

Ольга Балла

Книга жизни Павла Зальцмана

Павел ЗАЛЬЦМАН. Средняя Азия в Средние века (или Средние века в Средней Азии). — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 472 с., ил.

Текст, конечно, магический (да, слова «магический реализм» по отношению к Зальцману произносились уже не раз и успели стать общим местом). В прямом, архаическом смысле: завораживающий читателя, как факир змею. С первых строк хватающий его и резко, без предисловий и подготовок, помещающий его внутрь чужой, властной, гипнотически-убедительной реальности, — буквально внутрь чужого тела. Он начинается как хроника, поминутная фиксация происходящего — причем увиденного изнутри.

«Кровь прилила к опущенной голове. В ушах звенит от солнца. Отдых в холоде. Клопчаткам прилипает рубашка. Потемневшая река под ногами набегаёт на песчаные скалы. Младший сын хакана, Мыруоли-махрам, сидит на корточках, задрал халат. Сухое дно каменной выбоины загажено. Неудобные места для ног. Он переводит глаза, выхватывая то стебель, то камень, оторванные от его цели. Он стремительно думает о мечети. Солнце освещает насквозь зеленую траву, высоко растущую по краю».

Текст не даёт перевести дух, постоянно держит в напряжении (автора, читателя, самого себя), ни единой разреженности, сплошные сгущения — везде плотная, подробная жизнь.

Выращенный прихотливо, терпеливо и кропотливо (гигантское растение — хищное, конечно), роман создавался на протяжении более десяти лет — с конца 1930-х до начала 1950-х (несколько биографических эпох, несколько исторических), а по большому счёту — ещё с первой половины тридцатых, когда совсем молодой автор впервые отправился на киносъёмки в Азию и стал записывать свои впечатления — не зря в книгу включен его дневник 1934 года, дальний зародыш романа, где уже встречаются будущие образы оттуда — например, описание купальни под мечетью, в которой одному из главных героев, тому самому Мыруоли, предстоит увидеть страстно полюбившуюся ему Турдэ. Средней Азии предстояло стать судьбой Зальцмана — эвакуированный из блокадного Ленинграда в Алма-Ату, он затем много лет не имел права вернуться как этнический немец, жил по существу в ссылке — и остался в Казахстане навсегда, даже после того, как — в середине 1950-х — вернуться разрешили: возвращаться было уже не к чему и не к кому.

«Азиатский» роман писался ещё и как обживание чужой и чуждой для автора среды, как попытка если и не присвоения её, то хотя бы основательного освоения.

Писался он с перерывами, особенно интенсивно — с 1944-го по 1951-й, — чтобы затем внезапно оборваться, остаться в набросках, планах, черновиках, хотя его создатель-демиург прожил ещё три с половиной десятилетия после того, как перестал заниматься романом о Средних веках в Средней Азии. И ещё почти столько же лет прошло после смерти автора, прежде чем написанное смогло быть изданным.

Теперь роман, стараниями дочери автора Елены (Лотты) Зальцман, её мужа Алексея Зусмановича и литературоведа Татьяны Баскаковой, впервые опубликован —

вместе со всеми подготовительными материалами, дневником среднеазиатской экспедиции 1934 года и сказками, которые, писавшиеся в разное время, по замыслу автора, должны были войти в роман (одна из них, «Золотая муха», успела выйти три года назад в израильском журнале «Зеркало»¹), — а также, что важно, с тщательными комментариями и сопроводительными статьями.

Павел Зальцман (1912—1985) — живописец, график, художник кино, поэт, прозаик, искусствовед, ученик Филонова, собеседник Хармса и Введенского — при жизни как писатель не бывший известным вообще — так и не вернулся к этому роману (в отличие от писавшихся параллельно «Щенков», которых он в конце жизни, после тридцатилетнего перерыва, взялся продолжать). Формально — потому, что не было времени («...после 1952 года, когда Павел Зальцман начал работать на студии «Казахфильм», — пишет составитель издательских комментариев к тексту Татьяна Баскакова, — времени для нее [для работы над романом. — *О.Б.*] уже практически не было»).

Почти на полуслове он оборвал текст, для которого собрал огромные объемы материала, который уже во время работы над ним тщательно комментировал, скрупулезно, со ссылками на источники и литературу, указывая, что значит и откуда взялось то или иное экзотичное для русского уха слово, как устроено то или иное неведомое его собратям по культуре обыкновение. А текст такими словами и явлениями буквально набит — живыми, дикими, — читателю постоянно приходится скакать глазами в нижнюю часть страницы, в подстрочные сноски — где встречается его не только обилие сведений, но параллельный, подробно выстроенный зрительный, чувственный ряд: «Алыча, олча — дикая слива: «маленькая, круглая, красная и очень кислая, с большой косточкой»; «Кереге — сборно-раздвижное основание казахской юрты, которое состоит из отдельных секций-решеток (канат), соединенных друг с другом, и образует тем самым круговую стенку юрты; канат представляет собой скрепленные по диагональным осям планки (саганак), чаще всего из ивовых прутьев»; «Чий — связанная из камыша или тростника легкая циновка. Ее используют для кибиток, юрт. Иногда тростник сплошь обматывают цветными шерстяными нитками, так что вся плоскость чия получается украшенной пестрыми узорчатыми рисунками»...

...Стоп. Кто использует? кто обматывает? Где это происходит? О каком народе на самом деле идет речь? — Не спрашивайте. (Однако автор так гипнотизирует читателя практически документальной достоверностью, что такой вопрос вполне может не прийти в голову вообще.)

(И это — еще помимо сотни страниц комментариев, добавленных издателями и помещенных в книгу после первой части романа и плана его второй части: сам Зальцман успел откомментировать только первые двенадцать глав. В принципе можно, постоянно выдергивая себя из текста, скакать глазами еще и туда. И делать это стоит, несмотря на то, что чтение таким образом получается весьма прерывистым: комментарии добавляют зальцмановскому тексту объема, сообщают ему дополнительные измерения. Что касается собственных авторских подстрочных примечаний, то они, настаивает Татьяна Баскакова, вообще составляют неотъемлемую часть текста «Средней Азии». В чем суть этой части, Баскакова не поясняет, но догадаться можно: комментарии — та часть текста, в которой присутствует, говорит — ни разу не произнося слова «я» — от собственного имени сам автор.)

Сведений — на энциклопедию, а то и не одну, но все живое — и как бы непосредственно увиденное, без малейших признаков академичной тяжеловесности. Как такое возможно?

Да, вся здешняя фантастика — дух принимает человеческий облик, святой творит чудеса и провидит будущее, оживает мертвец, медленно возвращаясь к жизни, еще полный воспоминаниями о близком посмертии... — основана на фотографичнейшем (кинематографичнейшем, как и было сказано) натурализме, физиологизме, вылеплена из его сочного, пряного, пахучего сырья. В этом архаичном мире дух и плоть, «высокое» и «низкое» не различают друг друга. Впрочем, этот мир вообще не различает

¹ Зальцман П. Золотая муха // Зеркало. — 2016. — № 48 (168).

границ, которые для нас очевидны: не только между миром живых и миром мертвых, между обыденным и чудесным, — эти-то границы в мировой литературе пересекались множество раз, рутинная, можно сказать, практика, — но, что куда необычнее, — между разными культурами и эпохами. Глаз создателя этого мира перегорожок между ними просто не видит (не так ли и глаз самого Создателя, до Которого, говорят, наши перегорожки не доходят?).

По свидетельству Татьяны Баскаковой, описанные в романе события дают примерно равные основания отнести их и к VII веку, и к XI—XII векам, и к началу XIII, и к XV, и к XVI, и к XVII, и даже к XVIII веку. Ничего себе разброс: по меньшей мере в одиннадцать столетий.

(С местом, правда, более понятно: река Чирчик, правый приток Сырдарьи, упоминаемая уже на первой странице, позволяет не сомневаться, что это — пишет в той же сопроводительной статье Баскакова — «Фанские горы, окраина Памира, "Горная Бухара"». Кишлаки Ходжикент и Варзаминор, уничтоженные кипчаками в последней написанной главе второй части — это «Зеравшанская долина, недалеко от устья Фан-Дарьи, левого притока Зеравшана».)

Но на каком языке говорят многочисленные обитатели этой ойкумены? К какому они принадлежат этносу? В их обиходе — в одной и той же среде! — слова узбекские (*илен, ишке, караха*), арабские (*факыр, джизья*), киргизские (*мана, куна*), казахские (*ичкемер, киик*), таджикские (*бача*), турецкие (*Хадират*), предметы из обихода казахского (*джавлук, ожау*), таджикского (*панджара*), узбекского (*бишик, руок*), персидского (*канаус*). «Дарау!» — торопит по-таджикски одна героиня другую. «Джирайда!» — гонят по-казахски кабана их несомненные соплеменники. «Мана эль хакк!» — восклицает юродивый-дивона на смеси киргизского и арабского.

«Средняя Азия» вообще. «Средние века» вообще.

Роман не просто не этнографический — он еще и не исторический. Внеисторический. Исторический материал здесь — только повод.

Все эти детали, собранные с исследовательской дотошностью и совсем, конечно, неочевидные для людей русской культуры, и собираются, и поясняются вовсе не для того, чтобы на них специально задерживалось внимание — самого ли автора, возможного ли его читателя. Роман ни в малейшей степени не этнографичен — хотя бы уже потому, что в нем соединяются в странно-убедительное целое совершенно несоединимые предметы совсем разных жизней. Экзотичные же на русский взгляд подробности там именно для того, чтобы скользнуть по ним взглядом, захватить их боковым, фоновым зрением — и смотреть совсем на другое.

Но на что же?

Напршивается ответ — на жизнь в целом. Важно охватить всю ее, всю, сколько войдет в окоем.

«Вдоль плоской горы, из-за которой выходит солнце, по этому, левому берегу, прикочевывают кипчаки. Раскидывают красные решетки кереге, вяжут купол ууков, обносят пестрыми чиями и кроют кошмами. Они расходятся со стадами, обегая их на черных гривастых лошадях. Потом из урды через мост начинают отряд за отрядом проскакивать гости, торопясь на гору, где юрты, и тогда ночью отсюда видно, как там, на горе, жгут маленькие далекие костры. А потом кипчаки исчезают».

Писавшие о романе уже не раз обращали внимание на откровенную его кинематографичность (что само по себе вполне логично: по основному, поглощавшему почти все силы занятию Зальцман был художником кино, создаваемый им мир он уже заранее видел профессионально поставленным взглядом). Весь текст, визуальный до визионерства, написан как огромный сценарий, с подробной раскадровкой — хоть сейчас снимай, с детальной проработкой каждого кадра. Что ни абзац — то крупный план: воображаемая камера медленно-медленно вглядывается в происходящее, не упуская из внимания ни единого, кажется, его волоконца, задерживаясь на каждой — совершенно самоценной — детали. (Этот текст поражает еще и тем, что умудряется быть вневременно-медленным и динамичным одновременно).

«Сталкивая камешки — открылся грохот реки, — на половине спуска она садится над ключом из расселины. Мелкий песок блестит под водой и движется ее рябью.

Кумрэ подставляет струе свое медное ведро с отогнутыми краями и вычеканенным на боку деревом в больших листьях. Дно ведра замутило ручей песком. Кумрэ вытаскивает — оно отделилось от воды, покрыло ее уколами стекающих капель. Кумрэ медлит, оглядывается — никого нет. Близко — теплая густая мята на высоких стеблях».

Вы заметили? — здесь все — в настоящем времени. Весь роман таков — от первой до последней строчки. Можно, конечно, сказать, что и это — характерная черта сценариев, с которым зальцмановский роман-мир в несомненном родстве: там описывается то, что здесь-и-сейчас, то, что надо снимать, что должно быть в сиюминутности кадра. Отчасти, безусловно, так и есть. Но куда более важно, кажется, то, что это огромное, разбухшее «сейчас» — затем, чтобы сюда вмещались все исторические времена (европейского календаря) сразу.

Парадоксальным по видимости образом именно обилие пояснений и уточнений (как, кстати, и принципиальная разнородность материала) вдруг наводит на — сперва, но только сперва, удивляющую — мысль: в конечном счете все это, может быть, вовсе не для читателя писано. Не для того, чтобы читателю что-то прояснить, показать и так далее.

Зальцман писал втайне, по ночам, для одного себя, не показывая никому, даже членам собственной семьи, почерком, понятным только ему, скорописью, близкой к тайнописи, — издателям пришлось буквально расшифровывать, — крайне небрежно ставя знаки препинания и даже не деля текста на абзацы. Писал без всякой надежды (без всякого стремления?) быть прочитанным. Да, это можно объяснить историческими — и вытекающими из них биографическими — обстоятельствами, в которых ему пришлось жить: ни сам Зальцман, ни его проза в советский контекст не вписывались никоим образом. Однако дело, кажется, глубже обстоятельств и всего, что ими диктуется, — даже если это усилия противостояния и создания собственного, параллельного мира, далекого от чего бы то ни было советского. К самому существованию этого письма принадлежали скрытость — и бесконечность.

В сверхплотном, редкостно подробном, переполненном движением тексте романа о «Средней Азии» главное — не реконструкция «среднеазиатской» реальности, не тщательно собранный ради этого материал, не полные неожиданных поворотов сюжетные линии, хотя они прослеживаются здесь вполне отчетливо. Более того, они, цепкие, искусно удерживают читателя в напряжении — всей, кажется, совокупностью традиционных приемов-приманок: и конфликтами, и убийствами, и тайнами, и, разумеется, роковой страстью, с которой тут вообще все начинается... Но нужны они тут, чувствуется, лишь затем, чтобы собрать вокруг себя и удержать едва воображимое обилие вместилившейся в книгу, перерастающей ее жизни.

Вот: само движение этого собирания.

Зацепившись взглядом за эти случайно написавшиеся собственные слова, вдруг останавливаешься, поражаясь догадкой: да ведь именно это Зальцман и писал — *книгу жизни*.

Он ведь вообще так писал, всегда. Это было принципиально. Вторая книга его жизни, столь же многообъемлющий, наращивавший себя многие годы — и тоже изданный совсем недавно¹ — роман «Щенки» о гражданской войне в России, увиденной глазами двоих невырастающих щенков (Татьяна Баскакова вообще не исключает, что «Щенки» и «Средняя Азия...» на начальных этапах своего становления были одним и тем же текстом — «рассматривались Павлом Зальцманом как части одного произведения»), также остался незаконченным.

Текст не достиг окончания, кажется, совсем не по небрежению автора, хотя, вполне возможно, и вопреки его сознательным намерениям. Он, всем своим существом противящийся окончанию, и не должен был закончиться: остаться таким, чтобы всегда можно было к нему вернуться — и не возвращаться не вопреки этой возможности, а как раз вследствие ее. По всем приметам будучи первостатейной литературой, по своему скрытому — как знать, может быть, отчасти и от самого своего автора — существу он был магической практикой: созданием, вызыванием из небытия бесконечной, самодостаточной жизни.

¹ Зальцман П. Щенки. Проза 1930-50-х годов. — М.: Водолей, 2012.