются временем, не затрагивая более глубоких пластов. (В каком времени коренятся? Тысячелетия уже не смываются, не то что водой — кровью. Да и во времени ли коренятся? Не в пространстве ли Божьего мира? В бессильной ненависти восставшего на Бога грешника, который таким доступным образом хочет себя утешить. Так что любой алкаш-идеолог затрагивает самые глубокие пласты, вплоть до Каина — *Ф.Г.*) Даже в самый первый болезненный момент встречи не было у меня желания, чтобы этот алкаш тут же упал и насмерть расшибся — это было бы ему не по чину».

Именно по чину. Злобного дурака Каина, первого земного злодея, первого рожденного человека, Господь физически пощадил, но с тех пор за столько веков чин злодеев повысился, даже самых мелких. (Я не верю, что вы, Григорий Соломонович, не принимаете этого, как вы пишете, «мелкого алкаша» всерьез. Ведь тридцать лет прошло, а помните в подробностях каждое сказанное им слово. Ваши же интеллектуальные саморазговоры о том, что встреча «даже имеет свою хорошую сторону», только подтверждают мое предположение.)

«Это было замечательным в нескольких отношениях. Во-первых — такое неожиданное западничество, во-вторых, что именно с Запада усвоили, в-третьих — уверенность в моральной правоте своего выбора, как у толстовских героев: им, главное, чувствовать, что по правде живут. Наконец, в-четвертых, мне представляется возможным заглянуть в духовный мир забегаловки и т.д.»

Все эти «во-первых», «в-четвертых» — не более чем интеллектуально-христианский фрейдизм, попытка

если не вылечить, то хотя бы обезболить незаживающую уже тридцать лет душевную рану, нанесенную случайной встречей с пьяным идеологом. А вы знаете, почему не заживает? Потому что вы, согласно амвонному христианству, которое, судя по всему, исповедуете, этого алкаша любить должны, по крайней мере согласно Евангелию, а он вас — ненавидит. Мне проще (не легче, а проще): он меня ненавидит, я его ненавижу. Моисеев Закон, признаваемый и Христом. Так и в притче о богатом юноше, если читать ее не сквозь церковный догмат, умышленно затемняющий смысл слов Учителя.

«Физическая, а не только моральная смерть, — пишет Померанц, — была бы нарушением законов искусства. Горенштейн их нарушает». Способность умереть морально — уже серьезное достижение. В том-то и дело, что эти, каких бы чинов они ни достигли, от низа до верха, способны лишь на смерть физическую. Разве Сталин способен умереть морально? Разве Гитлер способен умереть морально? Конечно, со стороны можно и нужно над этими разными чинами посмеяться. Но только смех в интеллектуальном самоуспокоении как единственный способ борьбы не напоминает ли дулю в кармане?

«Он (то есть я — *Ф.Г.*) принимает алкаша всерьез и обрушивается на него с библейскими проклятиями. За этим — какая-то живая правда, правда Божьего гнева, для которого нет пошляков, а есть грешники, и каждый грешник достоин внимания. Такого, как у Дана из колена Данова, способного только проклясть. Или такого, как у Иисуса? На это в рамках текста невозможно ответить, потому что Иисуса Горенштейн не чувствует».

При таком взгляде на проблему Христа (а это проблема), действительно, и мне ответить нечего. Померанц говорит: Горенштейн Христа не чувствует, а я,

Померанц, чувствую Христа (который, к слову говоря, проклял даже невинное растение смоковницу, и она засохла только потому, что в тот момент не дала плодов для насыщения, и только для того, чтобы проклятием смоковницы продемонстрировать апостолам силу своей веры).

«Разбираться в том, что он пишет о Христе, об апостолах, о Новом Завете, сменившем Ветхий, так же неинтересно, как читать «Русофобию» Шафаревича».

Не «сменившем», Григорий Соломонович, а дополнившем — в этом суть наших с вами разногласий, исключающих в данном пункте спор. По сути. Новый Завет — это комментарии Иисуса к Старому Завету, комментарий набожного иудея-эрудита, вундеркинда, который уже в 12 лет на равных общался с иудейской профессурой, со знатоками библейских текстов, который, как сказано о нем, «преуспевал в премудрости» (Лука. Стих 2-й). С 12 лет до 30 о Христе ничего не известно, но есть предположение, что он эти 18 лет был учеником одной из еврейских религиозных школ. Весь Новый Завет буквально пронизан, как каркасом, цитатами из Старого Завета. Вытащишь каркас — рассыплется.

«Общая глухота к мировому духу, возвысившемуся из рамок народа, племени, этноса к духу, избравшему своим вместилищем личность». Эта формулировка, напоминающая амвонные проповеди, настолько исторически неправдива (про моральную сторону уж не говорю), что она опровергается всяким, читавшим Евангелие хотя бы один раз, но читавшим без амвонных шор. Уж что-что, а безличностным Старый Завет не назовешь. Назвать Иисуса Христа первой личностью, вместившей мировой дух, после тысячи лет духовной истории еврейского народа, после тысячи лет единобожия на мировом фоне языческих этносов — это, мягко говоря, не соответствует истине. Но я сильно

подозреваю, что под «мировым духом» содержится нечто «интернациональное», а не Божье.

«То же непонимание (то есть, как у Шафаревича, что ли? — *Ф.Г.*) новым народом (о каком новом народе речь? — *Ф.Г.*) клубка духовных движений, возникающих вокруг сильно развитой личности, вмещающей в свое поле то эллина, то иудея, то римлянина, то варвара».

Истинно мировой дух, объединяющий вокруг себя интернационал. О какой личности речь? Об Иисусе Христе? Однако он проповедовал только среди евреев, в исторических традициях еврейского мессианства. Греки также неправильно грамматически перевели еврейское слово «машиах» как «помазанник», исказили его внутренний смысл. Еврейский народ был знаком с идеями мессианства еще со времен древних царей. Внутри иудейского народа это понятие изменялось от помазанника — святого, исполнявшего заветы Яхве, — до сына Божьего.

То, что многие иудеи не признали Иисуса из Назарета мессией, понятно. Для них это был один из многих претендентов. Но все, кто при жизни признал его мессией (я говорю об историческом факте, не касаясь вопросов духовных и трансцендентных), были евреями и еврейками. Да и после земной жизни Христа основная масса западных христиан признала его через четыреста лет, а православное христианство появилось вообще через тысячу лет. Распространял же христианство (сам Иисус этого слова не знал и задачи распространения своего учения вне еврейства перед собой не ставил), распространял самозванный апостол, враг Иисуса Христа при жизни, палаточник Шаул — Павел, распространял именем Христа мертвого, а не живого. «Легенда о великом инквизиторе» Достоевского может служить наглядной иллюстрацией, литературной ассоциацией появления мирового христианства.

Иными словами, в мировом христианстве, безусловно, величайшем движении истории, создавшем Европу, постоянно происходила и происходит борьба мертвого и живого Христа, Христа церковного и Христа творческого.

А что такое живой Христос? Это Христос со слабостями, которых не избежать никому на земном пути, это Христос не метафизический, спустившийся с неба, а художественный, по-человечески грубо созданный Господом из того же материала, что и Адам, способный проклясть невинное растение, способный публично отказаться от своей матери и братьев, способный соблазниться. Если следовать христианской поэзии, то Господь для того и создал «нового Адама» по образу и подобию старого, чтобы испытать недоступные Ему, Господу, людские слабости, потому что местом пребывания «нового Адама» — Христа стал не Рай, а грешная земля. Оставаясь в пределах христианского учения, внутри него, ни один христианин не ответит вразумительно на азбучный школьный вопрос: почему столько столетий христианский мир не живет по заповедям Христа.

«Для Дана из колена Данова Иисус — инопланетянин, — пишет Г.Померанц, — и невозможно благословить, проклинаящих вас». Да, невозможно, оставаясь в жизни земной и бытовой.

(Не знаю, благословила бы самого Иисуса засохшая смоковница, если бы смогла.) Пока Иисус сам проклинаят — он земной. Когда он начинает благословлять нас, проклинаящих его, — он инопланетянин. Он поднимается на гору, к небу, потому что, будучи премудрым, знает: проповедь непротивления злу на земле бесполезна, но необходима, потому что христианство — это не новый закон, а новая идеология.

Для наглядности возьмем идеологию сравнительно более низкой нравственной пробы — марксистскую.

Те наивные искренние марксисты, кто хотел жить «в миру» по марксистской идеологии, становились оппортунистами, а то и вовсе диссидентами. Так же и в христианстве. Кто такие еретики? Это те, кто пытался «в миру» благословлять проклинающих. За такое благословение проклинающих католический Запад сжигал на крестах, а православный Восток — в срубах.

Сила всякой идеологии — в соответствии корню слова, идеалу. Чем бесполезней «в миру» идеал, тем идеология прочнее. Марксистский идеал более полезен «в миру», нацистский еще более полезен — судьба их известна. Идеологии эти, простояв 10 лет или десятилетия, превратились ныне в секты для дураков или преступников. Бесполезный «в миру» идеал — то, на чем держится судьба нации и страны.

Россия на этот раз осталась без идеала, не в этом ли ее главная беда? Экономическая разруха преодолима. Но преодолима ли разруха идеологическая? Тут — надежда на культуру. Однако культура сама лежит в развалинах и докатилась до комиксов во всех своих областях: в литературе, в кино и даже в балете, как справедливо писала о том английская газета «Ивнинг Стар».

Вернемся, однако, к вопросу о проклятии. «Дан из колена Данова послан не для прощения, а для проклятия злодеев, но как беспомощны его собственные проклятия! — восклицает Померанц. — Одного алкоголика убил. Другого разбил паралич. Ну еще несколько солдат из гитлеровского Вермахта померли от колик в животе. Как это ничтожно сравнительно с размахом зла!»

О, почтенный Григорий Соломонович, о, уважаемый Г.Померанц, я вас специально отделил от С.Тарошиной, Л.Клейна и прочего дурного общества, а вы в этом пункте применяете метод упомянутых. Мягко говоря, неточная передача идей и событий.

Эпизод с алкоголиком-антисемитом из романа «Псалом» весь передавать не буду, но описан он по-иному, чем вы передаете, и наказание основано по-иному: «Господь лишь изредка убивает нечестивца перед лицом правды. Чаще он убивает правду перед лицом нечестивца, и тогда нечестивец вгрызается в горло нечестивца. Убив жестоких детей (которые в библейском тексте смеялись над пророком — Ф.Г.), Елисей дурно наказал нечестивцев, ибо они должны быть наказаны в зрелости своей, когда аппетит их к жизни созрел. А всему виной — момент слабости души... Такое случилось и с Даном, Аспидом, Антихристом — здесь, на улицах Ржева <...> понял Дан, Антихрист, что полное наказание нечестивцы понесут лишь в зрелости, когда постигнут цену Божьего мира, а если не постигнут вовсе, то наказание Божье после могилы ждет их. Однако и Христос, и Антихрист в момент слабости иногда действуют вопреки замыслу Господа, их пославшего, и исполняют Божье преждевременно».

Впрочем, ваш Христос, которого вы, Г.Померанц, чувствуете, слабостей лишен. Притча о проклятой смоковнице, когда вера утверждается ценой убийства невинного существа, вне ваших интересов и концепций. А ведь невинная смоковница по сравнению с гнусным алкашом-антисемитом — существо нравственное, дитя Божье.

«Но некто, встретивший Дана, давно уж утирал си-вушные костяные губы грязным засаленным рукавом, ибо был на пределе, и в безрассудстве своем произнес он: "Ух, жид! Ненавижу, жид!" И тогда Дан, вопреки замыслу Божьему, не выдержал сердцем, как не выдержал сердцем пророк Елисей, преждевременно, а значит слабо покаравший жестоких нечестивых детей». Также и с нечестивцем Павловым — насильником. «То были две медведицы, которые вышли из чащи, подобно тому, как вблизи Вефиля вышли библейские

медведицы из леса казнить по призыву пророка Елисея злых детей-обидчиков». Также и с гитлеровцами. «После решения еврейского вопроса в противотанковых рвах Минска, после сухих, занесенных снегом костей под селом Брусяны, глядя на синеющие, искаженные удушьем, истинно национальные немецкие лица, понял Дан, Аспид, Антихрист, что такое земное счастье».

Роман «Псалом», переведенный на немецкий, нашел понимание у немецкого читателя и критика. Конечно, не конкретно из-за этого эпизода — в целом. Приняты и поняты его художественность, его идеи. Но нашлись и оскорбленные в «национальном достоинстве немецкого человека». Обвинили меня по телефону с «Хайль Гитлер!» и «Зиг хайль!» в том, что я написал «еврейский свиной роман», что я «еврейская свинья» и должен «убираться в Израиль». Думаю, книги не читали — читали рецензию в газете. Я в ответ обозвал кричавшего по телефону нацистским клопом и пожелал ему рак легких. Разговаривал на равных, мстительно.

«И как мощно, — пишет Григорий Померанц, — звучит другой ответ какого-то безвестного еврея, заданного и сожженного в Дахау: "Да перестанет всякая месть, всякий призыв к наказанию и возмездию. Преступление переполнило чашу, человеческий разум не в силах вместить их, неисчислимые сонмы мучеников. Поэтому не возлагай их страдания на весы Твоей справедливости, Господи! Не обращай их против мучителей грозным обвинением, чтобы взыскать с них страшную расплату. Воздай им иначе. Прими во внимание добро, а не зло, и пусть мы останемся в памяти врагов наших не как жертвы, не как жуткий кошмар, не как неотступно преследующие их призраки, но как помощники в их борьбе за искоренение разгула их преступных страстей. Ничего большего мы не хотим от них"».

По-вашему, Григорий Соломонович, это звучит «мощно», а по-моему — кощунственно. Во-первых,

потому, что этот «безвестный» еврей литературно придуман. Не знаю кем. В сноске к вашей статье сказано: «Цитирую по своей книге "Открытость бездны"». Круг замкнулся. Но независимо от того, чья это придумка, наличие ее подтверждает литературный стиль монолога. Так в Дахау не мыслят, не пишут, не говорят. Это стиль литературных вечеров, очень хороших, с шампанским, икрой и блинчиками. Или театральной литературщины, где-нибудь в «Современнике» или «Ленком», под аплодисменты и всхлипывания благодарной публики.

Возможны ли эти литературные придумки для утверждения определенных идей и чувств? Возможны. В свое время, в 1941 году, очеркист Кривицкий придумал за политрука Клочкова-Диева, одного из 28 героев-панфиловцев, монолог «Велика Россия, а отступать некуда! Позади Москва!». Так в заснеженном морозном окопе не говорят, особенно учитывая, что перед боем выдавалось по 200 граммов водки. «Бей! Мать его!» — говорят или — хрипят. Но на литературных страницах или театральной сцене этот придуманный очеркистом монолог героя не звучит кощунственно, потому что он соответствует безусловной музыке борьбы и смерти, звучавшей тогда.

А если вспомнить адскую музыку гитлеризма конкретно, например, по фактам «Черной книги», составленной Ильей Эренбургом и Василием Гроссманом, то представить себе этот святотатственный монолог «безвестного» еврея среди сухих показаний известных жертв, чудом выживших, или сухих черно-белых следственных показаний палачей, так же невозможно, как невозможно представить себе этот монолог, мастерски произнесенный известным актером, но не на театральной сцене, а среди алчных печей гитлеровских крематориев.

Впрочем, истопников он бы здорово повеселил и даже мог бы сорвать аплодисменты. Но не прервать их,

истопников, работу. Гитлеризм не чужд был театральности в истинно национальном духе. Особенно: «...и пусть мы останемся в памяти врагов наших не как жертвы, не как жуткий кошмар, не как неотступно преследующие их призраки, но как помощники в их борьбе за искоренение разгула их преступных страстей. Ничего большего мы не хотим от них». Это, пожалуй, пришлось бы повторить «на бис».

Время от времени ко мне приходят фотографы, хорошие профессиональные мастера от издательств и газет, главным образом, немецких и французских (на любительских фотографиях я выхожу ужасно, видно, не слишком фотогеничен). Как-то, несколько лет тому назад, ко мне пришел немец-фотограф от одного французского издательства. Узнав, что я уроженец Киева, он с улыбкой, как бы желая сделать мне приятное, сказал:

— У меня о Киеве замечательные воспоминания. Какой спектакль я смотрел там в оперном театре! Какие голоса, особенно теноры!

— А когда это было? — спросил я.

— В конце сентября 1941 года, — ответил он, продолжая улыбаться (как оказалось, он был тогда военным фотографом).

В конце сентября 1941 года как раз происходили расстрелы в Бабьем Яру.

— Какое счастье, — сказал я, — что мы встретились с вами не тогда, а теперь!

Неужели Олендорф, палач Одессы и Крыма, или архитектор из Золлингена Пауль Блобель, командовавший расстрелом в Бабьем Яру, или какой-нибудь безвестный фельдшандарм, который брал новорожденного еврейского ребенка (рожать запрещалось) за ножки и бил его о стену на глазах у матери, или Эйхман, консультант Гестапо по «еврейскому вопросу», или сам консультируемый — Генрих Мюллер, который, кстати,

более хитро, чем Эйхман, скрылся от возмездия, очевидно, у «прогрессивных» арабов, неужели им жертвы являлись в виде кровавых призраков, наподобие призраков шекспировской «Леди Макбет», так, что они вскакивали и молились, и искали в своих жертвах помощников в их эсэсовской борьбе за искоренение разгула их эсэсовских преступных страстей? Палачи такого рода, опьяненные идеологией, спят спокойно — видят розовые сны: женские ляжки или швайн-братен с пивом.

Но есть еще и «во-вторых» в этом деле с «безвестным» евреем из Дахау, чисто канцелярская подробность. «Безвестным» еврей из Дахау быть не может, безвестным может быть еврей из Бабьего Яра. «Безвестный еврей из Дахау» — это даже обижает тех, кто приведен в вашем литературном монологе, борющихся «за искоренение разгула своих преступных страстей».

У всей эсэсовщины, вплоть до Гимmlера, за некоторыми патологическими исключениями (даже у гитлеризма есть свое дно), никаких страстей не было, а было строгое служебное исполнение, согласно приказу и канцелярским предписаниям. Все евреи, прошедшие концлагеря, особенно такой образцовый немецкий лагерь, как Дахау, были зарегистрированы и, подобно иным узникам, убивались «цивилизованно». Четыре с половиной миллиона имен евреев, прошедших концлагеря, известны, их имена есть в музее Яд Вашем в Иерусалиме, их имена зачитываются в поминальных молитвах. Неизвестны полтора миллиона, убитых «нецивилизованно»: на Украине, в Белоруссии, в Прибалтике. Причем не столько «хорошо» убивавшими специалистами СС, сколько инвалидными командами вермахтовской фельджандармерии, при массовой активной поддержке туземных варваров, часто обращавших продуманный, аккуратный, «цивилизованный» немецкий геноцид в разнузданный, хорошо

им и их предкам знакомый погром. Этой тонкости вы, Григорий Соломонович, не учли.

«Бог прислушался к благословию праведника, а не к проклятию Дана из колена Данова. Проклятие Германии, посланное ей Даном, не исполнилось. Германия покаялась, как Ниневия, и Бог дал немцам возможность стать другим народом. И сегодня, дай Бог, нам эту силу покаяния, эту выдержку в труде после распада тысячелетнего царства».

Вот такая германофилия Григория Померанца. Я живу в Германии уже семнадцать лет, Германия мне не чужая. Я той Германии, которая мне дорога, слава Богу, тоже не чужой. Потому что, в отличие от германофила Померанца, я — не чужой, мне за богатыми немецкими фасадами видны и даже ощутимы немецкие беды. Главная же беда в том, что немцы теперь действительно — другой народ.

Никогда немцы после Гитлера не будут тем народом, каким они были до Гитлера. Сталинизм гораздо более излечимая болезнь, чем гитлеризм. Сталинизм — наружная болезнь. Рабство — болезнь людей угнетенных, несвободных. А гитлеризм — болезнь свободных людей. Можно спорить только об одном: 99 процентов или 98 процентов немцев поддерживали Гитлера. И немцы это о себе знают, и немцы этого не опровергают.

Поэтому нынешние немцы — это народ, который сам себе не доверяет, который сам у себя на подозрении, который сам о себе думает с тревогой: не натворим ли еще чего ужасного? Попробуй, заговори с самыми дружественными из них о гитлеризме — и видно, что этот разговор им неприятен, что они беспомощны перед таким разговором. Но, с другой стороны, говорят много, правда, не столько в тесном дружественном кругу, а публично — в прессе, на телевидении, потому что на миру и смерть красна. Публичность смягчает

неприятные истины, особенно тягостные наедине. Во всяком случае, гитлеризм, как правило, — не тема семейных разговоров.

Есть и третья сторона, и она тоже значительна: в Германии по-прежнему очень высок процент антисемитов, главным образом, пассивных, хоть есть и активные, правда, в меньшинстве, потому что при официальном юдофильстве никто из должностных лиц этого себе позволить не может. Конечно, антисемитизм в Красную книгу не занесен. Но немецкий антисемит после Гитлера — это нечто иное. Немцы такого рода, активные или пассивные, никогда не смогут простить евреям тех преступлений, которые они против них совершили.

«И, дай Бог, нам ту силу покаяния!» — восклицает Померанц. Не дай Бог, так каяться, как немцы, — говорю я. Ибо то, что называют немецким раскаянием, представляет из себя очень сложный и очень болезненный конгломерат юдофильства с юдофобством. Пути Господни неисповедимы, неисповедимы и пути Господних проклятий. Дай Бог, Германии сил для тяжелого и долгого, может быть, многовекового духовного труда для преодоления Божьего проклятья.

Другое Божье проклятье, изображенное в «Псаломе», с которым Померанц не согласен, — это проклятие похоти. «Судя по текстам Горенштейна, с которыми я знаком, — пишет Померанц, — ему никогда не приходило в голову, что мужчина может владеть своим половым порывом, как флейтист своим дыханием. И любовь "вплотную" (термин Цветаевой) становится музыкой прикосновений». Далее опять следует долгий монолог о любви, с примерами из Хемингуэя, Набокова, Пастернака, Толстого, Солженицына, Фрейда и моей скромной особы. Этот монолог, в отличие от монолога «безвестного» еврея, не кажется мне кощунственным, потому что о любви не только можно, но и нужно

говорить красиво. Любовь может облагородить чувственность, но изменить ее нечистую природу она не может именно потому, что в основе чувственности — Божье проклятье, так же, как и в труде людском. В Раю не было ни труда, ни телесности. «В поте лица будешь зарабатывать хлеб свой», — звучит так же, как «плодитесь и размножайтесь».

Именно из этого Божьего проклятья чувственности и выросло то, что Григорий Померанц называет «мифом о непорочном зачатии», то есть не просто непорочном, а неестественном. «Рождество Иисуса Христа было так: по обручению матери его Марии с Иосифом прежде, нежели сочтались они, оказалось, что она имеет во чреве от Духа Святого. Иосиф же, муж ее, будучи праведен, и не желая гласить ее, хотел тайно отпустить ее, но когда помыслил это, ее ангел Господень явился и сказал: "Иосиф, сын Давидов, не бойся принять Марию, жену твою, ибо родившийся в ней есть от Духа Святого". (Матфей. Стих 18-й)». Такое зачатие действительно можно назвать неестественным, можно назвать и мифом. Но почему Григорий Соломонович в одну идеологическую ипостась из Евангелия — «благословляйте проклинающих вас» — верит, а в другую — «непорочное зачатие» — не верит?

Между тем избирательно верить нельзя. Можно верить или не верить. Всему или ничему. Христос, зачатый порочно, не может сказать: «Благословите проклинающих». Нельзя эклектично смешивать два литературных жанра: реализм — натурализм и символизм — акмеизм. Поэт-акмеист Гумилев заявляет в своем манифесте 1913 года: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма».

«Если бы только Горенштейн понимал границы своего дара и не касался того, чего не понимает, — горестно сетует Померанц, — к сожалению, он очень часто идет

по пути Фрейда и пытается объяснить с точки зрения преисподних страстей всю человеческую культуру. Особенно раздражает его Достоевский».

Сказать, что Достоевский раздражает меня — не точно. Мое отношение к Достоевскому кисло-сладкое, а в кулинарии, особенно еврейской — это особенно пикантная подливка. Можно даже сказать, что еврейское национальное блюдо эсикфляйш (уксусное мясо) — является как бы кулинарной ассоциацией с творчеством Федора Михайловича Достоевского, потому что в пикантную эту подливочку, в кисло-сладкий соус, входят и сахар, и уксус, и медовый пряник, и ржаные сухарики. Пикантность же соуса колеблется в зависимости от того, кто что более предпочитает — медовый пряник или ржаной сухарик.

А если бы я заранее знал свои границы и не касался того, чего не понимаю (но что, по мнению Померанца, понимает он, Померанц), то вряд ли тогда стоило бы заниматься художественным творчеством. Достоевский — наглядный тому пример: он постоянно переходит границы и касается того, чего не понимает.

Праведник Иов, славивший Господа, под влиянием экспериментов Господа, подвергнувшего его мучениям с помощью Сатаны, начал было Господу сетовать чисто атеистически, но, покаявшись, удовлетворился вместо прежних детей — новыми. Как же новыми, если прежние погибли? — не понимал Достоевский, однако постоянно к Иову возвращался, потому что понимание — цель науки, а непонимание — цель художественности. В художественности дна нет, как в открытом космосе. (Поэзия, литература — всё езда в незнаемое, — сказал Пушкин... Нет, Лермонтов... или Маяковский... Но даже если бы это сказал Евтущенко, все равно в данном случае это звучало бы верно.) Художественные образы Достоевского — «езда в незнаемое», в никуда. Важно направление.

«Как только мелькнет у Достоевского "идеал Мадонны", — пишет Померанц, — так Горенштейн раздражается, торопится, доказывает, что Мадонна — всё фальшь, а есть только Содом, Содом и Содом в квадрате, Содом в кубе (что отчасти верно). У Достоевского — всё в квадрате и кубе, и если не видеть, не чувствовать Сони-хромоножки, Мышкина, Алеши, то этот квадрат и куб содомский, ничем не уравновешенный, "делает чтение сверлением здорового зуба" (выражение Чехова)».

В пикантном соусе медовый пряник уравновешивают ржаные сухарики, а сахар — уксус. Но вся проблема в этом квадрате и кубе — в пересолённости и в переслаженности. Пушкин или художник Рафаэль Санти — вне вкусовых ощущений. Пушкина можно воспринимать или не воспринимать по причинам магическим. Нельзя ясно объяснить, почему ты любишь или не любишь Пушкина. Всякое такое объяснение будет путанным и неполным. Даже антипушкинская статья Писарева привлекала на свою сторону разночинную молодежь скорее обыкновенными лозунгами, чем литературоведческими аргументами.

А приятие или неприятие Достоевского вполне совпадает со вкусовыми ощущениями, может быть объяснено и определено меткими сравнениями. «Здоровый зуб, который сверлят» — Чехов, «горящая лампа в дневной комнате» — Набоков.

«Но у полемического раздражения, как у лжи — коротки ноги, — пишет Померанц, — отвращение к Достоевскому, нежелание перечитать «Братьев Карамазовых», проверить себя, сказались на путанице имен — Илюша с Колей («Последнее лето на Волге»)». Голова — не Дом Советов. Имена многочисленных второстепенных героев толстых романов Достоевского можно и перепутать, но отвращения у меня к Достоевскому нет. Я отвращение берегу для более

подходящих надобностей. А «Братьев Карамазовых» перечитываю, как и иные сочинения Достоевского, правда, не подряд, а кусками: с середины, с конца, с начала. Таково уж ныне, к сожалению, мое старческое умудренное чтение, лишенное молодых радостей первой ночи.

Особый интерес — не хочу употреблять слово «любовь», оно не к месту — к творчеству Достоевского сохранился еще с молодых лет. Именно этому особому интересу обязана моя драма «Споры о Достоевском», написанная в 1973 году. Григорию Померанцу она не нравится: «Действительно, спора там нет. Есть только видимость спора. Сталкиваются разные оттенки непонимания того, чем жил Достоевский, вокруг чего строится действие его романов».

Драма «Споры о Достоевском» написана не только и не столько о творчестве Достоевского, сколько для того, чтобы через творчество Достоевского взглянуть на разрез советского «интеллектуального» общества того времени, точнее того безвременья. «Эдемский и его друг Жуовьян просто пересказывают идеи автора. (Уж у кого у кого, а у Достоевского это постоянно — *Ф.Г.*) Создается впечатление, что единственная альтернатива двум друзьям — Чернокотов». Черносотенный диссидент Чернокотов — вообще не альтернатива, если говорить об альтернативе духовной, но национал-политическая альтернатива — безусловно. Это показывает современность. На сцене семидесятых он был бы своевременным предупреждением, ныне — он печальная реальность, которую если нельзя было предотвратить, то по крайней мере можно было бы к ней разумно подготовиться.

Но прогрессивная театральщина увлекалась тогда шатровскими поисками человеческого лица Ленина или театральной литературщиной Рощина. С другой стороны, наверное, они были правы. Театр ведь играет

не пьесу, а репертуар, и на репертуаре он воспитывает своего зрителя. При таком репертуаре и при таком зрителе, воспитанном на таком репертуаре, мои пьесы были бы обречены на провал.

«В Христа, который пришел разлучить отца с сыном, не верует в пьесе никто», — пишет Померанц. Я тоже в такого Христа не верю. Речь идет не о «верую», а об элементарном неверии. Что значит пришел разлучить отца с сыном? Не описка ли это? Пришел разлучить себя самого с Богом-Отцом? А в Гефсимании: «Отче мой, если возможно, да минет меня чаша сия. Впрочем, не как я хочу, а как ты». А на кресте, перед последним вдохом земного воздуха: «Боже мой, Боже мой! Для чего ты меня оставил?»

«И никто не понимает любви Достоевского к Христу больше, чем к истине, тяготения его героев к Христу. Исповедь Ивана Алеше, Раскольникова — Соне. Достаточно сказать, что «Преступление и наказание» признаётся правдивым только до убийства Алёны Ивановны и Елизаветы, то есть преступление без покаяния. Банальный эпизод уголовной хроники», — пишет Померанц.

Нет, Григорий Соломонович, это не так. Особенно правдиво и ценно для меня «Преступление и наказание» как раз после убийства, когда Раскольников ведет титаническую борьбу с самим собой за оправдание преступления — против покаяния, используя уксус натуралистической психологии и ржаные сухари разночинной, истинно базаровской философии. Неправдивыми кажутся мне как раз медовые пряники исповеди Сони и сахар покаяния. Но это так, довесок.

Раскаяние имеет цену, только пока преступник имеет власть. («Червь я дрожащий, или власть имею?») Пока он власти не потерял, его раскаяние — дело общественное. Когда он власть потерял, его раскаяние — его личное дело, не имеющее никакого общественного значения

и к которому не может быть никакого общественного доверия. Жизнь рецидивистов подтверждает это.

Основная часть романа правдива и величественна. Это роман не о покаянии, а о трагическом поражении обретшего власть, об обращении Наполеона в червя дрожащего и кающегося. Что же касается любви к Христу, то «в однозначном варианте» она возможна лишь на бело-голубых или золотисто-серебряных рождественских открытках или зацелованных губами религиозных старух иконах. Глубокую творческую личность, каковой был Достоевский, не может привлекать такая любовь к Христу. Разве что в минуты слабости, когда Достоевский мечтал обратиться в семипудовую купчиху.

«Его (то есть мой — *Ф.Г.*) Достоевский — это Достоевский двойных мыслей, без порыва, к которому двойные мысли примазываются», — пишет Померанц. А «двойные мысли» постоянно сопровождали Достоевского, а порывы, ими рожденные, были разнообразны, вплоть до атеистических, чему пример — увлечение проблемами Иова.

«Добренькие», «всепрощающие», «миролюбивые»... В Южной Африке живет горячо любимый «прогрессивным человечеством» черный епископ по фамилии Туту. На русском языке сама фамилия добренько звучит, трогательно. Деточки так паровоз изображают: «Ту-ту!» Так вот, этот «паровозик Туту» советует евреям простить гитлеровцев. По-христиански. Однако он же требовал смертной казни для белых полицейских, воевавших во время апартеида с черными террористами.

Такое христианство, подставляющее чужую щеку, достаточно распространено. Я знаю и в окружающем меня быту несколько экземпляров. Одна такая «христианка» советовала мне «простить», «не мстить» за причиненные мне личные беды. Но я сомневаюсь, простит ли она тем, кто причинил ущерб ее горячо

любимому дорогому существу. Речь идет о ее японском дорогом спортивном автомобиле.

Однако тут опять мы возвращаемся к началу, к причине моих с Григорием Соломоновичем разногласий и споров. Нельзя противопоставлять земной ненависти небесную любовь. Нельзя о конкретном, даже самом низком, говорить, исходя из заоблачных концепций, пусть даже самых высоких и благородных. Это напоминает расплату фальшивой монетой. Только мать убитого ребенка может простить убийцу. А если прощают убийцу посторонние, гуманные противники смертной казни, то они — не гуманисты, а соучастники преступления, и кровь на их руках.

Григорий Померанц верит в такую мать и в такого «безвестного» еврея, задушенного и сожженного в Дахау. Я в такую мать и в такого «безвестного» еврея не верю. Даже в литературном исполнении такие образы звучат по-небесному, то есть фальшиво. Конечно, само по себе небо величественно, но небесное и земное должно быть разделено. Небесному — небесное, земному — земное. Небо, объединившееся с землей, есть небо, упавшее на землю. А это — Апокалипсис. Поэтому земному должно противостоять земное. И если такое противостояние не гарантирует земную любовь, то по крайней мере гарантирует земное выживание.

Существенно раньше, в 1988 году, Горенштейн очень хорошо и системно изложил свои основные взгляды в интервью Джону Глэду.

Из цикла «Беседы в изгнании»

Дж.Г. Фридрих Наумович, вы невероятный архаист, по крайней мере в том, что касается книги «Псалом». Ее традиции идут не столько из русской литературы

и даже не из западноевропейской, а прямо из Ветхого Завета — как в смысле художественном, так и в философском. Чем вы это объясняете?

Ф.Г. Наличием конкретного материала. В других книгах корни у меня другие. В романе «Место» — это второе мое фундаментальное произведение — корни, пожалуй, исходят из классического романа. Это материал подсказал мне форму романа, и я в данном конкретном случае решил посмотреть на Россию через призму Библии. На ее историю. Но я меняю всякий раз стиль в зависимости от конкретного материала. Хотя Библию я давно читаю, читаю ее внимательно и многому учусь у нее: не только стилю, но и той беспощадной смелости в обнажении человеческих пороков и самообнажении, в самообличении. Такой смелости нет ни в одном народном фольклоре. Отчасти потому фольклор еврейского народа и стал Библией. Тут нету богатырей положительных и отрицательных, Змеев Горынычей только. Здесь человек борется в комплексе дурного и хорошего. Дурное часто вырастает из хорошего, а хорошее из дурного.

Дж.Г. Вы с самого начала задумали книгу в таком ключе или рукопись менялась по ходу работы?

Ф.Г. Рукопись не менялась, потому что у меня всегда первоначальный план обдумывается предварительно и на обдумывание и обработку уходит гораздо больше времени, чем на написание даже такой большой книги. Радиокомитет начал розыск пропавших во время войны родственников. Было объявлено об этом и предложено писать письма, в которых бы рассказывалась жизнь каждого из пытающихся найти этих своих родственников. Некоторые из этих писем были переданы в эфир, а другие — наиболее интересные — один из технических работников передал мне. Я еще не знал, какой именно период истории России буду описывать, и вот эти письма подсказали мне форму

построения — на притчах, начиная с коллективизации и войны по семидесятые годы. Вот так — закономерное обдумывание темы и случай, который подворачивается часто, всегда, когда человек сосредоточенно думает об одном и том же...

Дж.Г. И что вас навело на мысль именно в библейском ключе?

Ф.Г. Я давно занимаюсь библейской темой. Во-первых, потому что для меня Библия — учебник культуры. Я ее воспринимаю не как религиозную книгу, а как произведение культуры. Это лично для меня. А идейно я считаю, что, опираясь на Библию, можно вести борьбу с современными извратителями, то есть с теми, кто продолжает извращать библейские мысли. Одна из причин, по которой эта книга не воспринимается многими, это то, что она выявляет ложный путь христианства, во многом противоположный Иисусу Христу, Иисусу из Назарета. В Германии пока издательства, очевидно, не принимают эту книгу потому, что кровавая история дана с позиций Библии. Эта тема распространяется не только на одно, но и на будущие поколения.

В другой книге, которая написана уже здесь — «Попутчики», — показаны немецкие зверства в большей степени, но, насколько я понимаю, немецкие издатели, возможно, захотят ее издать. Во Франции она уже вышла. В «Попутчиках» все дано как бы в более социальном плане. А здесь — библейский взгляд обладает пронизывающей и разящей силой. Он не оставляет надежды преступнику. Ни на этом, ни на том свете. Не прощает, как Божий Суд, о котором писал Лермонтов. Человеческий суд простит, Божий Суд не простит. И воздаст каждому. Вот это одна из причин, по которой у этой книги будет непростая судьба.

Дж.Г. Подзаголовок: роман-размышление. На самом деле это пять притч, каждая из них имеет свое философское вступление. Вы в самом деле считаете, что это роман?

Ф.Г. А какой же это еще жанр? Для меня роман — это повествование, охватывающее разные стороны жизни. Я считаю это романом в такой притчеобразной форме. А как его еще назвать? Узел? Или поэма? А вы как считаете?

Дж.Г. У меня, откровенно говоря, нет готового ответа на этот вопрос, потому я его и задал.

Ф.Г. Я пытался притчи дать в общем библейском ритме. В любой прозе есть ритм. Если поймаешь ритм, тогда уже... и проза идет как музыкальный инструмент. В нынешней литературе, когда мастерство потеряно, а осталось только вдохновение и выдумка, это может быть, и не играет роли, но я, слава Богу, в силу обстоятельств своей жизни был отстранен от общего потока и поэтому учился у книг, учился у мастеров и учился ритму. Не в литературных институтах, не в литературных компаниях, не в «ленинградской школе», как ее называют. Еще, невольно, я должен был учиться у жизни. Я жил так, как не хотел, как не пожелал бы жить кому-нибудь другому и как мой сын, я надеюсь, жить не будет.

Дж.Г. В какой степени эта религиозная идея в книге исходит из ее сути, из ее ритма и в какой степени это ваша личная философия?

Ф.Г. Те идеи, которые отражены в «Псаломе», были моими идеями во время написания книги. Но идеи человека меняются, в то время как идеи книги остаются неизменными. В этом смысле говорить о том, что любые мои идеи точно совпадают с теми, которые отражены в конкретной книге, неправильно. Я могу теперь уйти от того душевного состояния, потерять его. И уже потерял, наверно, в значительной степени. Я теперь ниже этой книжки. Потому что я занимаюсь другими делами и не знаю теперь Библии так, как знал ее, когда писал «Псалом». И не должен, и не могу это знать. Этим отличается писатель от философа.

Дж.Г. Есть литературоведческая школа, которая утверждает, что автор — это просто один из читателей

данной книги, и у него нет никаких приоритетов. В контексте русской литературы в целом и русской эмигрантской литературы вас скорее нужно отнести к аутсайдерам. Как вообще выглядит современная русская литература с вашей точки зрения, «извне», так сказать?

Ф.Г. Ну, она переживает не лучшие времена, вместе со всей мировой культурой. Налицо духовное падение, связанное с социальными процессами, происходящими в мире. Последние остатки духовности, напряжения и мастерства, что самое важное, потеряны где-то в тридцатые годы. Я не принадлежу к тем, кто восторгается шестидесятыми годами. Они, конечно, раскрепостили сознание, и в этом их ценность. Но в смысле мастерства, о с о б е н н о мастерства, и в смысле духовных взлетов это были годы, во многом затормозившие развитие литературы. Беды новой оттепели отражают слабые стороны той, первой оттепели. Почему сейчас многое идет на убыль? Потому что литература взяла на себя публицистические задачи. А это никогда не проходит даром. Публицистика может существовать у Данте, великая публицистика, но она является только одним из слоев, одним из источников. У меня, в какой-то степени, тот же посыл, что у него. Данте стремился как бы отомстить своей жизни. Но при этом он понимал, что чем художественней он это будет делать, тем месть будет сильнее. В какой-то степени это «чувство мести» владеет и мной.

Дж.Г. Я вижу у вас стоит книга Маркеса «Сто дней одиночества» в немецком переводе...

Ф.Г. Да, она стоит, но на полке моей жены. Она читает эту книгу. Я не принадлежу к поклонникам Маркеса.

Дж.Г. Но мне показалось, когда я ее увидел, что вы должны были найти в ней что-то родственное...

Ф.Г. Нет, она очень тесно связана все-таки с модернизмом. Поэтому Маркес и популярен. Он во многом выходит как бы из школы Кафки. Я люблю Кафку,

но за другое, как раз за классические отзвуки у него. Маркес и многие другие успешно живущие в современной литературе писатели берут вот эту модернистскую сторону Кафки и Достоевского. Наверное, это лучшее, что сейчас есть, но у меня от этого какое-то отторжение. И у Набокова мне не все близко, но я понимаю, что это литература. Это уровень. Ведь очень важен уровень. Булгаков во многом мне не близок. Я не считаю «Мастера и Маргариту» лучшей его книгой. На мой взгляд, лучшее — это «Белая гвардия». Он уж слишком фельетонист. И у Платонова не все мне подходит. Маленький рассказ «Фро» мне ближе, чем «Котлован». В «Котловане» Платонов переходит какие-то... какие-то гармонические границы и слишком играет сказочным словом.

Для меня очень важен язык. Я считаю, что он потерян в современной культуре. И в жизни тоже. Он, с одной стороны, обюрокрачен, а с другой — криминализирован. Я вот сейчас много занят историей, у меня написана пьеса о Петре Первом. И я поражаюсь, насколько потерян язык. Ведь раньше разбойники говорили на том же языке, что и бояре. Это был неоформленный, необработанный, очень поэтичный язык... Может быть, он достиг своей высоты во времена Пушкина, когда произошло какое-то гармоническое слияние народного и культурного слоев в языке. «Евгения Онегина», конечно, нельзя было написать на языке, на каком говорили в петровские времена или во времена Ивана Грозного, но это был живой, сочный язык. А сейчас? Мне не нравится язык Солженицына. Я вообще не принадлежу к поклонникам таланта этого литератора. Я не говорю про его политические взгляды. Политические взгляды — его дело. Но это черно-белая литература, притом с таким языком... Мне даже тяжело ее читать.

Дж.Г. Отсюда, может быть, эта преднамеренная архаичность «Псалома»?

Ф.Г. Она не преднамеренная. Она (про)истекает из моих мироощущений. В языке «Искупления» нет архаики. Тут уже другой язык. Ритм, ритм для меня важнее. Это одна из причин, по которой у поэтов редко получается проза. Они ритма прозы не чувствуют. Ни Бродский, ни Мандельштам. Ритм прозы чувствовали только Пушкин и Лермонтов. Если не ощутишь ритма прозы, то, как бы ты ни был умен, какие бы мироощущения тобой не владели, ты прозу не напишешь, ты напишешь эссе... Ритм — это колебания души, колебания сердца.

Дж.Г. Так что ритм у вас — это как бы связующее начало произведения?

Ф.Г. Ну да, дыхание вещи. Это подсознательно, это нельзя выстроить. Это так, как чувствуешь сердце, оно стучит нормально или ненормально.

Дж.Г. А кто-нибудь в эмиграции обладает этим чувством?

Ф.Г. У Войновича есть чувство юмора, и юмор ведет его очень точно, хотя он и не думает об этом. Юмор дает ему ритм. Именно юмор, не сатира. Юмор и лирика — это и есть основные факторы художественного произведения. Но ни того, ни другого нет даже в известных, знаменитых произведениях Солженицына.

Дж.Г. Вы не хотели бы сформулировать, чем отличается ритм прозаического произведения от стихотворного?

Ф.Г. Это нельзя сформулировать. Ритм должен рождаться не... разумом, а инстинктивно. Мне кажется, что как раз разумное начало в поэзии, в построении ритма играет бóльшую роль, чем в прозе.

Дж.Г. А в прозе что?

Ф.Г. В прозе инстинкт, инстинкт, инстинкт... В поэзии ритм можно даже отбить, а в прозе его отбить нельзя. А между тем без него нельзя жить.

Дж.Г. В современной англо-американской поэзии довлеет свободный стих. Русские часто даже не воспринимают его как поэзию. Может быть, это разграничение прозы и поэзии более четко по-русски, чем по-английски. Вот у Тургенева есть прозаические стихи.

Ф.Г. Да, это прозаические стихи, если это стихи. А может быть, это поэтическая проза. Тут трудно разобраться. Но это ведь исключение. Так можно записать какую-то идею, какую-то мысль, но так нельзя построить характер. Его произведения, где создаются человеческие характеры, построены по законам прозы.

Дж.Г. Мне кажется, что музыкальное начало сильнее в русской поэзии, чем в англо-американской. Может быть, поэтому то, что вы сказали, более характерно для русской литературы, чем для англо-американской.

Ф.Г. Для современной англо-американской, да. Но не для английской в целом и не для французской. Если мы возьмем сонеты Шекспира или возьмем Бодлера, там музыкальное начало основное, оно в значительной степени перекликается с русской поэзией и учит русскую поэзию. Поэтому, честно говоря, мне и неблизка современная англо-американская литература.

Дж.Г. Так что вы архаист и по вашему отношению к зарубежной литературе?

Ф.Г. Можете назвать это так. Только посмотрим лет через сто, кто будет впереди, кто позади. Я думаю, что лет через сто авангард окажется арьергардом. Он держится, видно, на каких-то временных успехах, хотя в нем и работает много талантливых людей. Я не хочу отрицать степень их таланта, да у меня и нет на это права. Я не знаю эту литературу. Я ее не люблю и не знаю. Или лучше сказать так: не знаю потому, что не люблю. Мне не надо схватывать весь мир. Мне не нужна африканская литература. По-моему, одна из бед современного мира — желание объять всё. И ничего

не охватывают и всё теряют. Мне достаточно европейской библейской литературы, на которой я воспитан и которую люблю.

Дж.Г. В Советском Союзе вы писали киносценарии. Это есть своего рода театр, не правда ли? По вашим сценариям поставили «Солярис», фильм «Раба любви» и другие. Для вас киносценарии были как-то связаны с прозой?

Ф.Г. Вы начали с театра и перешли на сценарий. Сценарий и театр — это разные вещи. Но для меня любое литературное произведение драматического жанра — проза. Для меня «Гамлет» — проза. Мне вообще читать интереснее, чем смотреть на сцене. Притом, что я люблю театр. Я написал пьесу «Бердичев» — одна из моих любимых пьес — это пьеса о еврейском городе, о его обитателях. И я хотел писать прозу, но что-то инстинктивно подсказало мне, что этот материал скорее для драмы. Пушкину подсказывали написать «Бориса Годунова» в форме прозы. Драма близка к прозе. И даже если она написана стихами, я все равно ее воспринимаю как прозу.

Дж.Г. Вам не кажется, что «Псалом», например, будет не очень понятен советскому читателю?

Ф.Г. Есть люди, которые его ненавидят, но ничего не пишут об этом. Особенно среди русских националистов. Ведь этот роман эмиграция замолчала, пыталась замолчать, как и другие мои вещи.

Дж.Г. А почему?

Ф.Г. По разным причинам. У них выстроена была еще с шестидесятых годов какая-то своя табель о рангах. Возьмите, например, Аксёнова. Вы знаете, что я участвовал в «Метрополе». Я не говорю, что не надо было издавать эту книгу; надо ли было мне участвовать — это другой вопрос. Я дал тогда читать это в рукописи. Аксёнов ничего не сказал, только его жена, прочитав, сказала, что она со мной не согласна. Но вот

Аксёнов выезжает на Запад, и дает всякие интервью, и говорит такую фразу: «Вот есть такой Горенштейн, у него, может быть, на двадцать томов уже написано». И он знает, что говорит. Потом профессор Вольфганг Казак меня спрашивает: «У вас что, двадцать томов написано?» Я отвечаю: «Ну двадцать не двадцать». — «Ох, а я думал, это уже какой-то Тарсис, знаете». Так что можно отозваться положительно так, что будет хуже, чем отрицательно. О «Псаломе» писали и левые, и правые газеты и журналы. Но в эмигрантской литературе — ни слова.

Дж.Г. Может быть, это опять-таки то, о чем я говорил: это слишком необычно для советского читателя, а следовательно, и для эмигрантов. Может быть, западный читатель более открыт к такого рода произведениям?

Ф.Г. Ну, смотря какой западный читатель. Запад — это ведь не одно целое. Французский — да. И то, наверное, не массовый. А немецкий, может быть, и нет. Итальянские издатели сами обратились ко мне, а ознакомившись с этой книгой, удрали от нее. Я выступал в Нью-Йорке. Там собралось очень мало людей, часть аудитории была настроена враждебно, старики какие-то. И когда я начал читать «Псалом» — кусочек, — они демонстративно вставали и уходили. Вообще против меня применяется замалчивание как основной инструмент борьбы — и там и здесь. Знаете, замалчивание — это ведь лучше, чем обличение. Если невозможно замолчать, тогда начинают обличать. Здесь это смешно, потому что эмиграция сама висит в воздухе.

Дж.Г. Но разве русская эмиграция делает погоду?

Ф.Г. Она делает погоду на первых этапах потому, что она связана со славистами и через них книга попадает в издательства. Карл Проффер вывез какие-то мои произведения, но он их отказался печатать. И я решил так:

либералы не опубликуют, отдам консерваторам — в «Посев». Они тоже отказались от «Искупления». А когда прочитали «Псалом», я думаю, вообще начали волосы на себе рвать. Украинцы зарубежные купили эти две книги, прочитали и сказали, что это антиславянские книжки. Вообще, настоящих любителей литературы, я думаю, немного.

Дж.Г. Марья Васильевна Розанова — жена Синявского — где-то писала, что эмигрантский читатель не выдержал экзамена на читателя...

Ф.Г. Да, здесь такой читатель. Очевидно, он очень остро ощущает идеологию, партийность. Это бывает всегда, когда люди висят в воздухе. Или вообще безразличие к такого рода литературе. Но это не имеет значения, потому что книга существует независимо от мнения читателя.

Дж.Г. В «Псаломе» есть сквозной персонаж — Дан, Антихрист, который хотя и участвует в событиях и как бы связывает притчи между собой, но все-таки он, скорее, молчаливый наблюдатель. Это он обречен есть нечистый хлеб изгнания. Скажите, Дан — это вы?

Ф.Г. Нет. Я вообще в литературе в чистом виде никогда не бываю. Один из основных постулатов литературы — это перевоплощение. Я в такой же степени Дан, как и девочка Сашенька в «Искуплении». В тот момент, когда я ощущаю Дана — это я, в тот момент, когда я ощущаю Марию Коробко, это тоже я. И в то же время я пропадаю как человек вообще. Как бы это ощущение назвать?

Дж.Г. Опять-таки... это та же мысль об оторванности писателя от своего произведения...

Ф.Г. Да-да. Оторванность писателя от чувств, которые он отдает. И с другой стороны, оторванность персонажа от автора. Если творчество подлинное, оно всегда оторвано от творца. Одна из бед этой литературы шестидесятых годов — слишком тесное срастание персонажа с автором.

Дж.Г. Это классическое романтическое представление... На писателя «находит», и он создает.

Ф.Г. Не только «находит». Это — профессионализм. Это — мастерство.

Дж.Г. Возьмем такое классическое произведение русской литературы, как «Смерть Ивана Ильича». Это все-таки есть Толстой.

Ф.Г. Нет, это не Толстой. Это Толстой и з л и л свои чувства в другое существо. Перевоплощение — вот что потеряно сейчас, это слишком публицистическая, авторская литература.

Дж.Г. Что изменилось для вас за счет того, что вы эмигрировали?

Ф.Г. Для меня существенного изменения не произошло.

Дж.Г. То есть вам все равно, вы там или здесь?

Ф.Г. Нет, мне не все равно. У меня отсюда новый взгляд на Россию. Некоторые вещи, которые я написал здесь, я бы там не написал. Видя какие-то западные плюсы и минусы, лучше понимаешь и Россию. Понимаешь, почему там так плохо, и в то же время понимаешь, что это «плохо» может быть преодолено. И это дает ощущение какой-то надежды на спасение. Конечно, здесь лучше мне. Здесь я себя могу защитить. И ощущение прочности, это дополнительный штрих к моему мироощущению. Но, с другой стороны, «Псалом» и «Место» надо было написать там. Тут бы я их не смог, может быть, написать.

Дж.Г. У вас есть любимое ваше произведение?

Ф.Г. Да, «Бердичев». Это не моя жизнь, но это жизнь, которую я сохранил. Ее нету больше. Это жизнь моего детства. Я жил там очень недолго. Я не из Бердичева, я родился в Киеве, жил в других местах, работал в шахте, на стройке. Но это какая-то историческая родина, и я пишу об этом в «Попутчиках».

Дж.Г. Как получилось, что вы именно в Германию приехали?

Ф.Г. Я получил здесь стипендию.

Дж.Г. Но вы остались и после стипендии?

Ф.Г. Мне Германия нужна. Она мне интересна. Я хочу о ней написать. У меня есть материал, чтобы писать о Германии.

Дж.Г. Роман?

Ф.Г. Я думаю написать роман, даже два. Думаю об этой жизни. Тут же жил и Набоков. Это страна передовая, но с покалеченной психикой. Анализ этой страны очень важен для понимания человечества. В этом треугольнике — Россия, Германия, еврейство — я и понимаю себя.

12.11.1988

В 1995 году Горенштейн по инициативе Евгении Тирдатовой и Сергея Соловьева был приглашен в жюри Московского кинофестиваля, а на позицию председателя Никита Михалков позвал американскую кинозвезду Ричарда Гира. В жюри были также Людмила Федосеева-Шукшина и Отар Иоселиани. С Иоселиани Горенштейн почти поссорился — уж больно разными были их вкусы. А с Людмилой Федосеевой подружился. Ссора с Иоселиани, к счастью, длилось недолго, до возвращения обоих в Берлин, где Иоселиани, так же как ранее Горенштейн, был в 1995 году на стипендии DAAD.

С БАЛА НА КОРАБЛЬ

Читаешь Гоголя, читаешь Бунина, читаешь Толстого, читаешь и думаешь: «Боже мой, как хорошо написано.

Но о чем? Может быть, об ужасах, пережитых и переживаемых нами, писать хорошо невозможно? Может, даже кощунственно писать так глубоко, так сочно, так наблюдательно о серо-черном повседневном издевательства общества над человеком, государства над обществом, а тирании над государством?»

Фридрих Горенштейн, «Попутчики»

Жизнь Фридриха Горенштейна, писателя от Бога, являет пример верности себе и своему дару вопреки любым обстоятельствам. Уже одно это должно было бы привлечь внимание к его творчеству и к его жизни. Чтобы узнать и понять, во имя чего он так бескомпромиссно трудился на протяжении десятков лет без читателя на Родине, как сумел практически в интеллектуальном вакууме написать свои главные книги, почему эмигрировал, почему не вернулся, как многие... Тем, кому интересны поиски ответов на эти вопросы, и посвящается эта книга. Следует тем не менее заметить, что это уже третья книга о Горенштейне на русском языке, правда, написаны все три не в России. Не знаю, велика ли у них аудитория, ибо, как писал Пушкин в «Путешествии в Арзрум», «замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...».

То облако мыслей и чувств, которое возникает между книгой и читающим, — это чудо сотворчества, невозможное при цитировании. И все же отдаленное

предчувствие чуда при соприкосновении даже с отрывками из произведений настоящей литературы говорит нам о ее подлинности и влечет к себе безошибочно...

И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ!..

Если поездку Горенштейна в Москву в 1991 году и ее эхо можно сравнить с финалом «Горя от ума», когда в итоге победили фамусовы и марьи алексеевны, то возвращение в Берлин было возвращением с бала на корабль, который продолжил свое плавание. И еще десять лет Горенштейн мог произносить: «И корабль плывет!»

А что до самого «эха», о котором ниже, то, может быть, прав не назвавший себя читатель, написавший в группе поклонников Горенштейна в сети «ВКонтакте» в 2012 году:

«К сожалению, для многих из нас имя этого автора не с чем не проассоциируется. Хотя по сути это так же нелепо, как если бы на вопрос: кто такие Шекспир, Достоевский, Толстой? — мы задумались, где слышали эти фамилии. Фридрих Наумович Горенштейн (1932—2002). Автор романов и повестей «Псалом», «Место», «Бердичев», «Летит себе аэроплан» и многих других.

Автор мало известен в современной России. На Западе (с 1980 года писатель жил в Германии) писательская карьера Горенштейна складывалась более удачно. Количество изданий за рубежом весьма велико. В России публиковались далеко не все произведения, да и тиражи крайне малы. Дарование его настолько велико, что столпы отечественной писательской тусовки патологически боялись допускать народ до произведений Горенштейна. Кем тогда окажутся они? Туалетно-бумажная

шобла, которая через пару десятков лет канет в небытие. Произведения же Горенштейна являются неотъемлемым пластом цивилизации».

Лично я, думая, что автор реплики прав по сути, старался как можно меньше цитировать в книге недругов Горенштейна и их пасквили или глупости и, по возможности, не полемизировать с ними.

За последние годы в Берлине Горенштейн написал:
1992 **ФОТОГРАФИЯ** (рассказ) — датирован по публикации

1994 **ЛЕТИТ СЕБЕ АЭРОПЛАН** (кинороман о Марке Шагале)

1995 **ПОД ЗНАКОМ ТИБЕТСКОЙ СВАСТИКИ** (кинороман) — датирован по публикации

1997 **НА КРЕСТЦАХ** (роман-драма)

1998 **АРЕСТ АНТИСЕМИТА** (быль)

2001 **ВЕРЕВОЧНАЯ КНИГА** (крим-брюле) — роман, рукопись не опубликована.

Среди берлинцев, на помощь которых время от времени опирался Горенштейн, следует выделить Иру Рабин, которая помогала ему находить для разных его книг материалы на иностранных языках, переводила их на русский язык, а также переводила письма Горенштейна на английский.

В 1995 году в жизни Горенштейна появились новые друзья — семья первого биографа писателя Мины Полянской («Я — ПИСАТЕЛЬ НЕЗАКОННЫЙ...»). Она, ее сын Игорь и муж Борис Антипов много сделали для Горенштейна, прежде всего в помощь его творчеству, участвуя в трудоемком процессе превращения рукописей Горенштейна, который не пользовался ни пишущей машинкой, ни компьютером, в печатный текст. Помогала семья Горенштейну и в решении житейских проблем, дружески опекая его и в быту тоже. Именно Полянским и созданному ими журналу «Зеркало загадок»

читатели и почитатели Горенштейна обязаны выходом в свет его эссеистики и публицистики, подготовки к печати текстов эссе, а также мега-драмы об Иване Грозном «На крестцах». В журнале «Зеркало загадок» были впервые напечатаны:

«Гетто-большевизм и загадка смерти Ицхака Рабина», 1996. — № 3

«Товарищу Маца — литературоведу и человеку, а также его потомкам. Pamфлет-диссертация с личными этюдами и мемуарными размышлениями», 1997. — № 5

«Михель, Где той брат Каин? Эссе о духах и тенях немецкой истории», 1997. — № 6

«На крестцах». Отрывок из нового романа-драмы, 1997. — № 6

«Реплика с места», 1998. — № 7

«Сто знацит? Кладбищенские размышления», 1998. — № 7

«Ach wie gut, das niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß», 1999. — № 8

«Как я был шпионом ЦРУ. Венские эпистолии», 2000. — № 9

«Nature morte в венке из живых слов. Беседы с Ефимом Эткиндром», 2000. — № 9

«Как я был шпионом ЦРУ (окончание). Венские эпистолии», 2002. — № 10

Последний текст вышел уже после смерти Горенштейна.

В своей книге Мина Полянская описывает знакомство с писателем:

«С Горенштейном меня познакомила сотрудница клуба «Диалог» Российского дома культуры Лариса Макеева, которая понимала, как важно было для «Зеркала загадок» получить в качестве автора по сути дела живого классика. Это было вскоре после его развода, в 1995 году. Писатель встретил нас с мужем и сыном

доброжелательно и показался нам даже покладистым, хотя нас предупреждали, что он — угрюмый человек, который всегда ругает литературных коллег».

Это было сотрудничество и дружеские отношения, совместные прогулки и застолья, в частности, с Ефимом Эткиндом, институтским преподавателем Полянской в Ленинграде, его женой Эльке Либс, и др.

На глазах Полянских Горенштейн завершал долгие годы лежавший тяжелым грузом на его плечах текст «На крестцах», и семья Мины Полянской готовила его к печати. Мина и Игорь вместе с Борисом Антиповым, так же как и Ира Рабин и семья Горенштейна, были рядом с писателем и в дни его смертельной болезни.

Я намеренно не касаюсь в книге личной жизни Горенштейна. Отмечу только, что его последние годы были освящены любовью и теплом жившей в Ганновере и несколько раз подолгу гостившей у Горенштейна художницы Ольги Юргенс. Интересно, что в письмах к ней он подписывался так, как его называли в детстве, — Фредик.

В эти годы для Горенштейна продолжали оставаться важными публикации вне России. Кинороман «Под знаком тибетской свастики» вышел в Нью-Йорке сначала в журнале «Слово/Word» (№№ 17-18, 1995), а затем и отдельной книжкой там же в 1997 году. Этому издательству, руководимому истовой поклонницей таланта Горенштейна Ларисой Шенкер русский читатель обязан многим.

В России книги не выходили. Одиннадцатого ноября 1999 года Горенштейн писал Лазарю Лазареву:

«В России меня не издают. «Текст», потом «Лимбус». Это уже закономерность. А изданное не берут в книжные магазины. Это я знаю. Чтоб не теснил "наших", наверное.

Но после того, как мое «Место» поставили ниже Харитонова и прочих (речь о первом "Русском Букере" — Ю.В.), я понял, что мне место среди "наших" не нужно...»

Издательства, упомянутые Горенштейном, каждое по два года готовили к изданию двухтомник Горенштейна, но потом отказались от своих намерений.

В Германии на немецком книги продолжали выходить:

Die Strasse zum schönen Morgenrot. Berlin, Weimar 1991. («Улица Красных Зорь»)

Psalm. Ein betrachtender Roman über die vier Strafen Gottes. Berlin 1992. («Псалом»)

Abschied von der Wolga., 2 Erzählungen, zusammen mit Wassilij Rosanow, Berlin 1992. («Последнее лето на Волге»)

Tschok-Tschok. Ein philosophisch-erotischer Roman. Berlin 1993. («Чок-чок»)

Skrijabin. Poem der Ekstase. Darmstadt, Berlin 1994. («Скрябин. Поэма экстаза»)

Reisegefährten. Berlin 1995. («Попутчики»)

Der Platz. Berlin 1995. («Место»)

Malen, wie die Vögel singen. Berlin 1996. («Летит себе аэроплан»)

Champagner mit Galle. Berlin 1997. («Шампанское с желчью»).

Ситуацией со своими книгами в России Горенштейн был, несомненно, уязвлен, но воспользовался традиционным для себя лекарством — писательским трудом. Над книгой «На крестцах» он работал много лет. Написание второй, окончательной версии продолжалось, по датировке автора, с 1 июня 1994-го по 5 марта 1997-го.

В этом монументальном произведении Горенштейн косвенно вернулся к образу Андрея Рублева. Действие «На крестцах» начинается с декабря 1569 года, т.е. спустя 141 год после смерти Рублева. Горенштейн в нескольких сценах дает представление о посмертной славе иконописца, о почитании его Иваном Грозным. Он создает образ Алампия, богомаза, который завидует

славе и мастерству Рублева. Образ отдаленно напоминает завистника Кирилла из фильма Тарковского, которого сыграл Иван Лапиков. Но Аламгий — совершенно оригинальное творение Горенштейна. Что касается Рублева, то Горенштейн в процессе работы над книгой пришел к необходимости оспорить трактовку образа Рублева Андреем Тарковским.

Прежде чем дать здесь сцену с Аламгием и Грозным, я хотел бы процитировать последнее интервью Горенштейна, которое он дал Анатолию Стародубцу 20 декабря 2001 года во время своей последней поездки в Москву.

Во времена Грозного рядом с Кремлем на Варварке (на том месте, где теперь церковь) была установлена Варварина икона, написанная Андреем Рублевым. Но позже ее подновлял некий Аламгий, который завидовал Рублеву и ненавидел его. Из мести он пририсовал на внутренней деке рублевской иконы черта. Никто этого видеть не мог, но фактически получалось, что прихожане многие годы молились и черту тоже. Только юродивый Василий Блаженный каким-то шестым чувством это уловил и на глазах изумленной публики несчастную икону разбил. За это толпа его растерзала. (Эта сцена одна из лучших в мега-пьесе — *Ю.В.*)

Завистник Аламгий всюду кричал, что Андрей за деньги пишет («Сто рублей он за «Троицу» получил»), а он, Аламгий, мол, работает от души. И действительно, Рублев был успешным иконописцем, имел влиятельных покровителей. А Тарковский его изобразил гонимым и несчастным. Андрей Рублев — это русский Рафаэль, а не Микеланджело, как по Тарковскому. Конечно, режиссер решал свои творческие задачи, но нельзя же исказить жизнеописание реально существовавших людей. Андрей Рублев — очень важное имя в русской культуре.

К вопросу о праве художника «исказить» я вернусь чуть позже. А пока фрагменты двух сцен:

Аламппий. Государь милостивый, всякие есть самоучки. Также у мастеров ведомых, тобой названных, Рублева и Дионисия, не все доброе. Так, Дионисий расписывал собор Рождения Богородицы в Ферапонтовом монастыре, то употребил для изготовления красок гальку, которую собирал по берегам местных речек и Бородаевского озера. И Рублев писал природными, земельными красками, более всего охрой различных оттенков, далее умбра, киноварь, празелень, ярь-медянка — горная сыпь, зелень. Оттого краски ныне утратили свой первоначальный цвет, а штукатурка, либо известковая побелка храмов, дурно отразилась на верхнем красочном слое. И с иконами так же. На чудотворной иконе Варварьевской Божьей матери, даденной мне для подновления, краски ныне блеклы. Особо же утрачены зрачки Божьей матери и младенца. Также почернение румянца на щеках. Я же, государь милостивый, хочу исхитриться, не так лишь бы те краски подновить, а сделать ярче, свежей и сильнее, чем у Рублева, краски в образе. Особо же то относится к сине-му цвету-фону.

Иван. Ой ли, художник, превзойти Рублева сможешь ли?

Аламппий. Потщусь, государь. Иной раз мыслю — смогу. Силу в себе чую. Иной же раз сомнения, печаль. Однако потщусь. На бумаге, что Рублев писал в летописце, Троице, то выполнены те заставки золотом, чернилами и грубыми красками. Частью эти краски разведены на масле, на бумаге следы растекшегося масла. Рублев, как и иные, не знал употребления масляных красок и, верно, их не потреблял. Затем те же грубые краски особо часто употреблял. Наиболее плохо растерты красные краски, разведены на клею или на воде. Непомерно обильно применение золота.

Иван. Ты, вишь, художник, жаден сравниться с Рублевым. Зависть к нему, вишь, имеешь. Однак не судить тебя с ним, ведь самая мной чтимая православная икона — «Троица» Рублева в Троицком монастыре.

Алампей. *И мной чтимая, государь милостивый. Часто хожу в Троицу на нее глядеть, да все примериваюсь сделать по-своему. И краски свои примериваю: празелень, охра, киноварь, сурик, лазурь.*

Иван. *То тебя, художник, гордыня мучит. А от кого гордыня, ведаешь ли?*

Алампей. *Ведаю, государь. Однако, государь, в живописном деле без гордыни да без того, от кого она исходит, не можно быть. И Рублев был мучим гордыней, и Дионисий, да оба к тому жадны были до денег. Дионисий иконостаc Успенского собора с тремя друзьями писал, иконы-деисус, праздники и пророки, то получил огромную сумму. А Андрей Рублев за «Троицу» 100 рублей получил.*

Царевич Федор. *Сделай, художник, красивую икону, то батюшка тебе 200 заплатит, верно ведь, батюшка?*

Иван. *И 300 уплачу, если сделаешь лучше, чем у Рублева.*

Алампей. *У меня, государь милостивый, уж свои краски замыслены, особо для портрета твоего, также и для Варварьинской Божьей матери. Краски червень — от червь, червяк, краска из червяков особых.*

Царевич Федор. *Скажи, художник, как из червяков краски делать?*

Алампей. *Царевич, батюшка, тех червяков особых высушивают и растворяют в кислоте. А краску ярь, золотой ярил, так делаю: в сосуд из красной меди наливаю уксус, томлю в навозной куче, отсюда золотой налет, ярь-медянка. Творенное золото делаю, также ртуть и олово. Вот уж портрет государственный теми красками писал. (Показывает.)*

Царевич Федор. *Хороши те краски, верно, батюшка?*

Иван. *Краски хороши, а гордыню-то умерь, художник! Гордыня есть в православии высший грех. Я, милые мои, по себе, царю, помазнику Божьему, то знаю. Кто сам не может умерить, тот Бога должен просить, говоря: святой Боже, изойди к нам, чтоб мне хвалу воздать вседержителю. (Крестится, все крестятся.)*

Алампей. Я, государь милостивый, уже немало молился. Однако все умерить себя не могу. А иной раз, государь милостивый, так желаю писать без святых образцов, от себя писать.

Иван. То не посмей, художник! Гляди, уязвлен будешь, а окончишь тщица, сиречь пустыми руками, убогий и недостойный. Милые мои, издавна древнерусские живописцы, как и собратья Византии, писали по святым образцам. И в Европе прибегают издавна к образцам, то ехеplum зовется. Без образцов святых он живопись колдовством испоганит.

Царевич Федор. Кто тот он, батюшка?

Иван. Царевич Иван, скажи брату своему Федору, кто тот он.

Царевич Иван. Не требуется борзого ума, чтобы понять. Древний змей Сатана, кому ж еще!

* * *

Царевич Иван. Батюшка, не было бы от него, сего художника, нашей семейной церкви порчи. Он с сатаной знаетса!

Алампей. Государь-царевич, кто Святые иконы пишет, того сатана постоянно под руку толкает. Он и с Рублевым знался, и с Дионисием знался, он и к Святым ходил, к Святому Варлааму приходил и к Святому Сергию Радонежскому в лесную келью.

Царевич Федор. Какой он с лица? Сквернообразный?

Алампей. Государь царевич, с лица он всякий: иной раз синий, иной раз багряный, иной раз яко смола черный, иной раз и белый, сверкающий, аки ангельский. Пестролиц он.

Царевич Федор. Батюшка, истинно и мне иной раз видится пестролицее и крылатое сатанинское войско. Опрочь престола сатаны, зрю множество багряных юнош крылатых, лица же иных — синие, иных — яко смола черны. Как быть, батюшка, против подобной прелести?

Иван. Бельский, ответь: как быть против прелести?

Бельский. Против прелести, великий государь, хороши кнутобойные советы. Кнут не Бог, а правду сыщет.

Иван. Иконописец, что от тебя сатана хотел?

Аламппий. Государь милостивый, он от меня обязательства хотел.

Иван. То-то, милые мои, с древних времен, как взял сатана запись с Адама, он, ежели может, обязательства требует.

Царевич Иван. Батюшка, одним лишь кнутом с бесом не сладишь.

Иван. Истинно так, мальчик, царевич Иван. Для того и даны нам святые места и Святые Каноны. Кто же своеумием живет, того бес одолеет.

Аламппий. Государь милостивый, я черту не дамся. Ежели одолевать будет, горько заплачу о погибели души своей и удавлюсь.

Иван. Пойдешь давиться, не забудь сказать: душу отдаю Богу, а тело черту. (Смех.)

В интервью Джону Глэду Горенштейн сказал: «...В этом треугольнике — Россия, Германия, еврейство — я и понимаю себя».

В конце жизни Горенштейн несколько раз говорил о том, что, закончив с сочинениями на русские темы, он намерен писать о Германии, написать роман и пьесу (о Гитлере). Пьесу он начал. Роман не успел и начать, но свои наблюдения за немцами и Германией описывал неоднократно, меньше в прозе (до жизни в Германии в романе «Псалом», позднее в «Попутчики»), но достаточно много в эссеистике и интервью.

На фломарктах (блошиных рынках) Горенштейн покупал песенники нацистского периода и брошюры, издававшиеся для солдат. Его занимало главным

образом, как немцы провели денацификацию, выздоровели ли они от нацизма, представляют ли они угрозу России и миру.

Еврейство и его судьба, как и судьба Израиля, оставались для Горенштейна — рядом с русской историей — важными темами размышлений и творчества. В уже упомянутой в предисловии нашей беседе в 1998 году он говорил:

Ф.Г. Я, как вы знаете, в своих произведениях — в «Бердичеве» и в других — вывел такое большое количество непорядочных (пауза, Горенштейн подыскивает слово), глупых (снова пауза), паскудных евреев... Одновременно я достаточно антисемитов вывел. И не карикатурно, а натурально... Все дело в позиции автора и в художественном послые, который автор в это вкладывает. А те, кто говорят (а когда могут, то и действуют соответственно), что евреев нельзя показывать плохими, исповедуют своеобразную форму расизма в попытке изобразить евреев больной нацией, которую надо обходить, — нельзя говорить о них... Безусловно, надо обо всем этом говорить, и надо изображать разных евреев, но главное — с каких позиций и как это изображается... Хотя у евреев есть, конечно, своя специфика. Это комплекс гетто и гетто-психология...

Ю.В. И все-таки страх перед внешней средой не возник на пустом месте. В чем корни современного антисемитизма? Не в том ли они, что евреи — очень ярко живущий народ, так же ярко явивший миру два известных ему типа, почти что два художественных образа: образ человека творчества (искусства, науки) и образ человека бизнеса. С одной стороны, это Шагал, с другой... нет, не Березовский-Гусинский-Абрамович и не Ротшильд, но, скажем, Джордж Сорос, обыгрывающий с выгодой для себя в финансовые шахматы огромные валютные системы?

Ф.Г. Нет. Не в этом дело. Итальянцы тоже ярко живут. Корни антисемитизма — гораздо более глубокие. Они уходят в века и связаны с единобожием, а потом и с христианством... Но дело не в этом. Все это перешло уже в явление социальное, а точнее сказать, в суеверие. Но главная проблема евреев не в этом, не в антисемитизме... А в том, что они хотят нравиться, хотят, чтобы они были хорошими, чтоб их любили. Хотят, чтобы они были лучше других, и тогда их полюбят... Это все исходит из гетто, из гетто-психологии... Я, например, не хочу, чтобы меня любили. То есть — пусть, пожалуйста, но я не добиваюсь этого, мне это не нужно. А многие евреи этого хотят. Что из этого получается? Ясно.

Все они — гоголевские Янкели, подтележные (Гоголь в повести «Тарас Бульба» изобразил такого Янкеля из-под телеги). Это внутренняя еврейская проблема, которая может быть опаснее, чем антисемитизм сам по себе... Люди с такой психологией есть везде, в том числе и в Израиле. Треть израильских миролюбцев таковы. Это «интернационалисты». А еврейский интернационализм ясно какой — это любить всех больше, чем самих себя.

Все это разные проявления этой внутренней проблемы евреев. И до тех пор, покуда не будет преодолен гетто-комплекс, ничего хорошего не будет. Тут дело не в антисемитах. Антисемиты есть и будут и будут делать свое дело. Главное, чтобы они не могли осуществлять свою деятельность безнаказанно. Я считал и писал об этом, в частности, в романе «Псалом», что главная вина евреев в XX веке была в незащитности, в доверии к человечеству, в одностороннем гуманизме, в пренебрежении к мудрости Моисея «око за око», которую, начиная от Гитлера и до современных немецких телекомментаторов, все осмеивают. А это единственный справедливый закон: никого не надо ненавидеть,

никого не надо любить, надо относиться только так, как он относится к тебе. По-другому — нет.

До тех пор, покуда евреи не преодолеют свой гетто-комплекс, до тех пор, покуда они не перестанут стремиться «быть хорошими», лучше других, в том смысле, чтобы они нравились всем, и переживать от того, что они не нравятся, до тех пор их положение будет по-прежнему такое же — они будут зависеть от любого антисемитского плевка, от любого харканья, от любого глупого высказывания и так далее...

Из статьи «Гетто-большевизм и загадка смерти Ицхака Рабина»

Мне кажется, когда Теодор Герцль задумывал восстановить еврейское государство, то одной из важных задач при этом было преодоление гетто как нормы общественно-государственного существования, т.е. преодоление гетто-комплекса. Что же означает гетто-комплекс? Это страх перед внешней средой, внешним окружением и компенсация его за счет властолюбивого господства над обитателями гетто. Я знал и знаю евреев, которые к другим евреям продолжают относиться как к обитателям общего гетто. То пренебрежение, а подчас и гнусности, которые позволяет такой еврей по отношению к другому еврею, он никогда не позволил бы по отношению к русскому, украинцу, татарину, узбеку, потому что это внешняя среда, а внешней среды надо бояться. Таков их еврейский социал-интернационализм. И антисемиты еще говорят о едином еврейском кагале, а евреи-идеалисты — о еврейской солидарности. Нет более психологически разъединенного народа, чем евреи, и создание еврейского государства как раз должно было служить психологическому объединению.

Журнал «Зеркало загадок» № 3, 1996

Последним сочинением Фридриха Горенштейна стал большой роман «Веревочная книга», оставшийся в виде нерасшифрованной рукописи.

Из письма Лазарю Лазареву (11.11.99): «Я начал новый роман о коммунистической и посткоммунистической России. С корнями в недалекое, далекое и очень далекое прошлое. Без корней ничего не вырастает. Начал в марте».

В уже упомянутом интервью Анатолию Стародубцу Горенштейн говорит: «Недавно закончил большой роман в полумемуарном ключе. Он в ироничной форме рассказывает о вождях: Ленин, Троцкий, Сталин. Это в том направлении, в каком написан «Дон Кихот» или «Похождения бравого солдата Швейка». Это все стоит в ряду пародийных романов».

На последней странице рукописи стоит дата окончания: «29.07.2001, воскресенье». Жить Горенштейну оставалось чуть более семи месяцев.

Теперь несколько слов о праве исказить. Горенштейн, конечно, прав, говоря о Рублеве, но и его опыт показывает, что искажения исторических образов в творчестве неизбежны и соблазнительны (Сальери у Пушкина). Кто здесь соблазнитель — Бог или дьявол — вот в чем вопрос.

Горенштейн вместе с Кончаловским работал над сценарием о Марии Магдалине. В результате был написан только синопсис, т.е. сценарий без диалогов, но он на деле является апокрифическим евангелием. Имели авторы право вольно трактовать евангельские образы?

Отмечу также, что исторические фигуры всегда интересовали Горенштейна. В сценарной работе они (Ленин, Скрябин, Шагал, Тамерлан, Унгерн, предполагавшаяся Каплан) возникали не по его инициативе. Но Горенштейн вывел в последнем романе «Веревочная

книга» фигуры Ленина, Сталина и Троцкого. Троцкого и Молотова он описал и в романе «Место». Собирался написать пьесы о Пушкине и Гитлере, т.е. позволял себе сочинять поведение и речь исторических персонажей и отдавал себе отчет в неизбежности искажений.

И Горенштейн позволял себе не быть точно следующим фактам даже в мемуарах.

В эссе «Сто знацит?» он пишет: «И в летописи, и в мемуарах возможна, конечно, весьма великая игра фантазии, и во всех литературных направлениях от реализма до символизма. Но это уж играет и творит не субъект, а объект, то есть бытие».

АВТОБИОГРАФИЯ

Горенштейна публично называли мастером Ефим Эткинд, Симон Маркиш, Виктор Ерофеев, Василий Аксёнов, Бенедикт Сарнов.

Как и когда он стал им?

У школьника Фридриха, или Фредика, как называли его, осиротевшего в 11 лет, в семье теток в Бердичеве, был, по рассказу его двоюродной сестры Ленины Хаймзон, чемодан под кроватью, заполненный рукописями его первых сочинений.

Из эссе «Почему я пишу», 1985

Мне кажется, первоначальный позыв к писательству исходит не от разума, а от некоего врожденного инстинкта. Инстинкт дает о себе знать в ранние годы и, по-моему, где-то совпадает с началом полового созревания. Не хочется так думать о явлении, столь много дающем

сердцу, разуму и душе, но что поделаешь: очевидно, природный грех присутствует в физиологической, телесной основе творчества, и непорочного зачатия тут ждать не приходится. Физиологически писательство начинается с чувств мелких, таких как тщеславие и легкомыслие. Это — общее и для малоодаренного дилетанта, и для будущего гения...

Со временем эти мелкие чувства, к сожалению, не исчезают, но у одних они остаются ведущими, другие, обретя духовность, подчиняют ей эти чувства, правда не до конца. Третьи же, со здоровой физиологией, вообще успевают взять писательский инстинкт под контроль разума, и даже если некоторые из них в дальнейшем продолжают заниматься сочинительством, это лишь укрепляет их нервы, продлевает жизнь и, случается, приносит миллионные состояния, ибо то, чем они занимаются, напоминает писательство лишь внешне. По сути это то же вязание на спицах. Впрочем, вязать тоже надо уметь, но, в конце концов, не получилось с «вязанием» советских идеологических или западных бульварных романов, вполне можно заняться иным — стать комсомольским работником или торговать пивом. А попробуй выйди из игры, если ты упустил момент, когда еще можно было остановиться, и творческий инстинкт возобладал над твоим сознанием. Это значит — игра началась всерьез, и выйти из нее неповрежденным уже невозможно. Потому что глубинному творческому инстинкту плевать — есть у тебя талант или нет, есть у тебя физические и душевные силы или нет, умен ты или нет. Ввязался в игру, играй до конца. Нет таланта, становись литературным аферистом, паясничай, фокусничай словом, а то и просто копайся в грязи, если рядом нет дядьки-цензора и модернистская бесформница освобождает тебя от обязанностей знать основы писательского ремесла.

Профессия писателя сегодня страшно скомпрометирована, и дело не только в том, что она переполнена слишком большим количеством тщеславных пошляков и хитрых шутов. В конце концов пошляков и шутов на паперти литературного храма всегда хватало. Пустовато стало в самом храме, и если хочешь найти поддержку, получить благословение в смертельной игре, в смертельной борьбе со своим собственным мозгом и собственным сердцем, то спешишь не к теплым, живым ладоням, а к святым могилам, спешишь не в храм, а на кладбище. При том, что лучшие моменты творчества и без того подобны смерти и равносильны смерти, а имя писателя, сумевшего победить свой мозг и одолеть свое сердце, высечено на титульном листе, как на надгробной плите. Мне кажется, такое испытал Лев Толстой у томов «Войны и мира» или Сервантес у «Дон Кихота». И наверное, потому после значительной книги так трудно воскреснуть, наверное, потому после «Войны и мира» Толстой надолго ушел в холодный схематичный морализм. Вот как тяжел и опасен подлинный писательский труд, даже если он не усугублен внешними обстоятельствами.

А если этот труд внешними обстоятельствами усугублен, то с писательством происходит то, чему мы, обитатели двадцатого века, являемся свидетелями. Всемирные деньги захватил в свои руки всемирный мещанин в его советском или его капиталистическом облике, и он поддерживает и кормит только ту культуру, ту литературу, которая соответствует его потребностям. А это значит, что из-под подлинной литературы выбита ее хлебная опора.

Русская литература девятнадцатого века сумела так быстро достичь мировых высот еще и потому, что она обладала экономической независимостью, поскольку в основном создавалась помещиками, а на багряном закате, когда начали разоряться дворянские гнезда,



«8 октября 1937 года»
Рисунок Ольги Юргенс по идее Горенштейна



СЫ, СВИДЕТЕЛЬ

А В Т

8 - октября 1907 г. Дед, сир. Мещанин

Настоящий акт составлен в том, что свидетелем расстрела Турк
Турк по 10, утвержденного Туркской УЧВК по Дни - расстрел в
исполнение приговора в отношении ПЕРСОНАЖА Шама Николаича,
1904 г.р., п.п.г. Бедняков, осужденного к смерти - расстрелу.
Настоящий акт составлен в том, что свидетелем.

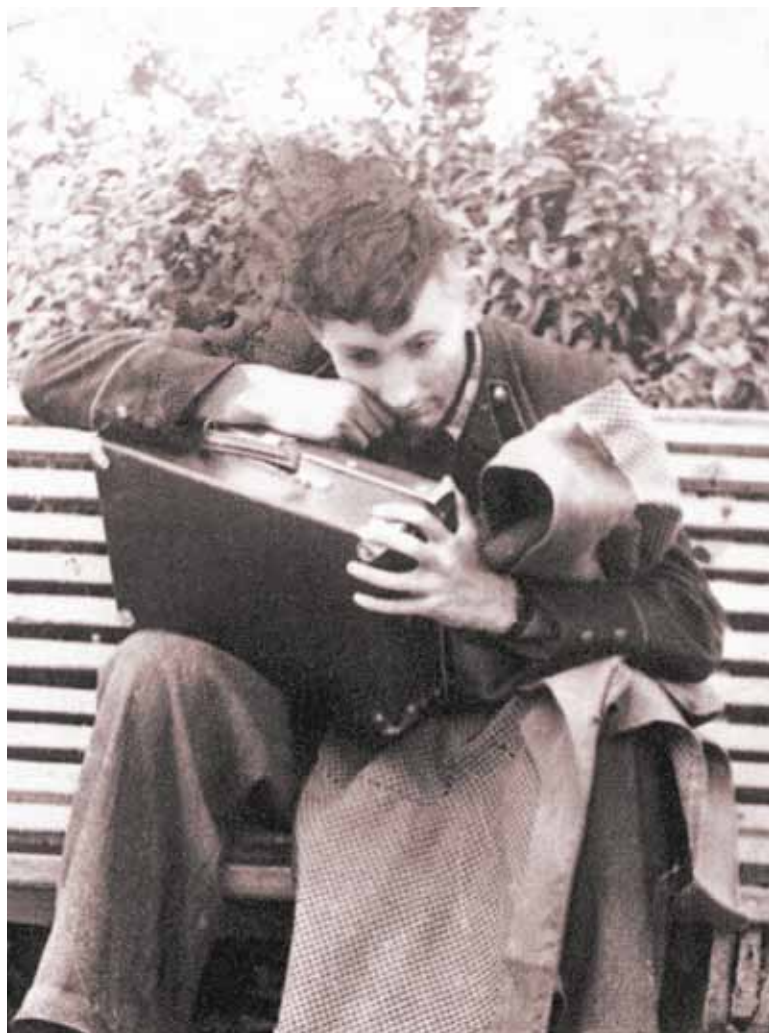
НАЧАЛЬНИК 4-ГО ОТДЕЛА УЧВК *Коркин* /подпись/

У.О. КОМПЕТЕНТА Турк по 10° *Коркин* /подпись/

И.О. КОМПЕТЕНТА Турк по 10° *Коркин* /подпись/

НАЧ. ВНЕШНЕГО ОТДЕЛА УЧВК *Коркин* /подпись/

Папа, мама и справка о расстреле



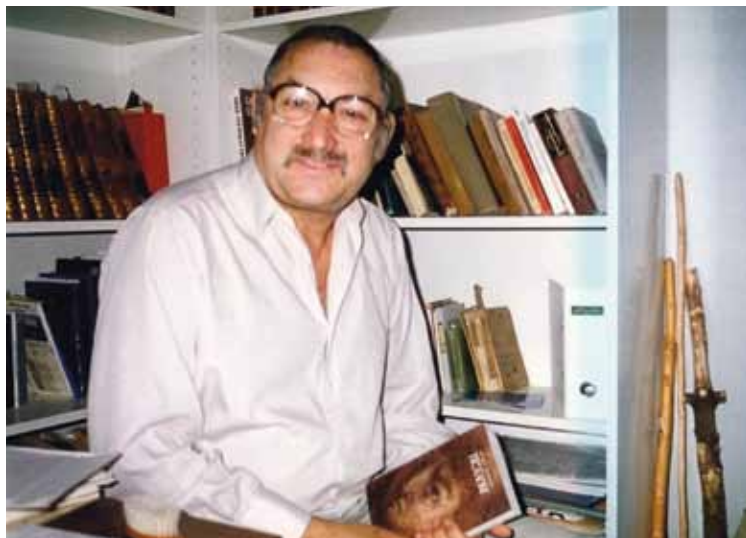
Студент Горного института



Горный инженер



*Диплом горного инженера со срезанным Горюштинем
профилем Сталина*



© Инна Прокопец

*Счастливый автор: первое издание романа «Псалом», 1986.
Издательство «Страна и мир», Мюнхен.*



© Борис Антипов

*В Берлине. Чаепитие с Ефимом Эткингом, его женой
Эльке Либс, Миной Полянкой и ее сыном Игорем*



© Инна Прокопец

Горништейн и кот Крис, с головой ушедший в рукопись хозяина



© Борис Михайлов

С художницей Ольгой Юргенс



Памятник на могиле Горенштейна на берлинском еврейском кладбище Вайсензее



© Юрий Векслер

*Эрнст Зорин и Александр Филиппенко в спектакле по рассказу
«Шампанское с желчью», 2003*



© Юрий Векслер

Режиссер Ева Нейман



*Два кадра из фильма «Дом с башенкой»
(Украина, 2012. Режиссер Ева Нейман)*

"А главных тайн бытия три.
Самая большая тайна
вселенной - это жизнь.
Самая большая тайна
жизни - это человек.
Самая большая тайна
человека - это творчество..."

Фридрих Горенштейн

Фридрих Горенштейн

"Если то, что ты делаешь и
чему учишь, тяжело тебе,
значит, ты делаешь Добро и
учишь Доброду. Если учение
твое принимается легко и дела
твои легки тебе, значит, ты
учишь Злому и делаешь Зло..."

Фридрих Горенштейн



СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ
ГЛАВНОЕ СЕКЦИОННОЕ БЮРО РОССИИ
РУССКО-МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗЫ С
РОССИИ

ГОСКИНЕМАТОЛОГИЯ РОССИИ
ВЫСШАЯ ШКОЛА СЕКЦИОНИСТОВ И
ИНТЕРНАЦИОНАЛ

Салон Фридриха Горенштейна в интернете
<http://www.fgorenstein.ru>

Фридрих Горенштейн
ВЕЧЕР ПАМЯТИ



9 ДЕКАБРЯ 2012 г.
18:00

ВЕЧЕР ПАМЯТИ
ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТОВ РОССИИ
ДЛЯ ВСЕХ

Программа вечера памяти Горенштейна в Московском Доме кино, декабрь 2012



© Юрий Векслер

*Вечер памяти Горенштейна в Москве.
Кинорежиссер Али Хамраев.
Дом кино, декабрь 2012*



© Юрий Векслер

*Пресс-конференция. Режиссеры Марк Розовский
и Александр Прошкин, экранизовавший «Искушение»*



© Юрий Векслер

Москва. 20 февраля 2014. Встреча перед театром им. Маяковского накануне мировой премьеры «Бердичева». Дан Горенштейн и режиссер Леонид Хейфец



© Елизавета Кешишева

Постановщик «Бердичева» Никита Кобелев



© Юрий Векслер

*Сцена из спектакля «Бердичев»: Рахиль — Татьяна Орлова,
Бронфенмахер — Дмитрий Прокофьев,
Беба — Анна-Анастасия Романова*



© Елизавета Кешишева

*После премьеры. Дан Горенштейн, Инна Прокопец
и Юрий Векслер с участниками спектакля
в кабинете директора театра*



© Павел Комаров

Премьера спектакля «Искушение» по роману Фридриха Горенштейна на сцене Омского государственного академического театра драмы. Режиссер Алексей Крикливый, 2016

литературу поддержали образованные меценаты из капиталистов и купцов. Нынешний меценат — это тот же мешанин, в лучшем случае культура нужна ему для забавы. К тому же он жаден, как всякий нувориш, и свое меценатство обставляет рядом материально выгодных для себя условий.

Как известно, две великие политические эпохи — эпоха Петра I и эпоха Екатерины II — работали на появление Пушкина. Теперь все работает против Пушкина, направлено на то, чтобы Пушкин не появился. Но как бы ни злобствовали внутренние и внешние враги литературы, как бы ни юродствовали они, стоя вокруг креста, ни зубоскалили, ни бросали комья грязи в лицо Страдалице, как бы ни надсмехались над ее сердцем, их все равно одолевает страх перед Воскресением, ибо мешанский век близится к концу и видны уже грозные знамения.

И все-таки сама по себе литература не сойдет с креста, не воскреснет. Ей надо помочь. Что ей поможет? Не пустое славословие, не богемные праздники, не фальшивый хрущевский ренессанс, родивший вместо Пушкина и Пастернака — Евтушенко. Распятая нуждается в скромной затворнической вере и повседневном, бытовом труде.

Я тоже причисляю себя к верующим и потому тружусь ежедневно, пишу ежедневно с терпением и надеждой.

Журнал «Страна и мир» № 6, Мюнхен, 1985 г.

По свидетельству одноклассника Горенштейна Семена Майданника, оба подростка регулярно читали друг другу свои юношеские произведения.

Важнейшей гранью «магического кристалла» Горенштейна стала Библия, увлечение и изучение которой началось во время его жизни в Москве («...я учился

там на сценарных курсах. Тогда я начал читать Библию. В Москве тогда существовал интерес, в шестидесятые годы. Тогда я тоже... Москва много мне дала, конечно, в этом смысле»), т.е. когда Горенштейну было уже 35. Может быть, и поздновато, но, как оказалось, слава Богу, не слишком поздно. Первое произведение, в котором есть следы знакомства автора с Библией — «Искушение» (1967).

Детство же Горенштейна хотя и полно событий, но судеб, подобных его судьбе, то время рождало немало.

Из беседы с Горенштейном кинорежиссера Саввы Кулиша в 2000 году:

С.К. Ты — мой старый товарищ, и ты для меня — редкий пример того, как мальчик, маленький мальчик мог оказаться между двумя гигантскими жерновами — сталинского социализма и гитлеровского национал-социализма. Что ты помнишь из детства?

Ф.Г. В детстве, как говорится, не было детства. Я родился в 1932 году, а в январе 1935-го арестовали отца, арестовали сразу же после убийства Кирова. Отец был — молодой профессор экономики, один из основателей Киевского кооперативного института. Он был сторонником кооперативной экономики, которая противостояла как капиталистической, так и колхозной форме эксплуатации человека. Отец был арестован, отправлен в лагерь, там его убили. Я самого ареста не помню, мне было меньше трех лет. От матери потребовали в парткоме, чтобы она отказалась от отца. Она бросила партбилет. Это я знаю, конечно, только с ее слов. Моя мать, учительница, работала тогда директором интерната для трудновоспитуемых подростков. В день ареста отца она просто взяла меня и скрылась. Они ведь приходили обычно ночью, но ночью они нас уже не застали. И потом, когда была так называемая «реабилитация», кагэбист очень удивлялся,

почему нас не арестовали... Мы просто скрылись. Можно было скрыться, многие могли спастись тогда, но шли как кролик к удаву. Мать моя была человек разумный. Она меня много раз спасала от смерти, это я знаю, это я помню. Мы скрывались несколько лет, до тех пор, пока не сняли Ежова.

С.К. А где вы скрывались?

Ф.Г. В маленьких городах, она жила с другим паспортом, т.е. фактически ушла в подполье. Это редко кто делал. Она работала в разных местах, в частности на швейной фабрике, но когда сняли Ежова — это был 1939 год, — взяла меня и мы поехали в Москву. И она сама пришла в НКВД, во главе которого встал Берия. Некоторых к тому времени уже выпустили... И я помню еще — может быть, это лишняя деталь, — что в те дни на улицах Москвы снимался фильм «Подкидыш» и мы видели эту съемку.

К слову хочу сказать, что недавно, работая над книгой, я еще раз перечитал Светлану Аллилуеву, которая все валит на Берию, что, мол, Берия организовал убийство Кирова, Берия, мол, во всем виноват... Но Берия был одной из небольших фигур рядом с непростой фигурой Иосифа Виссарионовича... Тогда, при Берии, была некоторая легкая либерализация, и мою мать посадили на полгода, потом выпустили, разрешили работать...

С.К. А где ты был, когда мать посадили?

Ф.Г. Оставался у хороших знакомых, у которых мы по приезду остановились. Когда мать выпустили, она даже устроилась в Москве на работу в детский сад. Но вскоре началась война, и нас выслали. Нас не пустили обратно в Киев, а разрешили жить только в Бердичеве, где у матери были родные. О Бердичеве я потом написал пьесу. Теперь я знаю, что Бердичев, как и многие другие города, был обозначен на немецких картах как «стратегически важный объект». А стратегически

важного в нем было только наличие еврейского населения. В Бердичеве мы жили несколько недель и чудом спаслись. Нас спасли... бомбы, об одной из них я, может быть, еще когда-нибудь отдельно напишу. Это моя бомба. Я помню ее. Она чудом нас не убила.

С.К. Когда немцы уже были в Бердичеве?

Ф.Г. Нет, когда они шли на Бердичев. За несколько дней. Это было 5 июля. Я это помню. А вошли они 7-го. А мы 5-го утром просто пошли на вокзал, сели на платформы с оборудованием и поехали — это был один из последних поездов, который уходил в эвакуацию.

С.К. А что было с бомбой? Ты так и не рассказал.

Ф.Г. Ну, я о ней напишу. Бомба упала так близко, что рухнула стена дома, где мы жили. В 44-м году я приехал туда и нашел эту воронку. Она была буквально в нескольких метрах от дома. Потом были еще бомбы, были и пули, и бомбы, но эту бомбу я помню, и я про нее напишу. Это моя бомба. Интересно, кто же сидел тогда в самолете? Я много летал потом на самолетах, но звук того самолета я до сих пор забыть не могу. Это какой-то странный, удивительно странный звук. Сначала такой... далекий, а потом стал таким, как будто бы самолет сел [мне] на голову — очевидно, он пикировал, я не знаю... Мы сидели на кухне... Немцы вошли 7-го, точнее, приехали, просто приехали. На танках. Вечером. Когда люди шли с работы, приехали немецкие танки.

Мать Василия Гроссмана жила в Бердичеве, и ее там убили. А мы ехали через всю Украину, много раз нас обстреливали. Помню один самолет, который, очевидно, забавлялся. Летчик же всё видит. Видел людей, сидевших на платформах. Он летел низко, так что можно было и его, пилота, видеть, и он начал стрелять из пулеметов. К счастью, он не бросал бомбы — или жалел, или что... Все побежали, всё поле

было усеяно ранеными. Мы остались на платформе, и это нас спасло, так как он стрелял по тем, кто соскочил с платформы и побежал в поле.

Потом мы доехали до Краснодарского края и жили в одной из станиц. Прошло несколько месяцев, опять начались бомбежки — немцы наступали тогда на юг, к Ростову. Пришлось опять уезжать. Дорога была перерезана, и мы поехали назад, к Ростову. Если помнишь историю, то немцы тогда, взяв Ростов, находились в городе всего несколько дней. Наш поезд остановился в темноте. Ни вперед, ни назад, разные слухи: то ли он поедет, то ли надо уходить. Все сидят, прижавшись друг к другу. Слышна стрельба. И мама взяла меня — второй раз это было, — и мы просто ушли в ночь. От всех.

Мы шли, там, на пути, было какое-то село, нерусское, то ли татарское, то ли какое-то другое. Не знаю, за кого они нас приняли, но они нас приняли. Тогда и из разных сел люди тоже уходили, спасаясь от бомбежек... Мы там жили в помещении школы... Я видел красновских казаков, которые пришли с немцами. Они проезжали мимо этого села... С гармошкой. Несколько эскадронов, и я помню эти эскадроны с гармошками.

Прошло несколько дней — не помню сколько — и опять пришли советские части, и мы поехали дальше. Мама, к счастью, записала тогда нас, зарегистрировала. Тогда записывали всех — был приказ Сталина (так говорили) переписывать всех, кто находился в бегах, ехал в эвакуацию, был ли на вражеской территории и так далее... И это мне здесь, в Германии, очень сильно помогло. Русский Красный Крест выдал в 1997 году соответствующую справку, на основе которой я признан в Германии расово преследуемым со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Потом мы с мамой пересекли Каспийское море под бомбами, жили в эвакуации, я об этом времени

написал недавно рассказ («Арест антисемита» — Ю.В.). Ну а потом мама умерла.

С.К. Сколько ж тебе лет было?

Ф.Г. Одиннадцать. Я остался один, я был в детском доме.

С.К. А отчего мама умерла?

Ф.Г. Во-первых, здоровье ее было подорвано. Полгода в тюрьме оказалось для этого достаточно. Она была очень красивая женщина, а после тюрьмы ее было не узнать: опухшее лицо...

С.К. Ее пытали в тюрьме?

Ф.Г. Не знаю, пытали ли ее. Этого я не знаю. Но сидеть в тюрьме... А может, и пытали. Хотя не думаю. Тогда было либеральное время. Но были, наверное, достаточно тяжелые условия, камера... Она заболела. Тут еще и война. И она умерла. Я был в детском доме, а потом меня нашли мои тетки, и я жил у них (в Бердичеве). Но я скрывал свою биографию. Это было очень опасно. Я имел фальшивую биографию. Поэтому я не мог поступить туда, куда я хотел поступить...

С.К. А ты куда хотел?

Ф.Г. Хотел в университет, а поступил в Горный институт, но тоже было опасно. Могли проверить. Я помню 1952 год. Это был Днепропетровск. Ужасная атмосфера была. И если бы они узнали, мои соученики-студенты, они бы тут же донесли. Я думаю, что если бы меня посадили, я бы не выдержал. Я знаю, люди приходят оттуда, я бы не пришел. Но как-то меня в последний момент спасает, скажем так, судьба. Потом было тоже много трудного, но это уже другие дела.

В этом одном из последних интервью Горенштейна отражены и перемешаны как реальные факты, так и возможно вымышленные, сочиненные. Или просто неточности.

Например, в момент ареста отца Горенштейну было не «меньше трех лет», а почти четыре года (29.11.1935),

но, конечно, если арест проходил тихо (что в те времена было еще возможным), то ребенок вполне мог ничего не запомнить, а еще вероятнее, он просто спал.

И забрали отца не вскоре после убийства Кирова, как говорит Горенштейн (1 декабря 1934-го, Ленинград), а почти через год, но возможно в этой ошибке отражено то, что преследования отца начались раньше: в апреле 1935-го его исключили из партии, как троцкиста-двурушника. Судя по данным его дела в КГБ, это было второе исключение: ему предшествовало исключение в 1933 году «за сокрытие социального положения» (так написано, видимо, имелось в виду социальное происхождение), после чего он был, видимо, восстановлен, раз исключали повторно.

Есть неясность и со смертью матери. Все, что описано в рассказе «Дом с башенкой», может иметь к смерти матери Горенштейна только опосредованное отношение.

О матери в эвакуации Горенштейн нигде не рассказывает, не вспоминает. Я даже поначалу думал, что она умерла раньше в Намангане от тифа, но Горенштейну было неприятно об этом сообщать. В последнем рассказе Горенштейна «Арест антисемита», где действие происходит в Намангане, матери как бы нет. Герой, юный Горенштейн, с ней не советуется, например, идти ли ему лжесвидетельствовать. Мать вообще не упоминается. Странно. Но...

Я беседовал с двоюродной сестрой Горенштейна Лениной Хаймзон, которая утверждает, что в эвакуацию они поехали все вместе: мать Горенштейна с ним, а также ее сестры Злота и Рахиль (с двумя дочерьми, одной из которых и была Ленина). Они все вместе жили в Намангане. И еще Ленина Хаймзон утверждает, что Горенштейн не был в детском доме.

По ее рассказу, они возвращались из эвакуации двумя группами. Сначала уехала Рахиль с дочерьми,

а портниха Злота, у которой был «денежный» заказ, задержалась из-за него в Намангане. С ней задержалась и мать Фридриха с ним. И потом они поехали домой втроем. Мать Горенштейна заболела, ее сняли с поезда. Известно и название станции. Там в больнице мать Горенштейна умерла, а Злота забрала мальчика, став его опекуном. Тут Ленина Хаймзон может и ошибаться, так как 11-летнего Фридриха могли, конечно, временно поместить в детдом до оформления опекуинства.

В том же рассказе «Арест антисемита» Горенштейн написал: «Надо сказать, что фантазер я уже и тогда был изощренный».

Так или иначе, Горенштейн рано лишился родителей, и два главных своих романа «Псалом» и «Место» считал своими памятниками отцу и матери.

Фридрих Горенштейн почувствовал себя писателем рано, верил в свое будущее в этом качестве и с интересом наблюдал прорастание мастера в себе. Став взрослым, он начал пытаться печататься, как и предлагать себя в качестве сценариста. При поступлении на Высшие сценарные курсы он писал 24 августа 1962 года в автобиографии: «В прошлом году на Киевской студии телевидения начали снимать по моему сценарию небольшой телефильм, но по ряду причин фильм на экраны не вышел и вообще не был закончен».

Не знаю, правда ли это, но еще ранее, в конце 50-х, Горенштейн посылал Эренбургу свою повесть «Клавин город» о невосполнимой потере (у героя, прошедшего войну и вернувшегося в родной город, во время одной из бомбежек погибла любимая жена). Сопроводительное письмо автора к Илье Эренбургу:

Уважаемый Илья Григорьевич!

Я хотел бы видеть в Вас арбитра между мной и некоторыми кинорежиссерами киевской киностудии. Тоска ли это? Неореализм ли это? Пессимизм ли это? Повесть эта маленькая является началом моей будущей работы

над пьесой или киносценарием. Конечно, будь у меня время и возможности, сделал бы я ее лучше.

Мог бы я прислать Вам что-нибудь другое, более прочное, более признанное и не такое растрепанное. Но мне кажется, тема эта важная таит в себе большие потенциальные возможности. В старой статье своей писали Вы о ранах сердца, которые страшнее городов, превращенных в щебень.

О человеке большой верности и большой любви, о том, как медленно и трудно оттаивает он возле людей, но и люди оттаивают возле него, возле этой верности, и о том, что жизнь все-таки оказывается сильнее всего, даже человеческого горя, думаю я писать свой киносценарий и пытался я рассказать в своей повести.

Мертвых помнить — живых любить. Вот основная мысль. Я инженер. На сырце рыли мы котлован под дома. Как-то я заметил, что один рабочий пользуется вместо подпорки каким-то странным предметом. Это была человеческая кость.

— А что же здесь такого, — удивился он, — их тут сколько угодно.

Оказывается, раньше там был лагерь павших военнопленных.

В журнале «Юность» лежит моя повесть «Практика» о криворожском руднике. Лежит она вроде бы в папке у Катаева, в редакции она понравилась, и если Катаев пропустит, у меня будут возможности пока почти полностью сосредоточиться на сценарии.

Просьба у меня к Вам есть, может, знаете Вы кого-нибудь из московских режиссеров, может, интересуются они этой темой. И потом, как Вы думаете, можно ли повесть эту предлагать какому-нибудь журналу в таком виде?

Мой адрес: г. Киев п/о 37 Горенштейну Фридриху Наумовичу.

С уважением [подпись]

Повесть «Клавин город», которая написана и послана Эренбургу не позднее 1961 года, на самом деле весьма интересна. В ней тема потери близкого на войне перевернута. Вернувшийся живым с войны офицер узнает о том, что его любимая жена погибла во время бомбежки. Тема была впервые явлена в стихотворении Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату» (1945, опубликовано в 1946-м), которое стало по-настоящему популярно только в 1960 году, а до того песня Блантера оставалась под запретом из-за пессимистического настроения. В прозе того времени эту тему до Горенштейна вообще никто не реализовывал. Это была и сверх-тема Горенштейна, начиная с «Дома с башенкой» — невозможность восполнить утрату (отца, матери, утрату чувственную, человеческую). Эту тему Горенштейн находил и в Библии (Иов), и у Достоевского. Есть она и в истории Шагала, и в других горенштейновских вещах — «Улица Красных Зорь», «Искушение» и др.

У Фридриха Горенштейна, который осиротел в 11 лет, в результате бегства с матерью из Киева после ареста отца не осталось ни одной фотографии с родителями, вообще ни одной фотографии детства. Эту потерю попыталась почти сказочным образом восполнить художница Ольга Юргенс, которая нарисовала утраченные фотографии счастливого детства мальчика Фридриха и сюрпризом подарила ему их в виде календаря на 2000 год. Но еще раньше Горенштейн сам попросил ее сделать один рисунок, который он снабдил текстом.

8 октября 1937 года. Эта красивая, счастливая семья, которую по моему замыслу изобразила художник Ольга Юргенс, — моя семья. Мой папа — профессор экономики. Моя мама — учительница, директор Киевского кооперативного техникума. И я просто обыкновенный счастливый мальчик. Этот рисунок — фантазия. Потому что

8 октября 1937 года — день расстрела моего отца во внутренней тюрьме концлагеря под Магаданом.

Акт от 8 октября 1937 года под грифом «**СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО**» гласит: «Настоящий акт составлен в том, что согласно решению Тройки УНКВД по ДС, утвержденного Тройкой УНКВД по ДВК, приведен в исполнение приговор в отношении ГОРЕНШТЕЙН (Горенштейна, но до грамматики ли! — Ю.В.) НАУМА ИСАЕВИЧА». И так далее... Еще несколько малограмотных ликбезовских строк в духе своей скотской фразеологии... «Осужденного к ВМУН...» Догадываюсь: ВМУН — это высшая мера уголовного наказания. И действительно пояснено — расстрел. «Настоящий акт составлен в трех экземплярах». Под актом три подписи со всеми пышными титулами: Начальник 4-го отдела УНКВД по ДС Мосевич, И.О. Коменданта УНКВД по ДС младший лейтенант государственной безопасности Соколов, начальник внутренней тюрьмы УНКВД по ДС Кузьменков.

Так к ВМУН были приговорены и расстреляны сотни тысяч счастливых семей и миллионы детских лет. Я не верю в глупый аморальный фанатизм, от которого полшага до слезливого всепрощения. То, чего не было, но могло быть, должно служить приговором преступной действительности, которая была. Могла быть другая судьба, могла быть другая жизнь, могла быть другая страна.

История лишена художественной фантазии и в несчастных странах часто выступает в качестве бессердечного секретаря — писаря преступного трибунала. Но искусство дает возможность подать апелляцию в высшие небесные инстанции, пусть даже в виде экстравагантной сказки, изображающей модно одетых счастливых людей в тот день в октябре 1937 года, когда мой папа в каторжном тряпье упал с простреленным затылком, а моя мама в потертом пальтишке и косынке работницы скрывалась со мной под чужим именем в провинциальной глуши.

Рано или поздно палачи — Мосевич, Соколов, Кузьменков и прочие... — тоже умирают. Однако им не удастся скрыться под звездами, крестами и прочими памятниками. Осиновый кол в их навеки проклятые могилы! И вечная счастливая жизнь невинно замученным.

«Зеркало загадок» 9/2000, Берлин

Столь важная для Горенштейна тема невосполнимой утраты зазвучала для него с новой силой, когда уходы из жизни дорогих ему людей, в частности, актеров Анатолия Солоницына в 1982 году, Николая Гринько в 1989-м, Александра Кайдановского в 1995-м, ткали в его воображении и ткань его собственного савана.

ПОХОРОНЫ ТАРКОВСКОГО

Ни с чем не сравнимой была для Горенштейна боль от ухода Тарковского в 1986 году. Он описал его похороны, на которых не был, описал со слов Отара Иоселиани в эссе «Сто значит?».

«Сто значит?» было лейтмотивом поминальных речей на похоронах Андрея Тарковского. Я на похоронах не был. Во-первых, не пригласили: захоронение элитарное, торжественное, дорогостоящее, а кто платит, тот заказывает музыку и все остальное (музыка, конечно, была). Помните, у Шолом Алейхема: «Все на мой сцот! Погребение, саван, все на мой сцот!» Во-вторых, я вообще за интимные похороны — при полном молчании или при тихих разговорах почти шепотом. Но совет мой вряд ли придется по душе устроителям кладбищенских карнавалов. Разве шепотом скажешь:

«Сто значит?» А комитет по похоронам был полон имен высоких: виолончелист Ростропович, писатель Максимов, ныне тоже покойный, и подобные высокие разряды.

Итак, меня на похороны не пригласили, не удостоился. Но режиссер И. присутствовал и рассказал мне так образно, так по-кинематографически пластично, что я постараюсь передать его рассказ в подлинном виде, даже с сохранением стиля, изредка лишь комментируя. Потому что похороны эти и последовавшее за ними паломничество на могилу обнажают некоторые язвы и язвочки «прогрессивного» истэблшмента. Но передам слово режиссеру И.

— Решили: надо похоронить на белогвардейском кладбище Парижа Sainte-Genevieve-des-Bois.

Какое отношение имеет Андрей Тарковский к белой гвардии? Он, как мы все, был пионером, потом комсомольцем. В партии большевиков, правда, не состоял. Рядом с отцом бы его похоронить, поэтом Арсением Тарковским. Мертвого разрешили бы власти... «В России любить умеют только мертвых», — сказал Пушкин. Но... Добродетельная мода, неоромантизм, «Поручик Голицын, раздайте патроны, корнет Оболенский, налейте вина...»

— Решили похоронить на белогвардейском, — продолжает режиссер И. — Кладбище густо заселено мертвецами. Нашли просроченную, неоплаченную могилу некоего белогвардейца Герасимова, давно захороненного. Герасимова вынули. (Куда ж его, беднягу?) Вместо него — Тарковского. Игра случая: Герасимов — фамилия, мешавшая Андрею при жизни.

Истинно так. Режиссер Сергей Аполлинариевич Герасимов был личность талантливая, но, подобно многим, занимался идеологической коммерцией. А блаженство безумия фильмов Тарковского было ему недоступно, и это его угнетало, раздражало, и, говорят,

после премьеры «Рублева» он первый «прошелся по кабинету», сделал жизнь Андрея Тарковского на многие годы неудобной. Тут же поручик или корнет Герасимов дал Андрею приют в своей могиле.

— Начали хоронить, — продолжает режиссер И. — Максимов сказал речь, потом в кладбищенском воздухе прогремело еще несколько речей («Сто знацит?» и т.д.). Отпевали в церкви. Во время отпевания начался сильный дождь.

Сцена из фильма Тарковского. Помните, какие чудесные дожди идут в фильмах Тарковского — в «Солярисе», в «Ивановом детстве» и прочих? То светлые, то темные, то грозные, то ласковые, то библейско-христианские, то языческие Перуна. На кладбище Sainte-Genevieve-des-Bois, несмотря на христианское отпевание, дождь был бесовский.

— Пошел дождь, — продолжает И. — Ростропович под зонтиком примостился с виолончелью на паперти церкви играть. Все участники похоронного торжества повернулись к Ростроповичу, встав задом к могиле. Представитель «Совэкспортфильма» должен был зачитать телеграмму соболезнования председателя «Госкино» Ермаша.

Напомню, Андрей Тарковский числился тогда перебежчиком, невозвращенцем, предателем родины. На Берлинале (Берлинский международный фестиваль) его не пригласили, хотя, будучи стипендиатом берлинского отделения DAAD, где, кстати, и я имел стипендию, он проживал в двадцати минутах ходьбы от фестивального центра.

Признаюсь, я тогда с Андреем не общался. Слабости — кто от них уберется — время от времени сорили нас, да и окружен он был неприличными людьми, всегда умевшими обратить его слабости себе на пользу.

Тем не менее, узнав, что Андрей Тарковский на Берлинале не приглашен, я с возмущением спросил

одного из немецких фестивальных деятелей, тех, кто ныне говорит о Тарковском «Сто знацит?»: «А чего же режиссера кино наивысшего масштаба не пригласили даже в качестве гостя?» «Пусть обратится сам, — ответил деятель, — он думает, к нему пойдут кланяться, просить». Не говорю уже о Феллини, какой-нибудь безмозглой красотке, звездочке, светящей отраженным бриллиантовым светом, кланялись. А тут, видите ли, «не обратился сам», «кланяться не хотят».

Особой тайны, разумеется, в этом пренебрежении не было, секрет Полишинеля. Западноберлинские демократы не пригласили невозвращенца, перебежчика Тарковского, чтобы угодить двум советским комитетам: «Госкино» и КГБ, с которыми, я уверен, этот нравственный терроризм, этот укол в душу, наподобие отравленного зонтика, был согласован. И нынешнее выступление на похоронах представителя «Совэкспортфильма», имевшего двойное подчинение, означало прощение и посмертную реабилитацию. В России «любить умеют только мертвых», — еще раз хочется повторить Пушкина.

Чекист «Совэкспортфильма» должен был зачитать правительственную телеграмму, но поскольку вокруг были враги — эмигранты, диссиденты, антисоветчики, — он решил, чтоб телеграмму прочли сестра Андрея Тарковского Марина или ее муж Александр Гордон. Но читать телеграмму было не для кого — к тому времени все уже разошлись. «Нажрутся кутьи и уходят», — это у Достоевского.

Впрочем, может быть, разошлись в знак протеста против ермашовского приветствия, ибо Ермаш был гонителем Тарковского и душителем его творческих планов. А может быть, и усилившийся дождь повлиял. Все разошлись, оставив могилу незарытой. Лариса Павловна Тарковская, жена покойного, тоже ушла. Остались лишь сестра Тарковского Марина, ее муж режиссер

Гордон и представитель «Совэкспортфильма». Оставление незарытой могилы подтвердили и Марина Тарковская с Александром Гордоном, бывшие у меня дома. Разница между их рассказом и рассказом И. в незначительных деталях. Да и зачем режиссеру И. неправду говорить о подобном, по сути, безбожном кощунстве. Что есть незарытая могила, да еще под дождем, понятно. У Достоевского сказано: «Заглянул в могилу — ужасно. Вода и какая вода! Совершенно зеленая и... Ну да уж что. Поминутно могильщики выкачивали черпаком». Там хоть могильщики старались, а тут и могильщиков не найдешь.

— Пошли искать могильщиков. Могильщики уже окончили работу. «Всё, — говорят, — рабочее время кончилось. Слишком долго говорили и музыку играли». «Как же оставить так могилу!» — говорит представитель «Совэкспортфильма». «Ничего, — говорят арабы-могильщики, — завтра закопаем». «Но ведь дождь идет», — говорит Марина. «Дайте нам лопаты, — говорит представитель «Совэкспортфильма», — мы сами закопаем». «Нате, берите». И вот, сестра Тарковского Марина, ее муж Александр Гордон и представитель «Совэкспортфильма» закопали Тарковского. Но место было еще не оплачено. Потом уж на собранные деньги купили ему место, однако на памятник не хватило. Дали объявление в газету (наверное, в «Русскую мысль») — собирают деньги на памятник, который должен делать Эрнст Неизвестный. Но так и не собрали пока.

Режиссер И. рассказывал это несколько лет назад. Теперь могила выглядит более-менее прилично. Не памятник, но надгробие, цветы лежат, иконка... Лучше всего было бы перевезти покойного в Россию, да, говорят, вдова не позволяла, моголовладелица, та самая Лариса Павловна, которая в день похорон ушла, оставив могилу незарытой. Держала могилу в Париже. Как говорят, доходное место. Сама проживала то в Париже,

то в Италии. Более того, книгу Андрея Тарковского, вышедшую на иностранных языках, по-русски публиковать не разрешила — потребовала за нее очень большие деньги. Всё она старалась обмануть жизнь. А ведь жизнь обмануть нельзя. Пусть Бог ее простит.

— Могила залита бетоном, — говорит режиссер И., — закрепили Андрея Тарковского в земле, чтоб не выгребли.

Возмущение я разделяю, но, я думаю, вообще памятника Андрею не надо. «Оставьте только зелень», — последние слова Жорж Санд. То есть травку. А тут покойного придавили бетоном.

Естественно, при наличии отсутствия прежних выездных законов началось паломничество отечественных почитателей к забетонированной могиле. Приехали в Париж пожилой режиссер А.С. и молодой режиссер А.С. Пожилой режиссер позвонил режиссеру И., постоянно проживавшему в Париже, и, среди прочего, спросил:

— Сколько стоит букет цветов?

— Самый дешевый — 10 франков, — ответил И.

— Это еще терпимо, — говорит пожилой А.С. — А обувь? Я хочу купить.

— Купи в магазине английскую — будешь долго носить.

— Сколько стоит?

— Тысячу франков.

— Это еще терпимо, — теми же словами говорит режиссер А.С.

На следующий день условились поехать в русский книжный магазин — им там бесплатно обещали дать книги. Но когда встретились, то объявили, что сначала хотят поехать в иное место. Куда? На кладбище.

Пожилой А.С. купил дешевый букет ромашек, а потом по дороге бутылку водки. Приезжают. Режиссер И.

показал могилу. Молодой А.С., юродственно скособоченный, пал на колени перед плитой бетонной, потом достал из мешочка землицы подмосковной и начал под бетон пихать. Режиссер И. откупорил бутылку водки, поставил на могилу. Пожилой А.С. положил закуску. Режиссер И. говорит пожилому А.С.:

— Клади цветы.

Тот шепчет:

— Нет, это я Бунину купил.

— Ну хоть пару ромашек положи.

Разлили водку на троих. Один стакан — молодому А.С.

— Выпей.

— Я не пью.

— Ты мусульманин?

— Нет, православный.

— Так хоть немного выпей. По-христиански — должен выпить.

— Нет, не пью.

Выпили без молодого.

Пожилой А.С. говорит:

— Лариса Павловна хочет здесь организовать музей Тарковского.

— Чтобы она была директором, — говорит И.

— Зачем вы так о Ларисе Павловне! — неодобрительно отозвался молодой А.С. — Андрей Арсенич ее в жены выбрал.

Пожилой А.С. говорит:

— Надо бы прах в Москву перевезти. Ведь будет паломничество.

— Лариса Павловна не допустит, — говорит И., — она уже о том заявила.

И пошли смотреть другие могилы кладбища. Видят — следом пожилой А.С. несет бутылку.

— Поставь назад на могилу Тарковского.

— Это так положено? Я не знал.

Пошел пожилой А.С. к могиле Бунина, положил букет, начал там плакать.

— Так это всё продолжает жизнь, — говорит. (В каком смысле, куда продолжает, непонятно. Но так выразился.) — Надо купить домик, где жил Бунин, чтоб советские писатели приезжали сюда и здесь работали. Все-таки перестройка.

Вот такие кладбищенские разговоры. Что-то в них от Достоевского. Интересно, что бы сказал по поводу этих сцен и разговоров сам Андрей Тарковский. Ведь мог бы сказать, если верить Платону Николаевичу, доморощенному философу, естественнику и магистру из рассказа Достоевского «Бобок», высказывающемуся, как и его собеседники, из могилы: «Он объясняет все это простым фактом, — говорит сосед по кладбищу, также из могилы, — именно тем, что наверху, когда мы еще жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз будто оживает. Остатки жизни содержатся не только в сознании и продолжают еще месяца два или три, иногда даже полгода». Иван Иванович, прогуливавшийся по кладбищу, разговоры покойных слышал: «Слышу звуки глухие, как будто рты закрыты подушками, и при том вмятые и очень близкие».

Однако на Тарковском не подушка — бетон. Может быть, тех, кто заливал могилу бетоном, особенно беспокоило, чтобы покойный с того света не сказал о них лишнего. Да и о паломниках нечто язвительное не добавил.

Еще через 13 лет, в написанном 1 января 2000 года тексте, Горенштейн размышляет об ушедшем из жизни 22 ноября 1999 года Ефиме Эткинде.

***Nature morte* в венке из живых слов**

Беседы с Ефимом Эткиндром

Nature morte — натюрморт — по-французски — неживая природа. Есть и немецкое определение натюрморта: *Stilleben* — тихая жизнь. Второе, немецкое, определение мне ближе. Однако оба с разных сторон утверждают нечто противоположное некрологу: *nekros* — мертвый, *logos* — слово. Статья о смерти кого-либо, содержащая сведения о жизни и деятельности умершего. Статья, согласно определению жанра «некролог», написанная о мертвом, пахнущем ладаном, мертвыми словами — словами кладбищенского славословия и церковного благовещения над гробом или урной.

Но я не хочу говорить о Ефиме Эткинде мертвыми словами. Есть красивые бумажные цветы для мертвых, но есть и красивые искусственные слова для мертвых.

Никто не знает, как далеко уходят от нас те, кто нас покидает, навсегда застывая в памяти картинками неживой природы или тихой жизни без слов. Вход оттуда сюда закрыт, и никто о том рассказать не может. Но вход отсюда туда открыт постоянно, значит, открыт он и мыслям в духе и во плоти — то есть живым словам.

Древние греки называли место, куда от нас уходят те, кто нас покидает, Елисейские Поля, *Elisium*, где цветет вечная весна, веет вечно прохладный Зефир, нет забот и раздоров. Наверное, потому парижане, до чванства гордящиеся своим городом, назвали главную парижскую улицу этим гомеровским именем.

Я неоднократно встречался с Ефимом Эткиндром в Париже, но если и гулял с ним на Елисейских полях, то вряд ли мы беседовали там, как случилось нам беседовать в местах иных — с заботами и раздорами.

Слишком суетливы парижские Елисейские Поля, слишком кокетливы, как накокаиненная красавица,

слишком требуют внимания к своей внешности и отвлекают от дел превратных и личных.

Отношения людей, особенно близких и нужных друг другу, при всех заботах и раздорах, а может быть, благодаря им, имеют свой сюжет, так же как в романе или ином художественном жанре. Есть исходная точка сюжета, и есть его финал. Именно такие две точки нашего с Ефимом Эткингом сюжета хочется мне кратко сейчас вспомнить.

Исходная точка в Вене, осенью 1980 года. Я жил тогда в пансионе на Кохгассе. Это были мои первые дни на Западе. Вдруг мне, расстроенному переменами, непривычной, незнакомой и даже разочаровывающей заграничной жизнью, позвонил по телефону Ефим Эткинд. Я услышал молодой, полный уверенности голос. Позвонил и сразу передал мне часть этой своей уверенности, в которой я так тогда нуждался. А минут через десять Ефим Эткинд уже стучался в дверь моей комнаты, потому что жил недалеко — в одной из квартир Венского университета, в котором читал тогда лекции. Это и на вид был крепкий, веселый, еще не старый, лет пятидесяти (на самом деле — шестидесяти двух лет) человек в спортивном костюме и кедах, ибо совершал утреннюю пробежку и гимнастику. Содержания беседы не помню, но если говорить о моей биографической жизни, то эта исходная точка нашего с Ефимом Эткингом сюжета, безусловно, была важна для моего нового биографического времени.

И вспоминаю последнюю встречу у меня на квартире в Берлине осенью 1998 года. Я по просьбе Ефима читал финальную сцену «В книгописной монастырской мастерской» из моего многолетнего труда «Драматические хроники времен Ивана Грозного». Ефим остался очень доволен финальной сценой. Я помню его слова: «Хорошо, очень хорошо». Был доволен и я. Не то что бы я был ориентирован на чужое мнение,

зависим от чужого мнения. В целом я хвалю и ругаю себя сам. Но в данном случае был многолетний, давящий на меня одного труд, и был Ефим Эткинд, вкусы которого я, несмотря на те или иные разногласия, высоко ценил. Потому так обрадовала меня его похвала и даже подумалось: теперь и Ефим взял на себя тяжесть многолетнего моего труда, облегчая мне ношу.

Я пишу «Ефим», ибо сам Ефим Григорьевич попросил так себя называть, хоть нас разделяло солидное временное пространство. А теперь нас разделяет и солидное географическое пространство. Где эта земля Элизиум — Елисейское поле Гомера? Если верить Гомеру, то на западном краю Земли, на берегу реки Океан. И теперь уж придется беседовать с Ефимом Эткиндом только там, на гомеровских Елисейских полях. Эти беседы нужны мне, ибо уход Ефима Эткинда из наших краев — большая для меня личная потеря. Но уверен — они нужны и Ефиму, ибо ему скучновато там, в своем нынешнем блаженном существовании, и он жаждет новых забот и новых раздоров. Поводов для таких забот и раздоров предостаточно. И материала тоже. Ибо Ефим Эткинд оставил нам свои книги, подобно тем ушедшим, с которыми наши беседы не умолкают. Книги — это слова, слова — это беседы, а беседы — это жизнь.

Поэтому я не говорю «прощай», как принято писать в некрологах. Нет никакой разлуки, будем, дорогой Ефим, и далее беседовать, а значит, и далее жить вместе. Теперь уже в новом веке и новом тысячелетии.

Заболев, и узнав от врачей о смертельном диагнозе, Горенштейн позвонил бывшей жене и сыну, и они восстановили почти семейные отношения: вместе встречали Новый год и далее Инна Прокопец и Дан Горенштейн до конца были при нем. Писатель успел

еще последний раз съездить в Москву (он был приглашен Игорем Волгиным на конгресс Достоевского). В последние недели жизни Фридрих Горенштейн уже в больнице продиктовал по рукописи два эссе — «Домашние ангелы» и «Тайна, покрытая лаком», а также первые главы «Веревочной книги». Из этого факта я делаю вывод о последнем желании Горенштейна, чтобы роман был так или иначе издан.

Эссе «Домашние ангелы» заканчивается поминанием двух горенштейновских «четвероногих ангелов»:

Ангелица Крестя появилась у меня в трехмесячном возрасте в 1975 году. Умерла 15 декабря 1990 года. Крис родился 6 апреля 1992-го в Берлине, умер в июне 1999 года около полуночи, как богоборец. Крестя умерла тихо во сне. Крис лежал в углу неподвижно, бессильно. Но вдруг встал, подошел к двери и у входа умер. Куда он хотел уйти — не знаю.

Пусть эта маленькая элегия будет им маленьким мавзолеем, который я буду посещать, пока жив.

19.6.1999 г.

P.S. Я написал это в печали и спрятал на более чем два года. Теперь эта печаль посветлела.

Слава Богу. Святые печали со временем светлеют. Теперь я решился достать рукопись, кое-что в ней дописал, дополнил, конечно. С увлажненными глазами.

Дополнено 27.9.2001 г.

ПОСЛЕ ФРИДРИХА

Похоронен Горенштейн на старинном еврейском кладбище Берлина Вайсензее. На его могильном памятнике надпись по-русски. Это последние слова романа «Псалом», слова пророка Исайи: «О вы, напоминающие о Господе, не умолкайте!»

ВЕЧЕР В ДОМЕ КИНО

Пока единственный в России вечер памяти Фридриха Горенштейна состоялся по инициативе друга писателя кинорежиссера Али Хамраева в московском Доме кино 9 декабря 2012 года, и шел он с постоянными накладками. Несколько раз подготовленные Али Хамраевым кинофрагменты и клипы запускались почему-то без звука, и бедный Хамраев бежал через весь зал в аппаратную, а мне, приглашенному им из Берлина участвовать в вечере, приходилось импровизированно взбираться на сцену и конферировать незапланированные паузы.

Вечер все время буксовал и перестраивался по ходу. Когда же я посетовал в кулуарах после вечера на то, что он был слишком уж сумбурным, то мне один умный человек резонно возразил: а разве вечер Горенштейна мог и должен был быть иным? Нет, как раз

именно такой рваный по ритму и полный накладок и сюрпризов вечер и похож на самого Горенштейна (в жизни), точнее, похож на его полную перипетий жизнь. А Белый зал Дома кино, как декорация этого спектакля жизни, словно сам собой являл образ распада (России): в нем не было приличного освещения, плохо работал пульт. Легко было увидеть, что из некогда элитарного заведения Дом кино превратился в обветшалый, почти бесплатный клуб для бедных ветеранов кинопроизводства: я встретил в фойе толпу бабушек и с трудом узнал среди них нескольких постаревших советских «кинозвезд» недавнего прошлого. Исчез и когда-то знаменитый ресторан, а Марк Розовский заметил: «Мы сюда вообще только на панихиды ходим».

За несколько часов до вечера должна была состояться пресс-конференция. Она состоялась, но стала явлением из театра абсурда, так как на нее не пришел ни один журналист. Точнее, была одна дама от малотиражки самого Союза кинематографистов. Скорее всего, сотрудница Дома кино без дополнительного гонорара в конверте обзвона СМИ вовсе не делала. Стояли две видеокамеры (одна из них моя), и пришедшие по моей просьбе на встречу с прессой кинорежиссер Александр Прошкин, издатель Борис Пастернак, драматург и режиссер Марк Розовский, а также Али Хамраев и я высказали свои мысли о Горенштейне и его судьбе, обращаясь к двум камерам.

Этот эпизод тоже был каким-то нерадующим символом: поддерживать разговор о Горенштейне как будто стало некому... Но, слава Богу, как показал сам вечер, это не совсем так. А еще у Горенштейна есть читатели, в том числе и молодые.

В итоге я согласился, что если бы вечер прошел официально, культурно и чопорно, то это не был бы вечер Горенштейна, писателя, написавшего еретически гениальные произведения, ни одно из которых

не продолжало другое, ни в одном из которых не были использованы стилистические наработки и находки предыдущих, как будто писались они разными авторами.

И мне — и я уверен, многим, пришедшим на вечер, — захотелось сказать большое спасибо Али Хамраеву и тем, кто способствовал осуществлению его инициативы. Хорошо и умно говорили и вспоминали о Горенштейне на том вечере режиссеры Прошкин и Хейфец, писатели Евгений Попов и Виктор Ерофеев и сам Али Хамраев.

Одним из запомнившихся на вечере было выступление Виктора Ерофеева.

Виктор Ерофеев

Я действительно считаю Фридриха замечательным, большим, настоящим писателем, и как-то грустно, что его не замечают сейчас. Или не хотят замечать. Мы когда кого-то вспоминаем, то нам кажется, что самое главное — сказать, что он был добрый, нежный, славный, что за внешней такой «коркой», в нем было все тепло и замечательно. На самом деле Фридрих был человеком, похожим на древних библейских пророков, — он был человеком жестоким и жестким в своем взгляде на мир, в своем взгляде на нас, в своем взгляде на человечество вообще. Особенно в «Псаломе», его философской книге о приходе Антихриста сюда на Землю, Фридрих показал, что человек способен быть скотиной, и очень детально это описал. Этот роман — предупреждение нам всем.

Потом прошло какое-то время, пришли годы, когда людям было легко стать скотинами, скотом, и в общем в 90-е годы, можно сказать, многое случилось так, как Фридрих показал за двадцать лет до того: все, как говорят у нас в русской традиции, «низменные инстинкты» взвихрились и мы получили то, чего не ожидали, потому что наша культура, наша литература нас к этому не готовили. А Фридрих готовил. Но мы его пропустили.

ВОСПОМИНАНИЯ О ГОРЕНШТЕЙНЕ В БЕРЛИНЕ

Василий Аксёнов

Этот удивительный, смешноватый и капризный Фриц Горенштейн угадал призвание своей жизни, став замечательно талантливым, плодовитым и щедрым на замыслы писателем. Из всех встреч, а их было немало, особенно во времена «Метрополя», больше всего запомнились наши с ним прогулки по Берлину. Он показывал мне набоковские места, говорил о «Даре», что было уже само по себе неожиданно, поскольку все «метропольцы» знали, что Фриц не любит говорить о других мастерах жанра. Видимо, разреженный воздух эмиграции заставил его отступить от своей обычной ворчливой манеры. В тот вечер... он то и дело возвращался к своим замыслам, и я тогда подумал, что этого хватит на четверть века. Жизни, однако, не хватило для воображения. Впрочем, и то, что осталось, еще долго будет пленять настоящих любителей словесного искусства.

Ольга Юргенс

Впервые мы договорились встретиться и увиделись 28 января 1999 года на ганноверском вокзале. Он ехал на одно из своих публичных чтений. До того мы примерно год переписывались. Я не думаю, что он влюбился с первого взгляда. Но я его чем-то заинтересовала сначала... Но потом он влюбился. Влюбленный Горенштейн — это нечто необыкновенное. Я не могу сказать, что он долго был влюблен... Но он был влюблен, и ему это так шло!.. Он был такой забавный, такой и дурашливый, и веселый, и остроумный... И такой озорной! И ему это страшно всё шло. Он очень отличался от себя обыденного. И когда он

пребывал в этом состоянии, то те, кто его знал, например, Мина Полянская или его переводчица Рената, они все говорили: «Мы его не узнаем». Когда приходил Александр Прошкин, то Фридрих, абсолютно его не стесняясь, меня то и дело нежно поглаживал по голове и спрашивал: «Правда, она похожа на Ахматову?» Почему-то ему так хотелось, чтобы я была похожа на Ахматову... И Мина говорила: «Да, мы такого Фридриха в жизни никогда не видели». И он в этот период был так воодушевлен и так интересно рассказывал... рассказывал много смешного, и я хохотала, а он как будто сердился и говорил: «Ну что ты так громко смеешься!», хотя на самом деле ему это нравилось. Ну а мне действительно было все время очень смешно.

Мне видится, что он даже на кухне, когда готовил, оставался писателем. Когда я потом у него гостила, он утром, в 7 утра, вставал и шел работать в кабинетик, и потом где-то в 12 выходил (а я за это время готовила завтрак). И вот он, когда выходил... Я знала, что, да, это Фридрих... Но он выходил — как Нефридрих. У него было такое лицо!.. Необыкновенное. И я ничего не придумываю. Вот точно у него было лицо, как будто он откуда-то... вернулся. Я смотрела в такие минуты на него, и мне хотелось эту его необыкновенную голову погладить. Во мне все время звучали слова «Гениальный копф (по-немецки Kopf — голова. — Ю.В.). Гениальный копф». Правда, ведь вроде обыкновенный момент: пришел человек позавтракать, пришел на кухню. Но он только что закончил какой-то кусок работы и пребывал совершенно в другом измерении...

Александр Прошкин

Мы познакомились, он мне предложил снять фильм о бароне Унгерне. Фантастическая совершенно история, и это то, что необходимо прежде всего стране, нашему обществу необходимо. Мы уже прозевали это. Он долго об этом говорил, сначала по телефону, потом я прилетел на

Берлинский фестиваль, участвовал в конкурсе, мы с ним встретились, познакомились. Я говорю: «Фридрих, есть человек, с которым я когда-то работал, делали «Ломоносова», он был тогда парторгом телевидения ГДР, а сейчас он крупный босс, по-моему, на ЦДФ. Мы с ним должны встретиться».

Должны — встречаемся. Черт меня дернул рассказать про то, что тот был парторг. Через 15 минут от этого парторга живого места не осталось. Он над ним изгалялся так, причем ни разу не упоминая про то, что он парторг, он просто над ним изгалялся, он этого человека не принял. Он любым способом показывал, что это конформист, дешевка, все что угодно. Я говорю: «Фридрих, наша судьба он него зависит. Может быть, мы бы нашли в Германии какие-то деньги, начали бы проект». Никакого значения не имело. Не выносил человеческую нечестность, конформизм, нечистоплотность. Поэтому все те, кто сейчас вспоминают, где-когда Фридрих их обложил, они в первую очередь должны понимать, что этот человек был на твердую пятерку во всех сложных человеческих вопросах. Никогда не дал себе никакой поблажки.

Повесть «Искупление», про которую мы сделали фильм, была напечатана до России во Франции с предисловием Миттерана. Казалось бы, после такого начала в Европе можно было сделать блестящую карьеру, для этого надо было немножко поучаствовать, например, там, с каким-нибудь диссидентом, там, что-то подписать, то-сё. Не мог, не участвовал. Другой человек. В то же время, живя на Западе, он писал статьи о бомбардировках в Югославии, на чем не так уж много себе союзников там нашел. Короче говоря, это человек с невероятной какой-то гордостью. Именно поэтому такая литература, именно поэтому и «Попутчики», и «Псалом». Потому что масштаб этой личности...

Вы знаете, трагедия сегодняшнего времени, драма сегодняшнего времени, мне кажется, заключается в том,

что вот таких людей почти нет или они в подполье, они не имеют голоса. Вот эти нравственные авторитеты сегодня не могут позвать за собой людей, такие люди, как Фридрих. Но так или иначе есть художники, которые обречены на второе пришествие. Да, он при жизни не получил должного литературного признания. И не надо из него делать еврейского писателя — это большой русский писатель, это классик русской литературы со всеми обертонами этого дела. Я бы сказал, что даже в Израиле у него не так много поклонников, там есть люди, которые совсем не принимают. Это личность, не укладывающаяся ни в какие сообщества и строгие рамки.

Поэтому я еще раз хочу сказать, что это одно из потрясений в моей жизни — Фридрих, я всегда буду его помнить. Я очень сожалею, что мне не удалось, что я его обманул, я надеялся, что я пробью и получу возможность снять фильм о бароне Унгерне, но у меня не получилось.

Всем понятный, всеми более-менее одинаково принимаемый факт он видит совершенно по-своему. Фридрих — человек, который произвел на меня очень сильное впечатление в жизни, может быть, это одна из самых ярких встреч. Это действительно глыба, это очень крупный человек. Человек с довольно сложной жизнью, которая проистекала, наверное, вся из сути его характера, существа, творчества. Это человек, который абсолютно биологически ненавидел любую разновидность конформизма, приспособленчества. Человек с физическим изъяном — с несгибаемой спиной. Никогда не гнулся ни в России, и ни там уже на Западе, где он вторую половину жизни прожил в Германии. Был с очень крепким стержнем человек. Мне кажется, что с Фридрихом ушла какая-то эпоха крупных людей, крупных личностей. И вот сегодня нам, как воздух, не хватает их. Так, как он владел словом, сейчас уже, по-моему, никто и не владеет.

Человек он был, конечно, странный, парадоксальный. Рассказывают много историй про его неожиданные

выступления, и это все было неслучайно, не потому что он какой-то нелепый, хамоватый, такой, сякой. Нет, это всегда основывалось на каком-то его чувстве правды в данный момент. Это был бесконечно искренний человек.

Я не могу забыть: как-то мы ехали в Берлине в машине, маленькая машина, нас было четверо, может быть пятеро. Фридрих сидел впереди и занимал полмашины, потому что он огромный, мощный человек. Мы говорили про сценарий о бароне Унгерне, то есть это Гражданская война, начало века, Китай, освобождение Урги. И вдруг Фридрих запел, запел старые белогвардейские песни, не «Поручик», которого у нас поют на эстраде, а настоящие, подлинные. Причем запел... Знаете, в опере героев поют драматические тенора, не баритоны, как в театре драматическом, а драматические тенора — это очень редкий голос. И вдруг Фридрих запел таким мощным настоящим драматическим тенором и с таким поразительным чувством, с таким артистизмом и интонацией, одну, вторую, третью, пятую, десятую. Мы долго-долго ехали, и он... Откуда он их откопал? Я так жалел, что я потом не записал на магнитофон, думал, еще успеем всё. Мы же будем делать картину, Фридрих всё подскажет. Вот с ним ушло, никто уже этих песен не знает.

Как Фридрих работал? Его маленькая квартира недалеко от Кудамы, гигантский совершенно книжный шкаф антикварный, настоящий. Где он его достал, как он его туда притащил? Не понимаю. Огромный письменный стол и дальше сплошные какие-то неудобья. Все завалено книгами, книгами, книгами. Он говорит: «Это десятая часть книг, потому что остальные все в подвале». Внизу в этом доме еще какие-то подвалы, и всё там в книгах. Он никогда не пользовался слухами, версиями, он сто раз всё проверял. Он поднимал огромное количество литературы. Черте знает, откуда всё бралось, на ходу вдруг какие-то потрясающие совершенно версии исторические. Он всегда был небанален, он всегда

был абсолютно оригинальным. От него шла какая-то такая невероятная энергия, которая вас заряжала, возбуждала. Не полюбить этого человека было невозможно. Ничего не могу понять, откуда берется природа, из чего возникает ощущение того, что вы имеете дело действительно с гением. И вот это чувство, что я приобщился, что я какое-то время с ним довольно плотно общался, это чувство, я думаю, оно у меня останется навсегда. Потому что никого подобного я больше в жизни не видел и не встречал. Это человек огромной внутренней силы.

Алик Хамраев рассказывал, как в Доме ветеранов он его видел читающим газету... Вообще-то не читающим газету, а привез его туда я, это был последний его приезд. Его последний приезд в Россию был связан с тем, что его пригласили на Конгресс Достоевского, он прочел блестяще совершенно доклад о Достоевском. Вызвало это много споров, но еще при этом у него в кармане был приговор немецких врачей, которые обнаружили у него уже неоперабельное онкологическое заболевание. Он позвонил мне и сказал, что «я не верю этим фашистам, пусть меня в Москве покажут настоящим хорошим русским врачам, тогда будем разговаривать». Женя Лунгин показал его каким-то светилам, приговор в правом кармане и в левом кармане был одинаков. Ему открытым текстом сказали, что он обречен. Я привез его к нам домой, он мне сказал об этом. Мы посидели, что-то выпивали, была какая-то приятельница моей жены, довольно красивая молодая женщина. Он очень возбудился, стал с ней спорить. Почему-то они поругались по поводу Сокурова. Как будто было совершенно все забыто про правый и левый карманы.

Потом, когда мы поехали в Дом ветеранов, где он остановился, он мне сказал: «Ты знаешь, я бы очень хотел, полгода мне нужно жить в Берлине, я привык, а полгода...» Я говорю: «В Москве?» «Нет, в каком-нибудь маленьком волжском городке. Я очень тоскую по

России. И вот хорошо бы иметь какую-то женщину здесь, которую можно было бы любить, жить здесь в России. Потому что лучше русских женщин никого в мире нет». Это говорил человек обреченный. Какую нужно иметь внутреннюю силу.

Потом буквально через неделю, может быть дней через 10, он слег в больницу, ему поставили в больнице телефон, я ему каждый день звонил. Он мне позвонил, сказал: «У меня большая радость, пришел Дан, пришла жена, мы теперь вместе. Мы много говорим». Хотя я не очень себе представляю, как он много мог говорить с Даном, который не знал ни слова по-русски, а по-немецки Фридрих был, прямо скажем, не свободен. «Ты знаешь, я успокоился», — это говорил умирающий человек. Через день мне звонит: «Я тут написал небольшое эссе, сделай что-нибудь, чтобы его можно было опубликовать». Я говорю: «Про что?» «Ну, в общем, это про животных». И он написал две странички изумительного текста про то, что мы стареем, амортизируемся, уходим, а животные все равно остаются детьми. Это было прощание с этой замечательной кошкой, которой уже давно не было. Кстати, о кошке. Как-то, когда мы работали, я вышел на балкон, смотрю — стоит лейка, стал поливать цветы. Он говорит: «Что ты делаешь? Там Кристи похоронена». Он похоронил Кристи в большом горшке на балконе.

Я думаю, что драма нашего времени заключается в том, что таких крупных людей мало, а если они и есть, наверное, они есть, их не видно. Сделано так много, чтобы их не было видно и не было слышно их слово, их мнение. Кто-то замечательную фразу сказал, что будущее нашей литературы — это великое прошлое. Это уже такой трюизм, который часто используется. Я думаю, что наше будущее без возвращения наших гениев... Ефим Эткинд, крупный литературовед, всем известный, большой специалист и по Бродскому,

и по Солженицыну, про Горенштейна сказал очень просто — «это Достоевский XX века». Вот пока это все нам не вернется по-настоящему, у нас действительно нет будущего, потому что сегодня безвременье, где нет авторитетов, где нет крупных личностей, где нет моральных людей, которые нам показывают путь и манят куда-то.

Этот человек очень любил и понимал Россию, очень понимал русскую ментальность. Человек, который был разным в разных своих произведениях. Вот есть такая повесть «Попутчики», где как бы рассказано от лица самого Горенштейна, как бы введен персонаж автора, но этот автор — некий такой преуспевающий писатель-сатирик, он как бы немножко поизгалялся сам над собой: а что было бы с ним, если бы он жил как все, стал бы преуспевающим и богатым и сытым писателем-сатириком? Не мог им стать. Ненавидел, биологически ненавидел любую разновидность конформизма. Поэтому был неудобен, поэтому был сложен в общении, поэтому не прощал своим более удачливым друзьям то, что они постоянно протягивали или вынуждены были протягивать руку тем, кому, может быть, и не следовало протягивать. Короче говоря, изумительный дядька, изумительный, живой, нежный, гениальный, потрясающий человек. Я думаю, что он будет жить еще много-много лет в своей еще мало знакомой нам литературе.

Есть много киносценариев написанных... О Шагале он замечательный сценарий для Саши Зельдовича написал. Я, правда, потерял надежду, что реализуется наш с ним общий замысел. Это не общий замысел, это его замысел, это великая история барона Унгерна, великий персонаж, в котором есть страшный парадокс — это герой и антигерой в одном лице. И это был бы очень нужный фильм, потому что угроза русского фашизма существует. А Унгер стоял у истоков, родоначальник. И это страшная сила. Не дай бог, это что-то когда-то всплывет и вспыхнет. В этом провидчество Горенштейна в очередной раз проявилось.

Александр Гельман

Прочитав мои воспоминания «Детство и смерть», Фридрих позвонил мне, и таким образом возникла у меня возможность сказать ему, как мне дороги его тексты, как я люблю его талант. Позже мы два раза встретились — один раз в Берлине, — и он очень откровенно подробно рассказывал о своей семье, о том, как его жена влюбилась в Германию и это ему странно и больно. Потом мы встретились в Париже, была какая-то конференция, на которой он выступал очень горячо о том, что фашизм жив и процветает, вечером нас позвал к себе наш посол Юрий Алексеевич Рыжов, и мы в тот вечер, в ту ночь наговорились и напились такими пьяными, какими ни я, ни Фридрих, думаю, давно-давно не были. Я уехал в гостиницу, а Горенштейн остался ночевать у Рыжовых. Я тогда не думал, что мы больше никогда не увидимся.

Это было, я думаю, в начале девяностых, он звонил, по-моему, из Германии.

Юрий Клепиков

Переместимся в Берлин 1988 года. Театр Шиллера. Фридрих уже на месте. Располнел. Отрастил нелепые баки. Приветлив. Говорит, что смотрел «Комиссара» и что фильм Аскольдова ему понравился. Приглашает к себе на завтрашний обед. Новостями с Родины интересуется в обычной своей манере: ну как там этот Розовский? А этот Славкин? А Женя Попов? Ты знаком с ним? Хороший писатель.

Вот еще несколько его фраз. Они документальны. Как и все предыдущие. Я записывал. К сожалению, скупо.

— Первые три года было очень трудно. Я печатался в журналах. Но мне нужны книги.

— Меня поддержала Франция. «Псалом» вызвал интерес. Ада Мнушкина поставила «Бердичев».

— Я написал статью. Ее здесь опубликовали. «Идеологические проблемы берлинских городских уборных».

— Я член Союза писателей. Плачу пятнадцать марок в месяц. Беда в том, что здесь мне не с кем общаться. Берлин — не литературный город.

— У меня есть автостоянка. При доме. Машины нет. Плачу, чтобы не раздражать хозяина.

Назавтра за обедом:

— Бунин и Чехов. Удивительное мастерство. Меня привлекает именно мастерство. Вот Чехов. Его внимание к человеку. У него есть то, чего нет у Достоевского. Этот силен учением. Чехов — человечностью. Достоевский неряшлив. Его можно принимать или нет. Чехов всегда интересен.

За столом еще были тоненький, хрупкий мальчик — сын, приветливая хозяйка — вторая жена Фридриха — и разместившаяся на коленях хозяина Кристя — худая, хвора, капризная. Нежность и обожание, обрушиваемые на Кристю суровым писателем, выглядели причудой, гротеском. Пришло в голову: а был ли в его жизни человек, столь же испуганно любимый?

Я пытался угадать, где он работает. Вроде бы должна быть еще одна комната. Или он подыскал себе где-нибудь место уединения, как в Москве Некрасовскую библиотеку. Квартира вроде нашей хрущобы, только потолок повыше. Приличная мебель. Во всем скорее достаток, чем бедность. Говорит, что жилье дороговато, зато в центре Берлина. Он это ценит и ничего не хочет менять.

Потом я слышу слово «кабинет». И мы оказываемся в «спичечном коробке», где Генрих Бёлль и Гюнтер Грасс, зайди они вдвоем, попросту не поместились бы. Несколько книжных полок и письменный стол, почти детский. Здесь Фридрих надписывает мне «Псалом» и «Искушение». Я впервые узнаю о существовании этих сочинений. Страшно подумать, сколько лет Горенштейн ждал их выхода. Как писал классик: «Единственная награда заключалась в самом трепете творчества».

Провожая, сказал:

— Здесь я чувствую себя свободным. Я в безопасности. Это главное. Я счастлив.

...Через три года снова оказываюсь в Берлине. Звоню. Скрипучий, неприветливый голос:

— Я не могу с тобой встретиться. Умерла Кристина. Короткие гудки.

Ева Нейман

Воспоминания в форме интервью

Е.Н. Как он меня кормил — удивительно вкусно. Да, я ненавижу щи вообще. Единственный раз, где я их осмелилась, отважилась есть, где мне это страшно понравилось — это было у Горенштейна. Он готовил, он кормил меня, он угощал. Он был мне очень рад. Я думаю, что основа для его доверия была просто радость за то, что... Он был очень одинок, а мы с ним встречались в этот момент. Мы с ним были знакомы не так долго, меньше полугода. С тех пор, как я с ним познакомилась, мы встречались достаточно часто. И он был этому очень рад. Поэтому он мне и разрешил, мы стали работать над сценарием «У реки». Это была, кстати, его версия названия — «У реки», мне это понравилось. Он набросал план вместе со мной. У меня до сих пор хранится листочек. Дальше мы зайти не смогли, он уже был не в состоянии работать, хотя он работал буквально почти до последнего дня. Когда я пришла в больницу к нему его навестить, мне сказали, что я опоздала, что Фридрих умер. Там на тумбочке для меня оставили листочек — план для сценария. Листочек и там написано.

Ю.В. Вы этот листочек храните?

Е.Н. Да.

Ю.В. То есть вы у него в больнице до этого не были?

Е.Н. Была каждый день. Я у него бывала каждый день. В какой-то из дней его не стало.

Ю.В. Как раз между предпоследним посещением и последним возникла эта записка?

Е.Н. Нет, записка возникла намного раньше, просто она была не у меня в руках. У него еще были большие планы. Он когда понимал, даже не понимал, а когда были сомнения — а не болен ли я смертельно? — он кроме всего прочего переживал о своих планах. Кстати, когда он умер, это для меня было прямо горе. Кроме всего прочего я понимала, что этот человек никогда больше ничего не напишет. Мало того, что этот человек мне больше никогда не позвонит, я больше никогда не наберу этот номер с тем, чтобы услышать его. Я ценила это наше знакомство еще за то, что эта его персона, его личность, как-то я надеялась, что она на меня влияет чем-то, какой-то тенью меня задевает, что я от этого могу как-то развиваться, в конце концов. Когда я поняла, что он больше ничего не напишет, мне тоже стало немножко страшно.

Я читала роман «Место», то ли Горенштейна это была книга, то ли Мины Полянской, в любом случае мне вручил ее в руки сам Горенштейн. Я читала медленно, но верно. Мне стала звонить Мина Полянская и требовать книгу обратно. Я не дочитала еще, но это было ей неважно, главное было — книгу отдать. Я, конечно, не отдала и дочитала ее прямо в палате у Горенштейна. Он мне сказал: «Нечасто доводится человеку дочитывать произведение в присутствии автора». И что скажешь? Я, конечно, была под колоссальным впечатлением, но я не нашлась, что сказать. Была такая дурацкая неловкая ситуация, которая ни в коем случае не может войти в историю.

Я помню и последние слова, и то, что выдается за последние слова, потому что при этом присутствовала только я. То есть так случайно сложилось. Я была в больнице не больше, чем Мина Полянская, это она должна была услышать, а не я, но так случилось, что я. Я это передала. Это всё большие глупости, такая непростая ситуация, в которой слова были сказаны. Я поделилась ситуацией и словами с Миной, она меня выслушала. Я у нее в глазах что-то заметила, потом поняла: это было записано как последние слова. Собственно, оно и подходит.

Я помню, пришел то ли медбрат, это был не доктор, это был медбрат, он пришел и принес покушать, там, варенье, хлеб. Горенштейн у него что-то спросил про перспективы своего здоровья. Тот ему объяснил, что он очень скоро должен умереть, что это все неизлечимо, что это все последняя стадия, что так и так. То есть до этого момента, собственно, Горенштейн очень старался, очень боролся, он не верил, или ему не говорили, или говорили другое. Я не знаю точно, что, но этот разговор был для Горенштейна откровением. А может быть, не был, не знаю. Во всяком случае, ему сказали в моем присутствии, что он на днях должен умереть. Тогда Горенштейн сказал: «Что же мне делать? У Хемингуэя был пистолет. Не могу же я застрелиться». Что-то такое он сказал, я дословно сейчас не вспомню, но это было: пистолет, Хемингуэй, застрелиться, я. Вот это считается его последними словами.

Я разговаривала с одним человеком, не буду называть его имени... Как бы принято — это широко известно, — что Горенштейна умалчивают, неправильно с ним обращаются. Мы это как раз обсуждали, и он мне говорит: «Вот да, например, совсем недавно я узнал, что какое-то целое издание, целый тираж или почти целый, очень много книг Горенштейна выбросили на макулатуру, потому что нигде было хранить». Они не продавались

или их не пустили в продажу, что-то такое, пустили буквально на макулатуру. Что-то у меня такое екнуло, когда он это сказал. В каком-то смысле это был его коллега, человек, который мне говорил. Мне показалось, что это было сказано не без злорадства. То есть все те люди, которые сегодня говорят «да, Горенштейн, ура» — все-таки что-то там не очень чисто. Продолжают этому человеку или не продолжают [завидовать], но во всяком случае этот двигатель мощнейший — зависть, он настолько рядом с явлением Горенштейна, я это наблюдаю у стóльких людей, которые с ним то ли были знакомы, то ли каким-то образом были с ним связаны! Вот эта зависть прячется за громкие или тихие слова, за какие-то похвалы, в любом случае это всегда зависть. Это продолжается, такая судьба у человека, вот такая страшная какая-то судьба. Но, я думаю, рано или поздно это все, конечно, кончится, зависть канет, а Горенштейн останется.

Ю.В. Хорошо, что вы это сказали. Да, то, что могли выкинуть в 2007-м, тоже может быть. Может быть, это чья-то фантазия.

Е.Н. Я не думаю, что это фантазия, я думаю, что это была правда... Он же был такой жесткий, в общем, он многих ранил. Если он имел дело с посредственностью, он давал это посредственности понять. У нас вроде бы с ним была дружба, с одной стороны, с другой стороны, сказать, что я его близко знала, — это неправда. Да, мы встречались часто, но насколько я могла знать 69-летнего человека, когда мне самой было 26, по-моему, насколько я могла понимать, знать что-то такое?... Знаю точно, что он мог ранить.

Ю.В. Самое потрясающее, что многие люди, которые о нем рассказывают, — это умные люди, которые все-таки понимали, кто он и что он, которые с ним были более-менее на равных. Я снимал очень

многих людей, все говорят: да, он был такой трудный, с ним было трудно. Но вот со мной... мы никогда не ссорились.

Е.Н. Я в это не верю. Трудным... я не знаю, был ли он трудным, со мной он тоже однажды поссорился, будучи очень больным. Повод был непростой, я была в идиотском положении: что же мне делать, мне позволять себя обижать? А он обижал серьезно. Позволять себя обижать я совсем не хотела. При этом я вижу человека, который болен, который мне дорог, который, собственно, смертельно болен. В конце концов я набралась духу, скажем, что-то там такое сказала, не резкое, но исполненное достоинства. Он как-то так быстренько потеплел ко мне, и мы помирились. Это было совсем незадолго до смерти. Но поссорились, и он обижал, конечно. А то, что он был... Знаете что, люди, которые с ним были на равных, я не могу себе представить из всех людей, которые сейчас о нем говорят, которых я видела и на вашем сайте, которые дают интервью, кто мог быть с ним на равных. Ему среди всех его современников равных не было и по сей день нет. Ему был равен один — Андрей Тарковский. Горенштейн еще говорил: «Как мне не хватает Андриюши, как я скучаю. Его нет — кино закончилось». Больше равных не знаю. Из всех, кого я видела на вечере (вы мне прислали ссылочку на его фильм): достойные люди, достойные уважения, сочувствия некоторого, но не думаю, что он к кому-то относился, кого-то мог оценить как равного себе художника — это неправда. Единственное, что могло быть, он был человек отзывчивый, он мог быть признателен за доброе к себе отношение.

Что касается зависти, вот этого Горенштейн хлебнул хорошо, она выгравировала его судьбу, мне так кажется, эта сторона человечества. Да, ему завидовали, по сей день завидуют.

Ю.В. Этот комплекс описан. Даже если человек неверующий, даже если он не воцерковленный, он все равно обращен к Богу в этом смысле: почему ему, вот этому, так много дано, почему мне так не дано? Это очень тяжелая штука, для верующих тем более. Есть фильм «Амадеус». Было ли так в жизни с Моцартом и Сальери, мы не знаем, но фильм построен на этом: почему ему? Я положил на это жизнь, а ему дано.

Е.Н. Сальери хоть соображал, что ему не дано, а наши герои считали, что им дано минимум столько же, но все-таки лучше бы припрятать Горенштейна, тогда мир почувствует, насколько мощно мне дано. В общем, припрятали. Нет, он был человек незлой, он не был злым человеком, он совсем не был злым человеком, но он был резким, он был взрывоопасным. У нас был конфликт по поводу, как это ни странно, еврейского государства и той тогда обстановки: я уже не помню, что тогда было, но что-то было. Что бы ни было, я пацифист всегда, а он нет.

Ю.В. Он нет. Вообще пацифизм не любил.

Е.Н. Когда я имела смелость что-то сказать, что: господи, лишь бы люди не погибали. Все, что угодно, лишь бы не погибали люди. Он меня решил воспитать очень резко. Он мне сказал все, что он думает обо мне, о таких, как я, вообще обо всем на свете. В результате каждый остался на своем в мире, но через какой-то порог. Он меня, по-моему, даже обвинял в том, что я вообще не еврейка никакая. Он был первый, по-моему, да и последний, который мне объяснял, что, после того что я сказала, я вообще не еврейка. Ну это он в сердцах.

Его убедительность — вот это и был рок, его убедительность именно через глубину и красоту того, что он делал, как он делал. Я все время стремлюсь. Когда открываешь книгу Горенштейна, очень хочется постичь, а это абсолютно непостижимо.

Лия Красниц (об обстоятельствах возникновения у Горенштейна замысла фильма «Еврейские истории»):

Более двадцать лет тому назад в один из моих визитов в Сан-Франциско редактор тамошней «Еврейской газеты», узнав, что я живу в Европе, в Копенгагене, предложила мне посетить Фридриха Наумовича Горенштейна. Она предупредила, что добиться интервью будет сложно, так как Горенштейн, как она написала, «спускает журналистов с лестницы и вообще человек нелюдимый»... Мой опыт, надо сразу сказать, опровергает все подобные мнения о Фридрихе Наумовиче. Со мной он был исключительно доверчив, нередко вел себя вообще как ребенок, который лишен любви... Он мне как-то сказал: «Самое большое счастье в жизни — это взаимная любовь».

Когда я в 1997 году в Берлине впервые пришла на Sächsische Strasse в квартиру Фридриха Наумовича, он был очень любезен и пригласил меня поужинать с ним. Причину своего внимания он объяснил тем, что я очень похожа на его маму, которая в молодости, как сказал он, была красавицей. И Фридрих Наумович показал мне старую фотографию. Окончательно его сразило то, что я израильская журналистка и хорошо говорю на иврите. За ужином Фридрих Наумович был необычайно оживлен, пел, читал стихи. И я, хотя и не читала еще к тому моменту его книг, сразу поняла или, скорее, почувствовала, что передо мной необыкновенно талантливый человек.

Когда я уходила, Горенштейн подарил мне свой роман «Псалом». На другой день он пошел провожать меня на вокзал, посадил на поезд в Копенгаген и неожиданно поцеловал. Через две недели он позвонил и предложил работать с ним. Сказал, что у него есть фонд для поездок. Я приехала в Берлин, Горенштейн поселил меня в Доме писателей на Fasanenstrasse, который он называл домом Набокова. Есть сведения, что Набоков, живший (как и позднее Горенштейн) неподалеку, бывал в этом доме. Вечера мы проводили у Фридриха Наумовича. Он готовил мне свои любимые блюда, говорил,

что гордится своими кулинарными способностями... Даже больше, чем литературными... Мы обсуждали в основном Израиль. И я была поражена, насколько детально он был осведомлен о жизни в Израиле. Много говорили о политике...

Так, за одним из наших замечательных ужинов родилась идея «Еврейских историй»... Фильм был задуман наполовину художественным (это описано в сценарии). Документальную и художественную части объединяла журналистка, то есть я, которая приезжает в Израиль собирать истории, влюбляется в одного из героев и остается жить там. Я отправилась в Израиль. Было трудно выбрать рестораны. Они должны были представлять собой *melting pot* (так называют это в США), то есть такой плавильный котел, в котором все перемешано.

Я не буду описывать приключения по сбору материалов, хотя там и было много смешных историй и встреч... Для того чтобы все это описать, нужны отдельная книга и талант Фридриха Наумовича. По моем возвращении мы отобрали наиболее интересные истории (их поначалу было гораздо больше, чем есть в сценарии), и Горенштейн написал текст сценария. Это событие мы отпраздновали: он приготовил несколько блюд по рецептам из сценария и мы принялись фантазировать о том, как Фридрих Наумович приедет на премьеру фильма в Израиль. Посещение Израиля было мечтой и, может быть, как мне представляется, целью жизни Горенштейна. Казалось бы, что мешало ему просто купить билет на самолет? Но Горенштейн, подобно ребе Шнеерсону, считал, что приезд в Израиль возможен для него только после завершения его писательского труда, как венец дела его жизни.

Я пыталась найти деньги на этот фильм. Сценарий всем очень нравился, но... Уже после смерти Горенштейна я вспомнила, как Фридрих Наумович говорил, что этот фильм мог бы хорошо снять Иоселиани. Я встретила в Париже с Иоселиани, и он, прочитав сценарий, сказал, что это потрясающе, но делать фильм должен все же

еврейский режиссер. Я снова поехала в Израиль и даже получила деньги от израильского государственного Фонда кино, но не нашла достойного мастера, режиссера, который взялся бы за проект. И все же я по-прежнему не теряю надежды.

Андрей Кончаловский

Когда он уехал в Западный Берлин, мы с ним там встречались тоже. Я был у него в гостях несколько раз. Я помню, он писал тогда про Ивана Грозного, и однажды, в желании мне нагадить или как-то меня взбудоражить, он сказал: «Вот я читал про Ивана Грозного, и у там него написано про Михалковых-то, всё про вашу породу». С гноем так говорит: «Вот Иван Грозный пишет: Послать туда Михалку, а если убьют Михалку и его михалковых, то такого, мол, барахла не жалко», что-то в этом духе. Я ему говорю: «Фридрих, ну и что? Иван Грозный Михалковых знал, а Горенштейна вряд ли он знал. Так что, видишь, ты в истории в этом смысле не останешься». Но нежность он вызывал одновременно. Я его очень любил.

Не знаю, может быть, он слишком поздно родился. Ему бы надо было родиться в 20-е годы. Тогда бы он мог и Нобелевскую премию получить к пятидесяти годам.

ЭХО ГОРЕНШТЕЙНА

Симон Маркиш

© *Hetényi Zsuzsa*

Плач о мастере

«Рождение мастера» — так назвал свою статью, предваряющую публикацию «Искупления» в журнале «Время и мы», Ефим Эткинд. Эта статья — первое, что пришло на память вслед за известием о смерти

Фридриха Горенштейна в марте 2002-го. И еще вслед: название для статьи, которой хотелось бы проститься с Горенштейном, — плач о Мастере.

И вот прошло восемь месяцев, а статьи все нет — не пишется. Я хочу понять, почему.

Может быть, заголовок плохо выбран, и это зачеркивает не написанные еще странички? Может быть, перечитывая подряд, всё подряд, в какой-то момент ловишь себя на мысли, что достаточно часто, на твой взгляд, недостает именно мастерства, художества? Но ведь это для тебя не новость, и судишь-то по верхам, не по низинам, да и не судишь вовсе, Бог ты мой! — а просто влюбляешься без памяти, без оглядки. А еще вернее, избегая эмоциональной оценки, — впитываешь слово, фразу, а не то и целую книгу, и это уже навсегда, до смерти или, упаси и помилуй! — до победы стариковского слабоумия. «Хореограф Вадим Овручский на репетиции: "Настя, улыбочку держи, улыбочку... Играй ногами". — И сам Овручский, надев на лицо улыбочку, пошел на играющих ногах». Здесь всё безупречно и бесподобно в изначальном значении — неподражаемо; особенно «надев на лицо улыбочку». Так не умел и не умеет никто, ни среди предшественников, ни среди ровесников, ни среди тех, что идут следом. Эти две строчки из высокого горенштейновского шедевра, рассказа «Шампанское с желчью», сами по себе — патент на мастерство высшего класса. На мой взгляд.

Да, на мой взгляд. Суждение о прочитанном, как бы оно ни звалось, критикой или историей литературы, непременно субъективно, как бы ни надували щеки, претендуя на объективность, научность и истину в последней инстанции, жрецы разных религий, от марксизма до последнего увлечения парижского Левового берега и неугомных американских «кампусов». В этом моя вера, и я держусь ее по малой мере сорок лет, со времени первой своей книжечки — о поэмах

Гомера, когда понял или, может быть, нутром ощутил, что даже об общепризнанном и общепринятом надо высказать — свое, а если своего нет, то лучше молчать.

Само собой, меня радует, если мое подкрепляется, подтверждается чужим, уважаемым чужим. Я рад, что в подборке о Горенштейне журнала «Октябрь» (2002 г., №9) Борис Хазанов замечает походя: «...роман "Искушение", который можно считать одной из вершин творчества Фридриха Горенштейна...» Но меня не смущает и даже не огорчает, что в той же подборке Марк Розовский взახлеб хвалит повесть «Ступени» («там явлена авторская гениальность»), а Виктор Славкин упоминает «нежнейшую повесть "Чок-чок"». На мой взгляд, оба эти сочинения не просто скверны, но компрометируют Горенштейна. При этом я вполне отдаю себе отчет, что мой взгляд может быть ложным для других, для многих, или по крайней мере казаться таковым.

Но, как заметил сам Горенштейн в интервью какому-то из эмигрантских журналов по случаю новой публикации: напечатано, можете хвалить или ругать, ваше дело, но отменить не можете — напечатано! И ведь это не просто утверждение своего права на свободное общение с читателем, но и права, а по-моему, и долга читателя говорить открыто и с полной искренностью со своим писателем. Этим правом я и пользуюсь, этому долгу подчиняюсь.

Нет, мастерство Горенштейна — вне сомнений и подозрений, несмотря на субъективность подхода и оценки, несмотря на читательское (мое!) неприятие многого — можно бы и перечислить, но не вижу смысла. Что же мне мешало написать мой плач о Мастере?

Последним все в той же подборке «Октября» поставлен «Монолог после репетиции» Михаила Левитина, главного режиссера московского театра «Эрмитаж». В конце «монолога» читаем: «Кем ощущал себя Фридрих — писателем, драматургом, сценаристом?

Отвечу: нет. Евреем. Я просто убежден. Евреем, противостоящим кошмару, хотя он не опускался до диссидентства, это было ему совершенно неинтересно... Он самый мощный писатель — нельзя сказать "поколения", потому что он к поколению никакого отношения не имел, но какого-то большого-большого времени, еще дрящегося. Самый мощный и самый одинокий».

За исключением скверно пахнущего «опускался до диссидентства», всё здесь — и мои мысли тоже, но только скрытые, которым паскудный страх прослыть экстремистом не давал выйти наружу. Он, паскудный этот страх, и не давал мне взяться за горенштейновскую тему, требующую абсолютной безоглядности. Спасибо Левитину, нарушившему табу и проложившему путь.

Для начала — несколько общих дополнений к левитинской лаконичной зарисовке. «Мощный» в сочетании с «противостоянием кошмару» означает гнев, и гнев беспредельный, под стать кошмару, то есть тотальной ненависти к еврею во всех ее формах, от лагерей смерти до интеллигентского бляения после университетского семинара на соответствующую тему. «В каком-то смысле, если хотите, я тоже антисемит». И сказать «негодяй!» или попросту плюнуть в глаза — ни-ни! Обличат в покушении на свободу слова или пристыдят: он ведь сам еврей (или полуеврей, или на четверть...). Горенштейн был самый гневный и в гнев своем самый бесстрашный, не боявшийся ни властей, ни «общественного мнения».

«Самый одинокий» — сказал Левитин, имея в виду житейские обстоятельства, положение в писательской среде до эмиграции и после. Для автора этих строк писатель — это написанное им и опубликованное или предназначенное к публикации, иначе говоря, функционирующее в системе «производитель-потребитель». Всё, остающееся вне этой системы, относится

не к литературе, а к истории, психологии, анекдоту и т.д. Очень жаль Горенштейна и близких к нему людей, что у него был такой трудный, неуживчивый характер, что больше всех в жизни он любил свою кошку, но, по моему твердому убеждению, вход в личную жизнь писателя должен быть читателю воспрещен.

Однако одиночество Горенштейна — это и литературное обстоятельство: он стоит высоко над своими персонажами, ни с одним из них не идентифицируется. Более того, насколько я в состоянии судить, он их не любит, никого из них, ни мужчин, ни женщин, ни даже детей: мир ужасен, он не заслуживает любви. Горенштейн — самый мрачный из писателей своего времени, законченный пессимист и мизантроп. Ужасный этот мир в подавляющей части произведений Горенштейна населен уродами и чудищами, заставляющими вспомнить даже не Питера Брейгеля-старшего, а Иеронима Босха. Можно было бы применить к нему знаменитую формулу Николая Михайловского, выкованную тем для Достоевского: «жестокий талант», если бы корень «жестокости» не был совсем иным — эхом сверхнасилия Шоа (Катастрофы европейского еврейства — *Ю.В.*) и антисемитизма в Советском Союзе во время и после войны, которую на Западе называют Второй мировой, а в России Великой Отечественной.

Еврей, которым ощущал себя в первую голову Фридрих Горенштейн, не определяется ни в терминах религии, ни в терминах политики. Традиционный иудаизм был ему чужд и, судя по всему, мало знаком. (Вопрос о его собственной вере или неверии оставляю в стороне — не возьмусь об этом судить.) Но и главное политическое и социокультурное движение в современном еврействе — сионизм, — его не привлекало и не интересовало. Он каким-то образом «привязывал» себя к остаткам (не сказать ли «к останкам»?) исчезнувшей еврейской цивилизации черты оседлости — к обломкам обнищавшего, обезлюдившего местечка,

к обнищавшему, обезображенному идишу советского и даже специально послевоенного советского образца. «Каким-то образом» — потому что автор этих строк решительно отказывается понять, что общего у Горенштейна (не человека, разумеется, а драматурга, стоящего над своими персонажами), что общего у него с этими остатками-останками, перевоплощенными художеством в пьесу «Бердичев». Ее персонажи, чисто босховские, резко, даже грубо окарикатуренные, способны вызвать лишь отвращение, так же, как их чудовищный русский язык — сверхмастерски (не хочу участвовать в девальвации слова «гениально») скомпонованное подражание тому идишу и смеси русского с идишем, на которых, по представлению Горенштейна, говорило уцелевшее после Катастрофы еврейство бывшей черты. В какой мере это представление отвечало действительности, вопрос особый, касаться его не станем; для нас существенно, что ничем, кроме поэзии экзотического уродства, этот «язык» привлечь не может. И, словно для того чтобы показать, что уродство и убожество — не стилистическая норма еврейства, параллельно с «Бердичевым» пишется роман «Псалом» (1974—1975), ставший главной вершиной творчества Горенштейна (надо ли повторять, на мой взгляд); стилистически это парафраз еврейской Библии, ТАНАХа, в русском изводе, разумеется.

Сопоставим:

«Ай, Сумер, ты еще не изжил психика капиталиста. Но Советская власть ведь дала тебе работу. Ты заведующий в артель. Правильно я говорю, Пынчик? Вот Пынчик при Советская власть сделался большой человек, майор. Он живет в Риге. А кем был его отец до революции? Бедняк. Ты, Сумер, помнишь, что в двадцать третьем году содержал магазин от вещи, но ты не помнишь, как наша мама лышулэм, покойная мама поставила

сколько раз в печку горшки с водой, потому что варить ей было нечего и было стыдно перед соседями, что ей нечего варить».

«Бердичев», действие первое, картина третья.

И:

«...Посланец Господа Антихрист его сразу разглядел и узнал. Стоящий перед ним в тапочках, майке-сетке и шелковой пижаме был из колена Рувима, первенца Иакова, некогда сильного, но уже давно пришедшего в упадок, из которого не многие войдут в Остаток и дадут Отрасль... То, что стояло перед Антихристом, было концом, начало же ему было в египетском рабстве, когда изнурения и жестокости фараона боролись с цепкостью и желанием выжить сынов Иакова».

«Псалом», IV, «Притча о болезни духа».

(Прошу поверить: оба отрывка не выбраны,
а взяты наугад.)

Как ни судить о стилистике и грамматике первого отрывка, они, так или иначе, отвечают реальностям, обстоятельствам, духу конкретной хронологической (или, может быть, хронотопической?) точки — 1946 году в выжженной войне и Катастрофой-Шоа Украине. Второй отрывок, как и весь роман «Псалом», включает российскую, советскую современность неким звеном в цепь Священной истории, то есть — истории еврейского народа, избранника и возлюбленного Божия. И не только фабульно, но и стилистически, и даже стилистически — в первую очередь, поскольку эта включенность ощущается непосредственно и на каждом шагу. В этом можно убедиться — надеюсь! — даже на предлагаемом мною примере.

Но сопоставление двух отрывков дает основание и для другого вывода, подкрепляющего высказанное

выше соображение о мизантропии Горенштейна. Языковому ничтожеству противопоставлен высокий, торжественный слог, который перемалывает, подчиняет себе и вульгарные в своей обыденности «тапочки», и «майку-сетку». Однако слог этот — от «Дана, Антихриста», «посланца Господа» в наш гнусный мир, своего рода *deus ex machina*, который лишь утешает на миг сказкою, но изменить ничего не в силах, и Бердичев остается Бердичевым. Еврей же, реальный еврей в реальном мире — не просто такая же мразь, как все прочие: ему отведена особо мерзкая роль. В рассказе «Шампанское с желчью» театральным режиссер Ю., ассимилированный, но не забывающий о своем происхождении еврей, оказывается во время войны Судного дня в каком-то крымском санатории. Он в полной изоляции, атмосфера всеобщей юдофобской ненависти буквально душит его. Обычно Ю. не искал знакомств среди соплеменников, но тут рад был сойтись с единственным, кроме него, евреем среди отдыхающих, Давидом Файвыловичем (он же и Дава), сапожником из Литвы, которого поначалу Ю. «в своей социальной спесивости» и замечать не хотел. Теперь он бранит себя за «нашу саддукейскую, нашу раввинскую спесь по отношению к своему простолодину», спрашивает себя, «не она ли причина многих наших бедствий, нашей хилости, нашего отщепенства». Он с восторгом слушает глупую, вульгарную еврейскую кассету, которую ставит для него на своем портативном приемнике Дава, подпевает «сочному голосу с еврейскими завитушками», и «никогда прежде Ю. не испытывал такого приступа национального чувства, которое было чем-то подобно чувству полового удовольствия».

Но вот выясняется, что Дава решил эмигрировать, и не в Израиль, а в Западную Германию (напоминаю: время действия — 1973-й). Его тесть служил в литовских отрядах СС, после войны отсидел десять лет, зато

теперь должен считаться немецким ветераном и имеет все права на немецкие льготы и германское гражданство. «А мертвых уже не разбудишь...» — заключает свою исповедь Дава.

Ю. выходит. *«Дегенерат, — думал он о Даве, — дегенерат, дегенерат, дегенерат... Вырожденец... А чем я лучше? Или Овручский, который танцует вприсядку... Но есть и хуже нас — те, кто сами участвуют в фараоновом угнетении... Если мы, евреи, просуществуем еще сто лет в России, среди этой клокочущей, как горячая адская смола, злобы, среди лжи и клеветы, среди ненависти, бесконечной и разнообразной, как хаос, то все превратится в моральных и физических уродов... Может, в таком качестве мы как раз здесь и нужны. Наш труд, наши идеи, наши открытия — это только побочный продукт, а главное — это наше существование».*

Я так подробно пересказываю и цитирую потому, что вижу здесь нечто вроде *credo* Горенштейна — еврея-мизантропа-пессимиста. Интеллигенты, которые верно служат хаосу лжи и ненависти, как Ю., «подружившийся» с сотрудником КГБ, хамом и антисемитом, и дрожащий перед любым начальственным окриком, ничуть не лучше, а может быть, и хуже, чем «а простэр, а пошэтэр ид», «а бал-мэлохэ», рвущийся к выгоде любой ценой, не ведающий ни морали, ни аморальности. Оба негодяи.

Рискую изложить свое убеждение, что все, написанное и опубликованное Горенштейном, следует по-прежнему верить этим *credo*. Где оно ясно просвечивает сквозь буквы и слова, там и только там вершины созданного им. Где непрощаемая обида и порожденный ею неукротимый гнев не чувствуются или приглушены — отнесены на задний план, спрятаны или исключены во-все, — там нет Горенштейна в полную силу, в полном блеске его возможностей. Не стану, не хочу представлять списки, производить селекцию и ставить отметки — любой, кто со мною согласится хотя бы отчасти,

выставит свои. Но, думаю, не только друзья, но и недруги согласятся, что нигде бунтарский, еретический, специфически горенштейновский дух еврейства не явил себя в такой концентрации, как в романе «Псалом», «романе-размышлении», как определяет его автор в подзаголовке, романе в пяти притчах, через которые проходит «Дан, Аспид, Антихрист, посланец Господа», которого миссия — Суд и Проклятье. Этот персонаж выстроен изощреннейшей фантазией, соединившейся с удивительным проникновением не только в смысл, в мысль Библии, но и в самоё интонацию ее русского извода. Авторские же наблюдения очевидным образом перекликаются с *credo*. Несколько примеров:

«Всякий раз, когда Моисей пытался отречься от своего неблагодарного народа, его уговаривал Господь пересилить свой справедливый гнев не во имя этого народа, который так же дурен, как и иные народы...»

(«Притча о разбитой чаше»).

«...За триста лет до Рождества Христова и до вырождения великого библейского характера...»

(«Притча о болезни духа»).

«Дан знал, что любить человека — значит превозмочь к нему отвращение, однако даже великие пророки в момент слабости своей не могут скрыть отвращения к людям»

(«Притча о муках нечестивцев»).

Нет слов (не эти и подобные переключки в «посыле» делают шедевром «Псалом» или «Искушение»), чтобы указать на прозу, совершенно с «Псаломом» не схожую. Но само их наличие есть знак, предвестье высокого искусства, которого тексты, лишённые еврейской коннотации, регулярно не достигают.

О мастере-еврее я и пишу, об уникальном, неподражаемом мастере-еврее плачу.

Это был последний текст, написанный Симоном Маркишем.

Книга изначально по замыслу не должна была быть сборником статей о Горенштейне, да она и не смогла бы вместить все интересные тексты о писателе, написанные в разные годы Лазарем Лазаревым, Борисом Хазановым, Жоржем Нива, Инной Борисовой, Вячеславом Ивановым, Натальей Ивановой, Наумом Коржавиным, Маратом Гринбергом, Элиной Васильевой, Никитой Елисеевым, Валерием Шубинским, Львом Аннинским, Жужей Хетени, Дмитрием Быковым, Григорием Никифоровичем и другими, как и прекрасные публичные выступления о нем его издателей Виктора Перельмана и Игоря Ефимова.

Особо хочу с благодарностью упомянуть Марка Лейкина — энтузиаста сохранения памяти о Горенштейне, учившегося с ним вместе в Горном институте. Он сделал несколько ценных публикаций, уточнивших факты биографии и творчества. Эти тексты в сочетании с написанным о Горенштейне на английском, французском, немецком, португальском, польском и других языках смогут составить когда-нибудь отдельную книгу.

Мысли о Фридрихе Горенштейне и его текстах

Сам по себе художественный образ — это выражение надежды, пафос веры, что бы он ни выражал — даже гибель человека. Само по себе творчество — это уже отрицание смерти. Следовательно, оно оптимистично, даже если в конечном смысле художник трагичен.

Поэтому не может быть художника-оптимиста и художника-пессимиста. Может быть лишь талант и бездарность.

Андрей Тарковский

Статья Симона Маркиша, при всех ее замечательных достоинствах, определяет в итоге Горенштейна как еврейского писателя. Для меня это спорно. Возможно,

что Симон Маркиш не знал пьесы «Детоубийца», и он наверняка не читал «На крестцах». Для меня же Горенштейн плоть от плоти русской классической традиции, как писал о нем Вячеслав Иванов, как раз в предисловии к, может быть, самому «еврейскому» тексту Горенштейна — роману «Псалом»: «Это большой мастер со своими взлетами, иногда (на мой взгляд, столь же большими) неудачами, неровный, мятущийся, мощный, воплощающий в своем поколении боль и силу великой русской прозаической традиции, которой он принадлежит неотрывно». В этой традиции, начиная с Пушкина, заложена всемирность, способность понимать, вмещать в свою душу и художественно делать своими другие, чужие миры. Всемирность, всечеловечность воплощал в своем творчестве и Горенштейн. Этим объясняется интерес к нему и в других странах и не только у еврейского читателя.

Ко всем уже перечисленным мной ранее его ипостасям я добавил бы латентный и не всеми распознаваемый юмор и иронию.

Еще в 1958 году молодой и никому не известный Горенштейн писал Сергею Образцову:

Уважаемый Сергей Образцов!

Посылаю вам небольшой сценарий. Несколько лет назад Леонид Ленч предсказывал мне успехи на поприще сатиры и юмора. Однако по целому ряду причин этого не случилось.

Я поменял ампула, и недавно один возмущенный критик крикнул мне:

— Нечего подражать Достоевскому!

Да, Горенштейн, как он сам сформулировал, «переменил ампула».

Но не сразу. И не до конца. Вопреки утвердившейся версии о том, что Горенштейн до выезда из СССР сумел опубликовать только один рассказ «Дом с башенкой»,

он время от времени публиковался как юморист в «Литгазете», в отделе сатиры и юмора. Там были напечатаны, например, рассказы «Человек на дереве» (1968 г., № 31), «Непротивленец» и «От имени коллектива» (1968 г., № 25), а также «Дачник» (1970 г., № 32). Эти четыре рассказа были экранизированы Резо Эсадзе в прекрасном комедийном телевизионном фильме «Щелчки» с участием лучших актеров грузинского театра и кино. Великолепный Рамаз Чхиквадзе сыграл даже две роли в двух разных новеллах.

Но и переменяв в итоге амплу, Горенштейн все не отказался от комической обработки материала, и иногда из-под его пера выходили подлинные шедевры юмора и иронии. Одним из них является трагикомический рассказ «С кошелочкой», живописующий один день Авдотьи Тихоновны, бедной советской пенсионерки, в ее боевом походе по продовольственным оазисам Москвы. Дела давно минувших дней...

...Нет политического сознания у Авдотьюшки, нет потребности в свободе слова и свободе шествий у посадских. Об этом еще старик Плеханов говорил. Но потребность в мясе у них есть. Хотя в настоящее время на Центральном рынке потребность эту классово чуждый элемент удовлетворяет. Племенные вожди-дипломаты из африканских стран. Колониальное прошлое позади, как бы к людоедскому позапрошлому не вернулись...

Говорят, вкусно человеческое мясо. Молодую свининку напоем. Один прогрессивный негр-гурман своими соображениями поделился... Может, преждевременно минули времена каннибализма? Может, лучше было бы, если б Гитлер был не вегетарианец, а людоед? Да и Сталин удовлетворился бы тем, что съел зажаренного Зиновьева под соусом «ткемали» и похлебал бы супец из крови Бухарина Николая Ивановича. Есть чернина, польский супец из гусяной крови. А чем человечья хуже? Точно так

же можно смешать ее с уксусом, чтоб она свернулась, добавить в бульон из потрохов Николая Ивановича, туда же сушеные фрукты, овощи, лист лавровый... Вкусно... Позавтракает товарищ Сталин кем-нибудь из Политбюро, пообедает парочкой пожирней из ЦК, а поужинает представителем ревизионной комиссии... Съест один состав, другой на партсъезде выберут. Жалко и этих, но что ж поделаешь, если человеческая история жертв требует. Только раньше их ели, а теперь их жгут или закапывают. Вот и негры теперь уже не те, прогресс свое взял. Покупают свежей свининки, говядинки, баранинки, а кого убьют, в землю закапывают. Продовольственный продукт даром пропадает.

Чей это монолог? Явно не самой героини Авдотьюшки. Это, конечно, сам хитро улыбающийся Горенштейн выглядывает из-за занавеса.

Описанный Горенштейном *один день Авдотьи Тихоновны* — это, возможно, еще и второй (после его «шахтерской» повести «Зима 53-го года») скрытый ответ Горенштейна на «Один день Ивана Денисовича» и на реплику члена редколлегии «Нового мира» Бориса Закса, «зарубившего» на редакционном обсуждении повесть Горенштейна: «У него труд в шахте изображен страшнее, чем лагеря». Так вот, — как бы шлет нам свой меседж Горенштейн, — не только труд, но и сама обыденная жизнь в СССР была постоянной борьбой за лучшую пайку, приравненную у привилегированных — к пайку, но и у тех и у других были свои паханы и вертухай, от которых все зависело. В конечном итоге, однако, как выразился однажды Горенштейн, «марксизм сам себя съел».

Есть выдумка о Горенштейне: писатель якобы писал мрачно и о мрачном. Так говорят не читавшие, не давшие себе труда чтения, а ищущие чтива, «развлечения». А чудо искусства способно явиться только в облаке,

возникающем между книгой и читателем. У Горенштейна, если вчитаться, всегда, при любой кажущейся беспросветности, брезжит надежда и, что еще очень важно, присутствуют латентно юмор и ирония.

Писатель и эссеист Борис Хазанов отмечает в документальном фильме «Место Горенштейна»: «...особый такой идиотический юмор, который вдруг прорывается в рассуждении о том, чем, например, отличается трамвайный антисемитизм от антисемитизма железнодорожного транспорта — целое отступление на эту тему. Это доступно только большому писателю, потому что основной тон крупных вещей Горенштейна — это трагедия, трагедия отдельного забитого и беспомощного человека, часто это женщина, и трагедия всего народа. И в то же время, как у Шекспира, где могильщики оказываются такими остроумцами, вдруг проявляется этот шекспировский идиотический юмор».

А вот совсем другой Горенштейн.

Мега-драма «На крестцах» заканчивается монологом летописца — дьякона Герасима Новгородца:

...Земля уж не выносила злодейств царя Ивана-мучителя, испуская благостные вопли, тихо сама о беде плакала. (Некоторое время молча пишет.) Однак, пособил Бог, царь отвращался еды и отринул, жестокое свое житье окончив. Давно писал сие, ныне уж оканчиваю написание многогрешною рукою своею. Еще одна последняя епистолия, и летопись окончена моя. (Пишет.) ... Сия книга грешного чернеца, дьякона Герасима Новгородца, писана его скверною рукою. Прости меня, Бог. Слава свершителю Богу! Аминь! (Оканчивает писать и ставит точку.)

Думаю, что и сам Горенштейн в момент написания этого последнего монолога, так же как и его герой, испытывал радость и облегчение по поводу окончания многолетнего труда.

Герасим Новгородец не выдуман Горенштейном, он существовал реально. Но для того чтобы он, как и другие исторические личности, стал реальностью для читателя или зрителя будущего спектакля (что в случае с «На крестцах» вполне возможно), нужен автор, его воображающий, в него перевоплощающийся. У Горенштейна в «На крестцах» не меньше сотни действующих лиц, и все они (монархи, военачальники, придворные, священнослужители, простой народ) зримы, объемны: литература и драматургия сценариста-мастера Горенштейна с его любовью к подробностям и деталям — это всегда 3D, если выразиться современным кинотермином, а то и 4D. Перевоплощаясь в своих героев, Горенштейн их как бы рождает из себя заново и сопровождает по жизни, пытаюсь увидеть и ощутить их изнутри. Это и есть художественность. А «в художественности дна нет, как в открытом космосе», — написал однажды Горенштейн. В «На крестцах» перед нами предстает, можно сказать, бездонный «русский космос».

Во время встречи Горенштейна в 1986 году с читателями в Нью-Йорке он говорил о своей пьесе «Детубийца»:

Ф.Г. Я поставил перед собой задачу показать Россию в переломный момент ее истории, этот момент мы до сих пор ощущаем... и показать столкновение между Алексеем и Петром... Алексей вовсе не был таким дурачком, каким его изображает в кино Черкасов, и Петр не был таким петухом, таким глупым патриотом. Это было острое столкновение в судьбоносный момент не только России, но и Европы, и Алексей это понимал, и он говорил об этом. И Петр это понимал. Но у каждого было своё понимание будущего России. Кто оказался прав, трудно сейчас понять. Глядя

из нашего сегодня, хотелось бы, чтобы прав оказался Алексей... Но поскольку кнут был в руках у Петра....

Вопрос из зала: Что думал по этому поводу Алексей?

Ф.Г. Царевич Алексей считал, что Россия должна находиться внутри славянского мира, не выходить вглубь Европы, иметь на западе своем Польшу и проводить реформы, используя Европу, используя только те европейские идеи, которые прошли через горнило славянства. Потому что он считал (и правильно считал), что Россия, вклинившаяся вглубь Европы, окажется втянутой в бесконечную сеть европейских интриг (что и случилось) и уже не сможет выйти из этого. Когда Алексей бежал в Вену, он много говорил там об отце. Он был, конечно, человек лицемерный, как все они... и он сказал: «Мой отец окружен злыми людьми, они подстраивают ему разные выдумки... Вот эта выдумка с императором... Понятие "император" не есть вообще понятие русское, оно чуждо русскому простолюдину... Я думаю, Европа поймет... Признала ли она прихоть моего отца объявить себя императором?»

На что один из крупных австрийских политических деятелей сказал ему: «Как же вы можете так говорить? Вы — наследник престола. Вся Европа с уважением относится к идеям вашего отца... Ваша страна теперь — уважаемая страна в мире... Вы должны гордиться тем, что вы имеете теперь империю и императора».

Так Алексей ответил ему (это его слова, они, правда, мной обработаны): «Чем же мне гордиться? Чем же мы можем гордиться? И чему вы радуетесь? От русской империи Европа никогда не будет иметь покоя, а русский народ никогда не будет иметь счастья». Эти слова Алексея, мне кажется, оказались пророческими, хотя... И он говорит еще там: «Сейчас момент, когда можно еще выскочить из этой исторической мясорубки... А если мы будем в нее втянуты, назад уже идти нельзя будет».

И это случилось после Полтавской битвы, во время которой фактически была присоединена Украина (Украина была присоединена полтавской армией Петра)... Даже уже Хмельницкий пытался вырваться, не говоря уже о всех остальных...

ТЕМА ГОРЕНШТЕЙНА

Повторю цитату из воспоминаний Горенштейна об отказе от псевдонима: «...Мне кажется, в тот момент, то есть в те пять минут раздумий, я окончательно выбрал свой путь и даже тему моих будущих книг».

Интересно, что Горенштейн написал *тему*, в единственном числе. Что же это за тема?

Рискну предположить, что ее можно сформулировать примерно так: «Мир (частный случай — Россия) и евреи как Божье испытание человечества». Если принять это за гипотезу, то к ней все же следует относиться только как к указанию на «магический кристалл» Горенштейна, на его творческий метод. Не надо забывать, что и в литературе, как и в театре, действует *магическое «если бы»* в качестве главного творческого допущения. Вот и у Горенштейна это — допущение. Не более — но и не менее.

Хочу сразу заметить, что тема эта не была единственной в творчестве Горенштейна, но, несомненно, была одной из важных, и здесь верны все наблюдения Симона Маркиша.

На протяжении трудного, не защищенного псевдонимом писательского пути, избранная Горенштейном тема прорастала в его творчестве постепенно и была поначалу, например, в «Зиме 53-го года», почти незаметна. В этой замечательной повести есть только

отголоски неприязни к «неруси» и упоминание о «космополитах», слове, значение которого невнятно главному герою по имени Ким:

— Я в управление пойду, — крикнул Ким, — я писать буду!.. Я в газету... В «Правду»... Нельзя ребят в такие выработки... Там обрушено все. Угробит ребят...

— Ты эти ерусалимские штучки брось, — подошел, размахивая руками, начальник, — эти армянские выкрутасы... Не нравится, иди шинурками торговать... Паникер!..

— Я не армянин, — чувствуя тошноту и отвращение к себе и к каждому своему слову, но все-таки продолжая говорить, произнес Ким, — и не еврей... Я паспорт могу показать...

Ким и начальник стояли друг против друга, громко дыша.

— Ладно, — сказал начальник, — покричали, и ладно... Это бывает... Меня ранило когда на фронте, в госпиталь привезли... Мертвец... Списали уже вчистую... А доктор Соломон Моисеевич вытащил... Осколок прямо под сердцем давил... Думал, задавит... Среди них тоже люди попадают, ты не думай... Но, с другой стороны, ерусалимские казаки... Вы ж газеты читаете, — обратился почему-то начальник к Киму на «вы». — В Ленинграде Ханович И.Г., например, продал всю академию...

Это «среди них тоже люди попадают» — симптом первой стадии заболевания антисемитизмом. Вторая стадия, все еще относительно безобидная, выражается формулой «Да у меня половина друзей — евреи!» Далее следует: «Есть евреи, и есть жидаы», после чего остается полшага до «Бей жидов!»...

Произведения Фридриха Горенштейна в советское время оставались неизвестными и неизданными, но зато он был свободен от необходимости думать о «проходимости» написанного, и **тема** начала звучать в его

сочинениях («Искушение», «Псалом», «Место», «Бердичев», «Споры о Достоевском» и др.) в полный голос. Наталья Иванова отметила в своем предисловии к роману «Псалом» в 2000 году:

Наталья Иванова

...он пишет совсем иначе, чем «шестидесятники». Кажется иногда, что его свобода — это свобода дыхания в разреженном пространстве, там, где не всякому хватит воздуха. Или смелости: прямо называть и обсуждать вещи, о которых говорить трудно — или вообще не принято. Табу. Табу — о евреях. Дважды табу — еврей о России. Трижды — еврей о России, о православии. Горенштейн позволил себе нарушить все три табу, за что был неоднократно обвиняем и в русофобии, и в кощунстве, и чуть ли не в антисемитизме.

К этим трем табу, наверное, можно прибавить еще и четвертое — об антисемитах. О них в СССР также было не принято открыто говорить, а уж тем более — писать. Лишь Евгений Евтушенко и Владимир Высоцкий в начале шестидесятых отважились на прорыв этой информационной блокады, этого табу на упоминание антисемитов. Честь и слава обоим поэтам. Первый посочувствовал жертвам Бабьего Яра и задался вопросом, почему в советском народе так живуч антисемитизм, второй высмеял антисемитов, отметив попутно, что *«на их стороне, хоть и нету закона, поддержка и энтузиазм миллионов»*. По интонации Высоцкого было ясно, что имеется в виду поддержка (хотя и негласная, но для всех очевидная) со стороны государства.

Фридрих Горенштейн пошел гораздо дальше Евтушенко и Высоцкого: он, по его собственному выражению, «вывел» целую галерею антисемитов в своих книгах. В написанном в Берлине рассказе «Шампанское с желчью» Горенштейн описал погромную атмосферу

среди собравшихся в крымском доме отдыха в начале израильской войны Судного дня (1973), когда казалось, что арабские армии побеждают, уничтожают Израиль. Приехавший отдохнуть московский театральный режиссер Ю., как называет своего героя Горенштейн, становится свидетелем сцен, до того немислимых в его московской жизни ассимилированного еврея:

— *Судить этих жидов надо, судить!* — кричал краснолицый.

— *Сыколько уже убили?* — спрашивал Чары Таганович у жирного карагандинца.

Чувствовалось, что жирный карагандинец становится общим лидером.

— *По «Маяку» я слышал: три тысячи раненых и убитых,* — ответил карагандинец <...>

Это уже была не международная политика, не братская помощь, как во Вьетнаме. Это была их война, третья отечественная война.

В пьесе Горенштейна «Споры о Достоевском», действие которой происходит в одном московском научном издательстве, появляется недоучившийся студент Василий Чернокотов. Появляется и взрывает и без того далекую от академического спокойствия атмосферу во время обсуждения спорной книги «Атеизм Достоевского»:

«Чернокотов. Я сирота... Воспитывали меня в основном общественность и комсомол... Может, и допустили какие-нибудь ошибки... Согласен, признаю... Еще один вопрос, и удаляюсь... Кто был Иисус Христос по крови?»

Шмулер-Дийсний. Прекратите хулиганить, вас выведут...

Труш (торопливо подойдя). Извините, он выпил. Пойдем, Вася...

Чернокотов. Нет, подожди (кричит). В Иисусе Христе не было ни капли семитской крови!.. Я утверждаю это категорически и научно обоснованно... Согласно древним рукописям... Это вам не Карл Маркс...

Жуовьян. Я совершенно согласен с Чернокотовым... В Иване Христе семитской крови нет... Он родился в Рязани, где окончил церковно-приходское училище.

Ирина Моисеевна (Жуовьяну). Не надо связываться с хулиганом.

<...>

Чернокотов. Береги свое лицо от удара в морду (толкает Жуовьяна так, что тот едва удерживается на ногах, чуть не сбив вбежавшего Соскиса).

Соскис (испуганно). Что такое? (К Жуовьяну.) Немедленно прекратите безобразничать, к вам будут приняты меры... (К Чернокотову.) Успокойся, Василий... Домой тебе надо... Элем, дай я с ним поговорю... Вот так у нас... Умеют наши интеллигентники затравить талантливого деревенского парня... Василий, послушайте, вы ведь неглупый человек, зачем вы губите свое будущее?

<...>

Хомятов. Пора кончать либерализм по отношению к таким...

Чернокотов (вырываясь из рук Труша и Петрузова). Кончать со мной хочешь? Ты, мужичок, на семитских бульонах растолстевший... Ух, ненавижу... Мучители России... Прав Достоевский, прав... Потому и псов своих на него травите... От жидовства смердит на Руси...

<...>

Вартаньянц (с испуганным лицом). Вера Степановна, где Иван?

Вера Степановна (с испуганным лицом). Я уже послала за ним...

Чернокотов (в злом веселье, вращая стулом). Подходите, твари дрожащие... Я вот он... Я перешагнул...

Преступил... Я власть имею... В рожки ваши семитские я кричу, русский я!.. Какое счастье быть русским во все-услышание...

Петрузов. В психиатричке дважды он уже лежал... Болен он, приступ у него...

Валя (от буфетной стойки). Уймись, Василий... Прощения проси... Ведь пропадешь...

Чернокотов. Я сижу на вишенке, не могу накушаться, дядя Ленин говорит, маму надо слушаться... (хохочет).

Во времена написания пьесы многим обитателям интеллигентских кухонь казалось, что таких оголтелых антисемитов, как Чернокотов, уже давно нет. А Горенштейн утверждал в своих спорах с немногими читателями пьесы, что чернокотовы не только есть, но и будут, т.е. еще выйдут из подполья и станут играть заметную роль в обществе. Ему не верили. Евгений Евтушенко прекраснoдушно писал в финале своего «прорывного» стихотворения:

...«Интернационал» пусть прогремит,
Когда навеки похоронен будет
Последний на земле антисемит...

Подобных иллюзорных фантазий у Горенштейна не было. *Тема*, избранная однажды, не оставляла его до конца творческого пути. В 1998 году он написал рассказ «Арест антисемита» — иронический отказ от надежды на избавление от антисемитов. Рассказ основан на уникальном факте ареста человека за антисемитские высказывания во время войны; судя по всему, это был реальный случай, свидетелем которого оказался находившийся в эвакуации десятилетний мальчик Фридрих Горенштейн. Рассказ завершается так:

Надо сказать, что фантазер я уже и тогда был изощренный. Не только наяву, но и во сне. Может быть, под влиянием приключенческих книг и невостребованных потребностей. И вот снится. Слушаю сводку «Совинформбюро»: «В течение минувших суток противник продолжал развивать наступление в районе Сталинграда. Все атаки противника отбиты с большими для него потерями. В боях в воздухе сбито более 40 самолетов, уничтожено более 50 танков. В районе города Красноводска уничтожен парашютный десант. В районе города Намангана Узбекской ССР арестован опасный антисемит, подрывающий великую дружбу народов СССР, гарантированную великой Сталинской Конституцией. На других участках фронта существенных изменений не произошло.

У Горенштейна есть и другой рассказ — «Фотография» (1992), — в котором столичный корреспондент приезжает в провинциальный горный институт с заданием сделать фото лучших студентов для обложки журнала. Дело происходит в середине 50-х годов; в процессе съемки, формируя кадр, фотограф убирает из него, выбраковывает без объяснений юношу с еврейской внешностью. Тот глубоко уязвлен этим тихим, хотя и очевидным антисемитизмом, но не решается на сопротивление и молча проглатывает обиду. В рассказе есть важный для всего творчества Горенштейна символический смысл: писателю принципиально невозможно никого и ничего «убирать из кадра» из каких бы то ни было идеологических соображений. Объектив его «камеры» отвечает своему названию: он — объективен.

В этом одна из важнейших особенностей огромного писательского дара Горенштейна. И объективность его взгляда, как правило, безжалостна... Пример: размышляя о Холокосте в романе «Псалом», он от имени Бога объявляет беззащитность евреев их виной перед ним.

Именно из-за такого бесцензурного (бессознательного, что характерно для гениев) восприятия действительности среди героев произведений Горенштейна оказалось довольно много как евреев, так и антисемитов. Но еще Горенштейн видел (и «выводил», как он выражался, в своих книгах) в еврейском — общечеловеческое.

Что это было за столетие — с 80-х по 80-е, — нет смысла говорить. Кровавая бойня Первой мировой войны, апокалипсис русской революции и Гражданской войны, зверства сталинского террора, горячечный бред гитлеризма. Человеку двадцатого столетия редко выпадала возможность вздохнуть, перевести дух. А в силу исторических обстоятельств, когда человеку трудно, человеку-еврею трудно вдвойне...

Это из киноромана о Марке Шагале. А в повести «Попутчики» есть эпизод, где главный герой, украинец Чубинец, видит загнанных за колючую проволоку и обреченных на уничтожение евреев, в частности, понравившуюся ему девушку, и дает ей хлеб. На вопрос одного из сельских полицаев: «Зачем ты евреев жалеешь? Мы на них трудились, пока они в городах жили», — он отвечает: «Я не евреев жалею — я людей жалею».

Невозможно назвать какое-то одно произведение самым главным в творчестве Горенштейна: таковых, к тому же очень различных, написанных как будто разными авторами, заведомо будет несколько. И было бы грубой ошибкой относить Горенштейна, как это делают некоторые, к еврейским писателям из-за немалого числа изображенных им евреев и антисемитов. Его евреи и антисемиты растворены в его произведениях так же, как растворены они в жизни. Это хорошо видно, например, в структуре гигантского пророческого романа «Место».

Но, кроме того, Горенштейн создал историческую драму «Детоубийца» о Петре Первом и царевиче Алексее и тысячестраничный роман-пьесу «На крестцах» — драматическую хронику о временах Ивана Грозного. В этой хронике евреев нет вовсе: математики сказали бы — «по определению». А есть исследование русской ментальности, истоков имперского сознания и роли в нем православной церкви. Так что избранная Горенштейном в 1964 году *тема* оставалась с ним всегда, но была в его творчестве не единственной...

Избранная *тема* не позволила Горенштейну обойти вниманием мутный поток государственного антисемитизма, расцветшего неожиданно для многих пышным цветом уже после XX съезда КПСС. Писатель искал объяснение природы антисемитизма при социализме — уже не религиозного, а расового, — помня и зная об опыте и практике национал-социализма в Германии. И вот в «Дрезденских страстях» он проанализировал антисемитизм как явление — и его исследование показало, что дело в глубоком идейном родстве антисемитизма и социализма.

Текст книги (с подзаголовком «из истории международного антисемитского движения») начинается словами:

Есть книги, которые у всех на виду, и поэтому их никто не читает. Но есть книги, которые являются библиографической редкостью, и поэтому прочесть их мало кому удастся. Именно такие две книги внушили мне мысль написать это сочинение. Эти две книги: «Анти-Дюринг», созданный Энгельсом в 1876—1878 годах, и «Первый международный антисемитический конгресс» («Der erste Internationale Antisemitenkongress»), брошюрка, изданная в Хемнице в 1883 году издателем Эрнстом Шмайцнером.

Подлинное описание первой сходки «антисемитского интернационала» (выражение, слышанное мной от историка Павла Поляна) в Дрездене в 1882 году, попавшее в руки писателя, было сделано русским участником сходки и написано по-русски. Оно и легло в основу повествования Горенштейна о так называемом Первом международном конгрессе антисемитов.

«Дрезденские страсти» разворачиваются перед нами наподобие спектакля, в котором убедительно изображенные писателем внешне цивилизованные люди в красивых костюмах, лично вряд ли способные в жизни на реальное убийство, в окружении шедевров архитектуры барокко провозглашают то, что по логике вещей должно неминуемо привести к Холокосту. Некоторые из них, может быть, и ужаснулись бы, доживи они до попытки «окончательного решения еврейского вопроса». Однако умеренной расовой ненависти в природе не существует...

Важным, но находящимся «за кулисами» персонажем книги стал не участвовавший в конгрессе философ-социалист, идеолог нового расового антисемитизма Евгений Дюринг. В годы написания «Анти-Дюринга» Энгельс считал его идейным собратом, заблуждающимся товарищем-социалистом; спустя четыре года для делегатов-социалистов Дрезденского конгресса Дюринг уже был (или казался им) вождем, если не пророком, нового более справедливого времени, времени без евреев. Однако и в сочинениях, известных Энгельсу, представления Дюринга о социализме, то есть о победе над капитализмом, постулировали невозможность избавления от капитализма без избавления от евреев.

Дюринг в повести не появляется; зато то и дело на авансцену «из-за кулис» выходит сам автор, Фридрих Горенштейн, который полемизирует как с «услышанным» нами из уст первых новых антисемитов конца

девятнадцатого века, так и с текстами их советских наследников, антисемитов середины века двадцатого. При этом создается иллюзия соблюдения трех аристотелевских единств классической драмы: действие конгресса происходит «здесь и сейчас», а автор лишь на время выходит из зала заседаний для очередного комментария как бы перед воображаемой телекамерой, а затем репликой-мостиком «нам пора возвращаться в зал конгресса, где...» продолжает свой «прямой репортаж».

Позволительно предположить, что это художественно-публицистическое исследование Фридриха Горенштейна и его главный вывод — об имманентно присущем социализму антисемитизме — стали фактором, дополнительно подтолкнувшим писателя к решению окончательно покинуть страну в 1979 году. Он не вернулся даже тогда, когда на волне перестройки в Россию возвращались многие писатели-эмигранты. Позднее Горенштейн в одном из интервью на вопрос «почему», ответил коротко: «Я не мазохист».

Потому что именно в эти прошедшие десятилетия произошел массовый исход так называемых советских евреев. От былых двух миллионов евреев России осталось примерно двести тысяч. Я думаю, что массовость решения людей, не читавших книгу Горенштейна, а следовавших только своему инстинкту, как это ни парадоксально, только подтверждает выводы автора, правоту его анализа.

Евреи уехали. Вроде бы антисемиты должны были успокоиться... Но антисемитизм, как показывает опыт, остается живуч и там, где евреи и вовсе исчезли. Он подобен фантомной боли. К тому же международный антисемитский интернационал теперь подкреплен новыми возможностями интернета. Поэтому книга Горенштейна, и опоздав, остается все еще актуальной, и ей суждено, к сожалению, оставаться таковой.

Творчество Фридриха Горенштейна завершило, как мне представляется, период звучания в русской культуре голосов ассимилированных евреев — евреев по происхождению, но русских по культуре. Этот «выход на коду» русского еврейства остро ощущал другой автор «Метрополя» Юрий Карабчиевский. Он, как предполагается, покончил с собой после попытки прижиться в Израиле и последовавшего затем возвращения в ставшую чужой России. Но Горенштейн видел мир иначе — он был убежден в будущем и евреев вообще, и Израиля, и это давало ему силы жить и творить. Надвигающийся закат проекта «русское еврейство», несомненно, регистрировал и он. Только этим, пожалуй, и можно объяснить, почему в интервью Савве Кулишу в 2000 году Горенштейн неожиданно, хотя и не без иронии, попросил называть его не русским, а русскоязычным писателем, т.е. именно так, как хотели именовать всех авторов, не вписывавшихся в их канон, писатели-«почвенники».

Тема же Фридриха Горенштейна, похоже, вечна. Она только ушла из России, переместилась, но, несомненно, будет продолжать разворачиваться на других пространствах и в других временах.

Следует отметить, что отражения гетто-комплекса Горенштейн видел там, где объекты его наблюдения их вовсе не видели, — в жизненных принципах московского еврейства в СССР.

И он выводит в пьесе «Бердичев» двух персонажей, которых обозначает — Овечкис Авнер Эфраимович / Овечкис Вера Эфраимовна, московские евреи.

Т.е. «московские евреи» — это, в данном случае, понятие. Для «Овечкисов» такие пришельцы, как Горенштейн, нарушали спокойное существование в советском виртуальном гетто. Отсюда и ярлык для таких, как он — «местечковость» с подтекстом «вот из-за таких, как ты, нас и не любят».

Ирина Щербакова рассказывала, что в доме ее родителей — Лазаря Лазарева и его жены Наи — вся семья с опаской открывала новые сочинения Горенштейна — не вывел ли он и их, как таких же Овечкисов, в качестве героев.

МЕТОД И ПРИЕМЫ

Горенштейну всегда было что́ сказать. И это отличает его от многих современников. Как сказать тоже было для него важно, не зря ни одно его произведение не похоже на другое.

И, описывая ужасные события, его гений находил остранения, помогавшие читателю не впасть в «автоматизм восприятия» (Виктор Шкловский).

Таким остранением в «Попутчиках», например, является некоторая намеренная, частично автопортретная, антипатичность рассказчика и его собственная рефлексия. Это, как верно заметила берлинский писатель Катя Петровская, делает читателя прямым соучастником, присутствующим при ночной исповеди Олеся Чубинца. Все «отступления» (лирические, философские и др.) работают на остранение. Это очень важно понимать пишущим о нем.

То, что делал Горенштейн, всегда было искусством и наполнено загадочным. Вот два примера или, точнее, вопроса, которые возникли у меня при внимательном чтении «Искушения». В романе говорится, что родных Августа убил ассириец Шума. Почему Горенштейн, описывая события в Украине, избирает такую редкую национальность для носителя зла, ведь среди участников в убийствах евреев на оккупированных территориях преобладало коренное население? Может быть, он хотел подчеркнуть древнюю неизбывную

неприязнь и враждебность ассирийцев по отношению к евреям, как древний первородный антисемитизм?.. Скорее всего, здесь другое. В тексте есть одно место от автора, где он дает нам усомниться, был ли убийца ассирийцем. Почему, для чего? «В городе жила большая восточная семья, державшая рундучки по чистке обуви и продаже ботиночных шнурков. Некоторые именovali их грузинами, а некоторые ассирийцами. В действительности же они были то ли курды, то ли сербы». Важно понять, что он этим говорит читателю.

В моей единственной записанной на магнитофон беседе с Горенштейном, которая длилась всего-то 15 минут и вместила так много, я спросил писателя о его герое, втором еврее в «Шампанском с желчью», работнике обувной фабрики в Литве, который планирует эмиграцию в Германию, основываясь на том, что его тесть, литовец, был в подразделениях «Ваффен СС» и, стало быть, участвовал в уничтожении евреев. И это не останавливает Даву (так его зовут). Горенштейн ответил: «Это не национальное, это социальное. Так поступили бы люди любой национальности низкого уровня культурного развития, если они хотят "хорошо пожить"».

С Шумой, похоже, то же самое. Не национальное, а социально-культурное, точнее антикультурное.

Описание болезни, мук убийцы семьи Августа, Шумы, в месте отсидки, напоминает ад. Дворник Фрэнк рассказывает:

Не знаю, что у Шумы с Леопольдом Львовичем было, пусть Бог рассудит, а за младенчика, я ему говорю, вечное адское искупление терпеть будешь... Выпил для храбрости и сказал... Он мне по морде смастерил, чуть зубы не выбил... А теперь сам мучается в Ивдель-лагере. Он не здесь попал, он в Польше, там четвертную дали. Только лучшие б вышку заработать... Приехал тут один, освободился... Видал

его в пересыльном... Болеет все Шума, и болезни какие-то невиданные, какие лишь в аду бывают... Мясо на ногах лопается, тело в нарывах, так что спать нельзя ни на спине, ни на животе, ни на боках, засыпает на коленях, в стену лбом упершись, а как заснет, свалится на нары, начинают гнойники лопаться, и вскакивает с криком... Его за то другие заключенные не любят, спать мешает... И еще не любят, что как еду раздают, съест ее быстро, словно пес миску вылизет, и ходит просит чужие миски облизать... Кровью кашляет, а не помирает никак... Искушение ему за младенчика...

Эти отсылки автора к аду случайны ли? А смерть маленького сына Шумы? Она вроде случайна — от взрыва гранаты от неосторожности баловавшихся детей, но в контексте убийства Шумой маленького брата Августа, не становится ли она посланным свыше отмщением на Земле? Горенштейн в таких моментах никогда не дает точный ответ, он ставит вопрос, и этот вопрос, как взгляд героев в небеса, присутствует в прозе.

Вот это я и называю «высокой игрой Горенштейна». И в заключение — начало романа «Псалом»:

«Увы! Шум народов многих! Шумят они, как шумит море. Рев племен! Они режут, как режут сильные воды!» Так изрек Исая, сын Амосов, пророк, за восемь веков до Вифлеемской звезды предсказавший Рождество Младенца, Ребенка, Сына своему сердечно любимому, непослушному и упрямому народу. Народу, изнемогавшему среди рева и топота со всех сторон. Так изрек пророк, чутким ухом уловивший самый опасный, тяжелый топот с Севера.

Да, шумно и суетливо на земле. Но чем выше к небу, тем все более стихает шум, и чем ближе к Господу, тем менее жалко людей. Вот почему Господь, чтоб пожалеть человека, шлет на землю своих посланцев. Не сам по себе

ишет их на землю Господь, не сам избирает, а ишет тех, кого изберут и обозначат пророки. Такое право дал человеку Господь лишь в самом начале бытия, при сотворении мира. «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных и привел их к человеку, чтоб видеть, как он назовет их, и чтоб как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей». Этим заложил Господь в человеке силу Творца и приобщил человека к тайне искусства. На седьмой день творения было Рождество искусства, на седьмой день был человеку этот Божий подарок, и по сей день сохранил Господь его для избранных.

Архив Горенштейна, разобранный в течение двух лет Ирой Рабин, находится в Бремене, в составе архива Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете: <https://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/ru/>

Сайты Горенштейна: <http://gorenstein.imwerden.de/> и <https://www.svoboda.org/gorenshtein>

Юрий Векслер

Берлин, 21 июля 2020

Именной указатель

А

- Абашева Марина Петровна (р. 1960) — 200
Авербах Илья Александрович (1934—1986) — 87, 103
Агеев Александр Леонидович (1956—2008) — 200
Адамович Алесь Михайлович (1927—1994) — 103
Азадовский Константин Маркович (р. 1941) — 204
Айтматов Чингиз Торекулович (1928—2008) — 57, 190
Акимов-Махновец Владимир Петрович (1872—1921) — 161
Аксёнов Василий Павлович (1932—2009) — 70, 72, 94, 110, 131, 138, 155, 157, 158, 180—182, 192, 200, 250, 251, 270, 299
Алексей Петрович (Романов), царевич (1690—1718) — 136, 164, 332, 333, 342
Алов Александр Александрович (1923—1983) — 29, 30, 45, 51
Амашер Корин (р. 1963) — 11
Аннинский Лев Александрович (1934—2019) — 200, 204, 327
Антипов Борис Васильевич (р. 1944) — 257, 259
Аранович Семен Давыдович (1934—1996) — 120
Арбузова-Кулиш Варвара Алексеевна (р. 1940) — 25
Аронов Александр Яковлевич (1934—2001) — 171
Артемяев Эдуард Николаевич (р. 1937) — 86
Архангельский Александр Николаевич (р. 1962) — 200
Астафьев Виктор Петрович (1924—2001) — 185, 200
Ахвледiani Эрлом Сергеевич (1933—2012) — 103
Ахмадулина Белла Ахатовна (1937—2010) — 67, 74, 99
Ахматова Анна Андреевна (1889—1966) — 123, 154, 300

Б

- Бабаян Сурен Гургенович (р. 1950) — 61
Бабель Исаак Эммануилович (1894—1940) — 5, 190, 196, 221
Бакланов Григорий Яковлевич (1923—2009) — 30, 34—36, 45

Балан Марика Георгиевна (1936—2014) — 54, 89, 90, 104
Барро Жан-Луи (1910—1994) — 131, 159
Барто Агния Львовна (1901—1981) — 88, 89
Баруздин Сергей Алексеевич (1926—1991) — 64
Бежар Морис (1927—2007) — 179
Белов Василий Иванович (1932—2012) — 163, 200
Беляев Александр Романович (1884—1942) — 55, 64
Берия Лаврентий Павлович (1899—1953) — 275
Бердяев Николай Александрович (1874—1948) — 147, 165
Берзер Анна Самойловна (1917—1994) — 24, 30, 56, 65, 66, 175, 183
Бёлль Генрих (1917—1985) — 308
Битов Андрей Георгиевич (1937—2018) — 68, 131, 219
Богат Ирина Евгеньевна (р. 1960) — 13
Богин Михаил Синаевич (р. 1936) — 16, 87
Богуславская Зоя Борисовна (р. 1924) — 30
Бокарев Геннадий Кузьмич (1934—2012) — 171
Бондарев Юрий Васильевич (1924—2020) — 30, 45
Борисова Инна Петровна (1930—2015) — 51, 56, 327
Брежнев Леонид Ильич (1906—1982) — 90, 100, 213
Бродский Иосиф Александрович (1940—1996) — 121, 153, 158, 215, 248, 305
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940) — 68, 122, 123, 126, 144, 156, 179, 193, 199, 247
Бунин Иван Алексеевич (1870—1953) — 85, 155, 195, 203, 255, 290, 291, 308
Быков Дмитрий Львович (р. 1967) — 327

В

Вайда Анджей (1926—2016) — 51, 104
Вайль Петр Львович (1949—2009) — 10, 68, 156
Васильев Борис Львович (1924—2013) — 87
Васильева Екатерина Сергеевна (р. 1945) — 141
Вишневская Галина Павловна (1926—2012) — 118
Владимов Георгий Николаевич (1931—2003) — 138, 204

Вознесенский Андрей Андреевич (1933—2010) — 74, 94, 136, 157
Войнович Владимир Николаевич (1932—2018) — 5, 11, 131, 138, 155, 171, 182, 191, 192, 194, 199, 200, 248
Волгин Игорь Леонидович (р. 1942) — 295
Волкова Паола Дмитриевна (1930—2013) — 25, 26
Волконский Андрей Михайлович (1933—2008) — 117
Волчек Галина Борисовна (1933—2019) — 79, 137
Волькенштейн Михаил Владимирович (1912—1992) — 140
Вульф Виталий Яковлевич (1930—2011) — 137, 151, 167, 185
Высоцкий Владимир Семенович (1938—1980) — 67, 101, 219, 336

Г

Гаузнер Вадим Дмитриевич (1933—1982) — 61
Галич Александр Аркадьевич (1918—1977) — 123, 198
Гафт Валентин Иосифович (р. 1935) — 131
Генис Александр Александрович (р. 1933) — 68, 156, 185
Герасимов Евгений Николаевич (1903—1986) — 66
Герасимов Сергей Аполлинариевич (1906—1985) — 285
Гербер Алла Ефремовна (р. 1932) — 159
Герман Алексей Юрьевич (1938—2013) — 70
Герцль Теодор (1860—1904) — 268
Гир Ричард (р. 1949) — 254
Гладилин Анатолий Тихонович (1935—2018) — 71, 128, 182
Глэд Джон (1941—2015) — 16, 242, 265
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 19, 62, 95, 255, 267
Горенштейн Дан Фридрихович (р. 1980) — 85, 110, 113, 118, 120, 294, 305
Горенштейн Наум Исаевич (папа) (1902—1937) — 19, 24, 31, 274, 278, 279, 282, 283
Гордин Алексей Яковлевич (р. 1963) — 13, 187
Гордон Александр Витальевич (р. 1931) — 287, 288
Грасс Гюнтер (1927—2015) — 308
Григорович Юрий Николаевич (р. 1927) — 179
Гринько Николай Григорьевич (1920—1989) — 284

Гроссман Василий Семенович (1905—1964) — 123, 162, 191, 194, 196, 231, 276
Губанов Леонид Георгиевич (1946—1983) — 171
Гулая Инна Иосифовна (1940—1990) — 58
Гумилев Николай Степанович (1886—1921) — 113, 236

Д

Давыдов Юрий Владимирович (1924—2002) — 204
Даль Олег Иванович (1941—1981) — 78
Данте Алигьери (1265—1321) — 5, 246
Димитриевич Владимир (р. 1969) — 120
Добродеев Борис Тихонович (р. 1927) — 57
Додин Лев Абрамович (р. 1944) — 141
Домбровский Юрий Осипович (1909—1978) — 191, 192
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 27, 47, 51, 55, 56, 59, 60, 70, 86, 94, 125, 127, 130, 139, 142, 145, 147, 149, 150, 152, 162, 163, 172, 174, 177, 178, 192, 194, 195, 197, 201, 216, 226, 237—241, 247, 256, 282, 287, 288, 291, 295, 304, 306, 308, 321, 328, 336—338
Драч Иван Федорович (1936—2018) — 103
Дудинцев Владимир Дмитриевич (1918—1998) — 199
Дюма Ролан (р. 1922) — 131

Е

Евтушенко Евгений Александрович (1932—2017) — 74, 94, 153, 216, 237, 273, 336, 339
Екатерина II (1729—1796) — 273
Ермаков Олег Николаевич (р. 1961) — 185
Ермаш Филипп Тимофеевич (1923—2002) — 286, 287
Ермолин Евгений Анатольевич (р. 1959) — 200
Ерофеев Венедикт Васильевич (1938—1990) — 200
Ерофеев Виктор Владимирович (р. 1947) — 85, 101, 136, 158, 167, 168, 270, 298

Ефимов Игорь Маркович (1937—2020) — 327
Ефремов Олег Николаевич (1927—2000) — 56, 67, 75—79,
137, 160

Ж

Жорж Санд [Амандина Аврора Люсиль Дюпен] (1804—
1876) — 289

З

Закс Борис Германович (1908—1998) — 66, 330
Захаров Марк Анатольевич (1933—2019) — 79
Зельдович Александр Ефимович (р. 1958) — 120, 159, 306
Зимянин Михаил Васильевич (1914—1995) — 83, 84
Зиновьев Александр Александрович (1922—2006) — 127, 128
Зорин Андрей Леонидович (р. 1956) — 204
Зорин Леонид Генрихович (1924—2020) — 159
Зорин Эрнст Петрович (1937—2020) — 11

И

Ибрагимбеков Максуд (1935—2016) — 87, 103
Иван IV Грозный (1530—1584) — 6, 56, 141, 145, 148, 150,
154, 163, 169, 207—210, 214, 247, 258, 260, 261, 293, 317, 342
Иванов Вячеслав Всеволодович (1929—2017) — 185, 327, 328
Иванова Наталья Борисовна (р. 1945) — 327, 336
Ильичев Леонид Федорович (1906—1990) — 180
Иоселиани Отар Давидович (р. 1934) — 254, 284, 316
Исаковский Михаил Васильевич (1900—1973) — 282
Искандер Фазиль Абдулович (1929—2016) — 5, 69, 190—192,
200

К

- Кабаков Александр Абрамович (1943—2020) — 200
Кабаков Илья Иосифович (1933—1989) — 156
Кайдановский Александр Леонидович (1946—1995) — 248
Калантаров Эмонуэль (1932—1984) — 22
Каледин Сергей Евгеньевич (р. 1949) — 199
Камянов Виктор Исаакович (1924—1997) — 186
Кантор Вячеслав Владимирович (р. 1953) — 4
Карабчиевский Юрий Аркадьевич (1938—1992) — 345
Карасик Юлий Юрьевич (1923—2005) — 161
Карелин Лазарь Викторович (1920—2005) — 67
Кастро Фидель (1926—2016) — 146
Катаев Валентин Петрович (1897—1986) — 82, 281
Кацман Аркадий Иосифович (1921—1989) — 7
Кваша Игорь Владимирович (1933—2012) — 75
Кербабаев Берды Мурадович (1894—1974) — 122
Клейн Леонид (р. 1969) — 185, 228
Клепиков Юрий Николаевич (р. 1935) — 51, 64, 85, 102, 131, 307
Клочков-Диев Василий Георгиевич (1911—1941) — 231
Козаков Михаил Михайлович (1934—2011) — 75
Кондратович Алексей Иванович (1920—1984) — 66
Кончаловский Андрей Сергеевич (р. 1937) — 4, 12, 13, 23, 25, 29, 56, 57, 21, 63—65, 96, 108, 269, 317
Коржавин Наум Моисеевич (1925—2018) — 192, 327
Котова Елизавета Исааковна (1925—2011) — 75
Крамер Стэнли (1913—2001) — 50
Кривицкий Александр Юрьевич (1910—1986) — 231
Круглый Лев Борисович (1931—2010) — 132
Крусанов Павел Васильевич (р. 1961) — 188
Крутоярская Марина Ароновна (1941—2000) — 259
Кузнецов Феликс Феодосьевич (1931—2016) — 67, 69, 181
Кузьминский Борис Николаевич (р. 1964) — 170, 179, 184
Кулиш Савва Яковлевич (1936—2001) — 120, 189, 274, 345
Куросава Акира (1910—1998) — 57
Кучкина Ольга Андреевна (р. 1936) — 142

Л

- Лазарев Лазарь Ильич (1924—2010) — 20, 30, 45, 52, 56, 63, 106, 131, 136, 168, 191, 259, 269, 327, 346
- Ланг Жак (р. 1939) — 131
- Лапиков Иван Герасимович (1922—1993) — 261
- Латынина Алла Николаевна (р. 1940) — 182, 183, 189, 204
- Левитин Михаил Захарович (р. 1945) — 83, 84, 106, 108, 320
- Лейкин Марк Григорьевич (р. 1932) — 327
- Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924) — 80—83, 106, 157, 163, 183, 241, 272, 273, 343
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — 152, 216, 237, 244, 248
- Либс-Эткинд Эльке (р. 1942) — 259, 121, 122, 128, 131, 134, 170, 185, 258, 259, 270, 291—294, 305, 317
- Липкин Семен Израилевич (1911—2003) — 69, 84, 185
- Лиснянская Инна Львовна (1928—2014) — 69
- Луи Виктор (1928—1992) — 162
- Лунгин Евгений Семенович (р. 1960) — 304
- Лундт Марина Александровна (р. 1960) — 203
- Любимов Юрий Петрович (1917—2014) — 74
- Любшин Станислав Андреевич (р. 1933) — 56, 160

М

- Майданник Семен Иоганович (р. 1930) — 273
- Маканин Владимир Семенович (р. 1937) — 185, 194, 204
- Максимов Владимир Емельянович (1930—1995) — 71, 285, 286
- Максимов Максим Леонидович (1963—2004) — 151
- Малюкова Лариса Петровна (р. 1959) — 14
- Мальцев Елизар Юрьевич (1917—2004) — 50, 51, 72
- Мамардашвили Мераб Константинович (1930—1990) — 27
- Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) — 60, 123, 190, 196, 219, 248
- Маркес Габриэль Гарсия (1927—2014) — 246, 247
- Маркиш Симон Перецович (1931—2003) — 270, 317, 327, 328, 334

Марков Георгий Мокеевич (1911—1991) — 122
Маркова Дарья Георгиевна (р. 1946) — 200
Маркс Карл (1818—1883) — 148, 213, 338
Марченко Алла Максимовна (р. 1932) — 186, 201, 202
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) — 20, 195, 201, 222, 237
Межибовский Леонид Владимирович (р. 1964) — 188
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — 6
Миллер Артур (1915—2005) — 73, 76, 77
Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — 321
Михалков Никита Сергеевич (р. 1945) — 59, 61, 87, 254
Михалков Сергей Владимирович (1913—2009) — 24, 25, 104
Митта Александр Наумович (р. 1933) — 132
Миттеран Франсуа (1916—1996) — 130, 131, 301
Мнушкина Ариадна Александровна (р. 1939) — 130, 159, 307
Мрожек Славомир (1930—2013) — 117, 202
Мюллер Фридрих Макс (1823—1900) — 205
Мягков Андрей Васильевич (р. 1938) — 56, 78

Н

Набоков Владимир Владимирович (1899—1977) — 140, 203, 235, 238, 247, 254, 315
Нагибин Юрий Маркович (1920—1994) — 132
Найман Анатолий Генрихович (р. 1936) — 103, 158
Наумов Владимир Наумович (р. 1927) — 29, 30, 51
Неизвестный Эрнст Иосифович (1925—2016) — 288
Нейман Ева (р. 1974) — 309, 520
Некрасов Николай Алексеевич (1821—1878) — 49, 197
Немзер Андрей Семенович (р. 1957) — 200
Нива Жорж (р. 1935) — 327
Никифорович Григорий Валерьянович (р. 1946) — 13
Никулин Валентин Юрьевич (1932—2005) — 75

О

- Озерова Мария Лазаревна (1920—2003) — 56
Окуджава Булат Шалвович (1924—1997) — 182, 185
Остроумова Ольга Михайловна (р. 1947) — 107

П

- Паперный Зиновий Самойлович (1919—1996) — 134
Панич Юлиан Александрович (р. 1931) — 132
Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — 144, 155, 196, 235, 273
Пастернак Борис Натанович (р. 1946) — 297
Пелевин Виктор Олегович (р. 1962) — 185
Перельман Виктор Борисович (1929—2003) — 327
Перес-Реверте Артуро (р. 1951) — 188
Петр I (1672—1725) — 6, 136, 207, 208, 247, 273, 332—334, 342
Петровская Екатерина Мироновна (р. 1970) — 346
Петрушевская Людмила Стефановна (р. 1938) — 193, 194, 200, 204
Платонов Андрей Платонович (1889—1951) — 134, 156, 247
Плисецкая Майя Михайловна (1925—2015) — 179
Полевой Борис Николаевич (1908—1981) — 24, 56, 166
Половцева Екатерина Игоревна (р. 1983) — 52
Полян Павел Маркович (р. 1952) — 343
Полянская Мина Иосифовна (р. 1945) — 9, 10, 17, 182, 257—259, 300, 310, 311
Полянский Игорь Юрьевич (р. 1969) — 258, 259
Померанц Григорий Соломонович (1918—2013) — 215, 217—218, 222, 224, 225, 227—230, 234—242
Попов Евгений Анатольевич (р. 1946) — 98, 158, 200, 296, 307
Прилуцкая Злота Абрамовна (1897—1981) — 8, 141, 279, 280
Прилуцкая Рахиль Абрамовна (1905—1985) — 141, 190, 279
Прилуцкая Энна Абрамовна (мама) (1903—1944) — 122, 123, 280, 281, 285, 286
Прокопец Инна Михайловна (р. 1955) — 82, 84, 85, 113, 118—120, 294

Прохорова Ирина Дмитриевна (р. 1956) — 13, 204
Проффер Карл (1938—1984) — 157, 251
Проффер Элендея Тисли (р. 1944) — 194, 200
Прошкин Александр Анатольевич (р. 1940) — 297, 298, 300
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 87, 124, 132, 133, 141, 145, 179, 193, 195, 197, 216, 219, 237, 238, 247, 248, 250, 255, 269, 270, 273, 285, 287, 328
Пярт Арво Августович (р. 1935) — 117
Пяст Владимир (1886—1940) — 6

Р

Рабин Ицхак (1922—1995) — 258, 268
Рабин-Гольденфельд Ирина Ильинична (р. 1957) — 257, 259, 349
Радзинский Эдвард Станиславович (р. 1936) — 216
Рамирес Ильич Карлос (р. 1949) — 99, 100
Рассадин Станислав Борисович (1935—2012) — 68, 82, 181, 204
Рейн Евгений Борисович (р. 1935) — 69, 158
Рене Ален (1922—2014) — 50
Роднянская Ирина Бенционовна (р. 1935) — 186
Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — 139, 154, 155, 182
Розанова Марья Васильевна (р. 1929) — 252
Розов Виктор Сергеевич (1913—2004) — 56, 63, 75, 104
Розовский Марк Григорьевич (р. 1937) — 8, 84, 85, 94, 103, 111, 297, 307, 319
Ростропович Мстислав Леопольдович (1927—2007) — 118, 285, 286
Рошин Михаил Михайлович (1933—2010) — 78, 216, 239
Рублев Андрей (ок. 1360—1428) — 28—30, 37, 52, 56, 57, 260—264, 269, 286
Рубцов Николай Михайлович (1936—1971) — 171
Рудакова-Агишева Нора Алексеевна — 34
Руссо Жозанна (р. 1946) — 159
Рыбаков Анатолий Наумович (1911—1998) — 199
Рыжов Юрий Алексеевич (1930—2017) — 307
Рязанов Эльдар Александрович (1927—2015) — 79

С

- Сальери Антонио (1750—1825) — 269, 314
Самойлов Давид Самуилович (1920—1990) — 192
Сапгир Генрих Вельяминович (1928—1990) — 101
Сарнов Бенедикт Михайлович (1927—2014) — 11, 189, 190, 192, 194, 199—201, 270
Свободин Александр Петрович (1922—1999) — 56, 159, 169
Сельвинская Татьяна Ильинична (1927—2020) — 107, 108
Сельвинский Илья Львович (1899—1968) — 123
Сервантес Сааведра Мигель (1547—1616) — 5, 272
Сидоров Евгений Юрьевич (р. 1938) — 200
Сизов Николай Трофимович (1916—1996) — 58
Синдерович Маргарита Менделеевна (1942—1998) — 87
Синяевский Андрей Донатович (1925—1997) — 252
Славкин Виктор Иосифович (1935—2014) — 11, 15, 83, 84, 131, 307, 319
Слоним Мария Ильинична (р. 1945) — 185
Слуцкий Борис Абрамович (1919—1986) — 94, 192
Смирнов Андрей Сергеевич (р. 1941) — 131
Собель Бернар (р. 1936) — 130, 159
Солженицын Александр Иссаевич (1918—2008) — 121, 124, 133, 147, 155, 156, 197, 198, 206, 235, 247, 248, 306
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — 164
Соловьев Сергей Александрович (р. 1944) — 245
Солоницын Анатолий Алексеевич (1934—1982) — 284
Сорокин Владимир Георгиевич (р. 1955) — 185
Сорос Джордж (р. 1930) — 266
Софронов Анатолий Владимирович (1911—1990) — 122
Стародубец Анатолий Филимонович (р. 1968) — 82, 261, 269

Т

- Табачков Олег Павлович (1935—2018) — 56, 75
Тарковская Лариса Павловна (1938—1998) — 287, 288, 290
Тарковская Марина Арсеньевна (р. 1934) — 287, 288
Тарковский Андрей Арсеньевич (1932—1986) — 23, 25—31, 34, 45, 46, 51—64, 82, 86, 87, 96, 104, 108, 117, 125, 131, 142, 183, 261, 284—291, 313, 327
Тарошина Слава — 185, 228

Тарсис Валерий Яковлевич (1906—1983) — 71, 251
Твардовский Александр Трифонович (1910—1971) — 137,
144, 166, 198, 203
Тимофеев Лев Михайлович (р. 1936) — 171
Тирдатовая Евгения Ильинична (р. 1951) — 55, 131, 254
Товстоногов Георгий Александрович (1915—1989) — 75, 159,
160, 215
Толстая Татьяна Никитична (р. 1951) — 200
Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 18, 36, 60, 71, 130,
133, 139, 145, 149, 192, 195, 197, 206, 235, 253, 255, 256, 272
Триер Ларс фон (р. 1956) — 120
Трифонов Юрий Валентинович (1925—1981) — 71
Тростников Виктор Николаевич (1928—2017) — 101
Троцкий Лев Давидович (1879—1940) — 83, 272, 273

У

Улицкая Людмила Евгеньевна (р. 1943) — 185
Ульянов Михаил Александрович (1927—2007) — 79
Урусевский Сергей Павлович (1908—1974) — 31
Успенский Глеб Иванович (1843—1902) — 211, 263

Ф

Фасбиндер Райнер Вернер (1945—1982) — 9, 10
Федосеева-Шукшина Лидия Николаевна (р. 1938) — 254
Федор I Иоаннович (1557—1598) — 263, 264
Феллини Федерико (1920—1993) — 287
Филиппенко Александр Георгиевич (р. 1944) — 11, 12
Финн Павел Константинович (р. 1940) — 87
Фоменко Петр Наумович (1932—2012) — 134, 141, 143

Х

Хазанов Борис [Файбусович Геннадий Моисеевич] (р. 1928) —
84, 131, 319, 327, 331
Хаймзон Ленина Ароновна (р. 1936) — 270, 279, 280

Хамдамов Рустам Усманович (р. 1944) — 58
Хамраев Али Иргашалиевич (р. 1937) — 21, 22, 27, 28, 58, 61, 120, 159, 296—298, 304
Хандке Петер (р. 1942) — 117
Харитонов Марк Сергеевич (р. 1937) — 185, 193, 200, 259
Хейфец Леонид Ефимович (р. 1934) — 15, 16, 22, 23, 83, 90, 106, 107, 131, 298
Хемингуэй Эрнст (1899—1961) — 75, 235, 311
Хемлин Маргарита Михайловна (1960—2015) — 135, 136, 181
Хетени Жужа (р. 1954) — 327
Хмельницкий Богдан Михайлович (1595—1657) — 221, 334
Холодная Вера Васильевна (1893—1919) — 58
Хоскинг Джеффри Алан (р. 1942) — 185
Хрущев Никита Сергеевич (1994—1971) — 180
Хуссейн Саддам (1937—2006) — 146

Ч

Чепуров Анатолий Николаевич (1922—1990) — 122, 123
Чернявский Юрий (Георгий) Иосифович (1936—?) — 46
Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 59, 60, 62, 65, 70, 104, 130, 132, 133, 142, 146, 192, 238, 308
Чичинадзе Амиран Валерианович (1934—2007) — 103
Чухонцев Олег Григорьевич (р. 1938) — 204
Чухрай Григорий Наумович (1921—2001) — 31
Чхиквадзе Рамаз Григорьевич (1928—2011) — 329

Ш

Шавловский Константин Борисович (р. 1983) — 13
Шагал Марк Захарович (1887—1985) — 120, 142, 145, 159, 257, 266, 269, 282, 306, 341
Шайтанов Игорь Олегович (р. 1947) — 204
Шатров Михаил Филиппович (1932—2010) — 67, 76—82, 137, 161, 162, 167, 215, 216
Шафаревич Игорь Ростиславович (1923—2017) — 165, 225, 226
Шварц Дина Морисовна (1921—1998) — 159

Швыдкой Михаил Ефимович (р. 1948) — 13
Шекспир Уильям (1564—1616) — 5, 62, 89, 114, 206, 249, 256, 331
Шенкер Лариса Иосифовна (1932—2015) — 132, 259
Шестинский Олег Николаевич (1929—2009) — 122
Шкловская-Корди Екатерина Лазаревна (р. 1953) — 20, 52
Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) — 346
Шмайтцнер Эрнст (1851—после 1894) — 342
Шмеман Александр Дмитриевич (1821—1983) — 197
Шолом-Алейхем [Соломон Наумович Рабинович] (1859—1916) — 284
Шпаликов Геннадий Федорович (1937—1974) — 58
Шубина Елена Даниловна (р. 1952) — 13
Шубинский Валерий Игоревич (р. 1965) — 327

Щ

Щербакова Ирина Лазаревна (р. 1949) — 4, 23, 72, 346
Щёлоков Николай Анисимович (1910—1984) — 90

Э

Эдельштейн Михаил Юрьевич (р. 1972) — 200
Энгельс Фридрих (1920—1995) — 342, 343
Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) — 231, 280, 282
Эсадзе Резо Парменович (1934—2020) — 61, 65, 329
Эткинд Ефим Григорьевич (1918—1999) — 121, 122, 128, 131, 134, 170, 185, 258, 259, 270, 291—294, 305, 317

Ю

Юзефович Галина Леонидовна (р. 1975) — 186
Юргенс Ольга Ильинична (р. 1945) — 17, 259, 282, 299
Юрский Сергей Юрьевич (1935—2019) — 104, 105, 160

Содержание

От автора	5
Путь к книге.....	7
Книга.....	14
НАЧАЛО. ВЗЯТИЕ МОСКВЫ	19
Сноб и пришелец	25
Там, где конфессий не бывает	25
Монологи Рублева.....	27
Дебют сценариста.....	29
Монолог Тарковского	34
Монолог Горенштейна.....	46
Воспоминание Фридриха Горенштейна о начале работы над «Солярисом».....	53
Раба любви.....	56
«Летом я пишу для кино, а зимой я пишу прозу...»	63
Кто такой Миша Маршаков?	72
Вон из Москвы	82
Из воспоминаний о Фридрихе Горенштейне	85
ПРИШЕЛЕЦ В ГЕРМАНИИ	112
Эмиграция (до 1991 года)	112
Увидеть свои книги	121
«Бог дал мне речь» (1990—1993).....	134
Интервью	136
«Нет, никогда, ничей я не был современник»	170
«Букер» и пришелец	189
Ответные залпы	201
С БАЛА НА КОРАБЛЬ	255
И корабль плывет!..	256
Автобиография.....	270
Похороны Тарковского	284
ПОСЛЕ ФРИДРИХА.....	296
Вечер в Доме Кино.....	296
Воспоминания о Горенштейне в Берлине	299
Эхо Горенштейна	317
Тема Горенштейна	334
Метод и приемы.....	346
Именной указатель.....	350

Юрий Векслер
ПАЗЛ ГОРЕНШТЕЙНА
ПАМЯТНИК НЕИЗВЕСТНОМУ ПИСАТЕЛЮ

16+

Редактор
Анна Алавердян

Верстка
Валерий Кечкин

Художник
Игорь Сакуров

Обработка иллюстраций
Тимофей Струков

Выпускающий редактор
Вероника Рямова

Издатель Ирина Евг. Богат
Свидетельство о регистрации
Серия 77 № 006722212 от 12.10.2004 г.
121069, Москва, Столовый переулок, 4, офис 9
(рядом с Никитскими Воротами,
отдельный вход в арке)

Тел.: (495) 691-12-17, 697-12-35
Наш сайт: www.zakharov.ru
E-mail: info@zakharov.ru

Подписано в печать 01.09.2020. Формат 84x108/32.
Бумага офсетная. Усл.п.л. 12,18. Тираж 1000 экз.
Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Первая Образцовая типография»
филиал «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14
email: phouse@mv.ru
<http://www.uldp.ru>



Юрий Борисович Векслер родился в 1946 году в Москве, закончил экономический факультет Новосибирского университета, а затем Театральное училище им. Щукина по классу режиссуры. В Германии с 1992 года. Большую часть своего времени он уже много лет посвящает исследованию творчества Фридриха Горенштейна: публикует его произведения, снял документальный фильм «Место Горенштейна» (2015), получивший несколько премий, ведет интернет-проект «Миры Горенштейна» на «Радио Свобода».

...Как может быть так, что у такого человека, который почти не человек, а парадокс или гримаса человека (я его даже не воспринимала буквально как человека, с которым я могу сидеть и разговаривать), что у него душа — библейская?.. Меня это потрясло, что я видела в своей жизни человека, которому было нестерпимо трудно ежедневное существование, потому что мир живет в определенных категориях, к которым ему приспособиться невозможно, потому что у него реально душа, сущность — двойник. Он — древний, не еврейский даже, а библейский. И он так чувствует мир, живет по этим законам, а не по другим. <...> Это не раздвоение, он не сумасшедший, а это просто такая беда, несчастье такое, когда он не соответствует ни одной цивилизации, ни одному времени...

Паола Волкова

