

Вечный Сад: символ, почва и судьба

*О романе Марины Степновой «Сад» размышляют
Елена Лепишева, Александр Люсый и Елена Сафронова*

Елена Сафронова

Новый Чехов явился?..

«Вся Россия наш сад».

Эти слова Пети Трофимова из хрестоматийной пьесы Чехова начали меня преследовать с первых же страниц романа Марины Степновой «Сад».

Аналогия с «Вишнёвым садом» сперва казалась поверхностной, навеянной совпадениями, которые и не совпадения вовсе. Мало ли еще литературных текстов касаются сада!.. Но почему-то Чехов упорно не давал о себе забыть. Не потому ли, что Степнова сделала сад главной локацией, фоном, а по существу — основным действующим лицом своего нового романа?..

«...Как будто неясно было, что вечером в июле чай пить следовало только в саду», — думает княгиня Надежда Александровна Борятинская, владелица только что купленной воронежской усадьбы близ Анны, летом 1869 года, досадуя на бестолковость прислуги. «Имение в Анне было куплено не в последнюю очередь из-за роскошных садов. Прежняя хозяйка... развела на жирных воронежских землях такие невиданные кущи, что Надежда Александровна... заплатила наследникам отлетевшей в подлинные райские сады старушки, сколько просили, не торгуясь». В саду Надежда Александровна чувствует необыкновенный прилив сил и радости: «Вокруг был праздник — нескончаемый, щедрый, торжествующий». В саду же начинается их почти библейское «грехопадение» с мужем — единственный акт бурной любви, не заботящейся о приличиях. После этого княгиня родит позднего ребенка, дочь Тусю, а князь никогда не сможет полюбить «случайно получившееся» чадо и потом вовсе съедет из воронежской глуши в блестящий Петербург, фактически оставив семью. Такова завязка романа, в котором почти у каждого героя (кроме крепостных крестьян) будет свой сад.

У жившего при Иване Грозном и Алексее Тишайшем Георга Мозеля, Григория Ивановича Мейзеля, дальнего предка личного врача княгини и княжны Борятинских, «был первый в Немецкой слободе сад — не по-русски ухоженный, по-московски щедрый», который пышно цвел, когда основатель врачебной династии умирал. Для его

отдаленного потомка, тоже Григория Ивановича Мейзеля, сад имел исключительно прикладное значение: «Сад Мейзель признавал, но не любил — единственный, пожалуй, во всей усадьбе. Сад был нужен Тусе — для развития, для игр». И все же волею княжны Борятинской врача похоронили во время цветения садов в усадебном парке, установив над могилой «часовню — кружевную, нежную, розово-мраморную, похожую на девочку-подростка, которая привстала на цыпочки, чтоб дотянуться до поспевших яблок». Для стареющей княгини Борятинской сад в анненской усадьбе являлся фетишем: она стала со временем практичной и хозяйственно мыслящей помещицей, но любые предложения по благоустройству усадьбы, затрагивающие ее любимые кущи, пресекала на корню (удачная «садовая» метафора): «... но Борятинская, как только поняла, что сад придется вырубить... архитектору немедленно отказала». Единственный, кто смог воплотить в жизнь прихоть княгини — и дом расширить, и сад не тронуть, был архитектор Пётр Бойцов: «Старый сад останется на прежнем месте. А вокруг левого флигеля придется разбить новый, чтобы сохранить надлежащую симметрию. Так что у вас будет два дома — и два сада». У бедняка и авантюриста (якобы из сербского королевского рода) Виктора Радовича в детстве не имелось собственного сада, но утешали чужие симбирские: «Старый Венец был глух, дик, грязен и покори́л сердце Радовича бесповоротно. Сады фруктовые, тутовые, ягодные чащи, просто безвестные махровые зелена — вся эта мощная сочная масса переваливалась через заборы, треща ветвями и досками, и перла вниз до самой воды». Выросший Виктор после женитьбы на Тусе окажется в пышном саду Борятинских — до поры до времени, конечно, потому что судьба княжеского сада и есть «красная нить» книги, и сад просто обречен погибнуть — как пьеса Чехова обречена быть бессмертной. Только уничтожит его не пришлый купец Лопахин, а сумасбродная княжна Борятинская, в замужестве Радович, воспитанная Мейзелем в духе отторжения любых авторитетов.

Совершенно чеховской атмосферой дышит финальная сцена, когда старая княгиня умирает в своей комнате, проваливается в болезненный сон и просыпается от резкого звука — то за окном крестьянин рубит антоновскую яблоню. Молодая барыня приказала рубить, не дав даже крестьянам собрать урожай, чтобы как можно быстрее расчистить пространство для конного завода — завод, а не сад был ее личным фетишем. Мать это осознает. «Когда сад закончили рубать, Борятинская была еще жива, но уже ничего не чувствовала. ...Новый и старый сад вырубili полностью. Парк тоже». В этом торжестве капитализма над старым дворянским бытом не нашлось места только запертому в покинутом доме Фирсу — но, видимо, его роль в какой-то мере исполняет доктор Мейзель, похороненный в саду. Около его могилы благодарная воспитанница оставила единственное дерево — грушу.

Апелляции к пьесе Чехова усиливают параллели между манерой изложения Степновой и героев «Вишнёвого сада». Монологи их, помнится, еще Бунин бранил за вычурность и ненатуральность. «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» «Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» Подобных выпре́нных фраз и сконструированных образов много и у Степновой. Искусственность построения фраз бросается в глаза, например, с использованием одного из излюбленных слов писательницы — «ласковый». Одно дело — «Брак оказался удачным, ласковым и веселым», и совсем другое — «Рак яичников — ласковый, тихий, беспощадный — забирал ее почти без боли».

Казалось бы, лексика — это частность. Но проблема романа «Сад», на мой взгляд, в том, что частностей в нем много — и они не складываются в общее, концептуально единое. Роман поделен на пять книг — «Мать», «Отец», «Дочь», «Брат», «Сын». По отдельности они читаются даже с интересом и воспринимаются легко. Правда,

заглавия вовсе не так очевидны, как можно подумать. Если «Мать» — действительно Борятинская, родившая третьего ребенка в 44 года и едва не скончавшаяся родами, а «Дочь» — ее своенравная Туся, то «Отец» — вовсе не старый князь. Глава посвящена истории врача Мейзеля, но «отцом» писательница, судя по всему, называет даже не этого одинокого и беззаветно любящего Тусю доктора, а, скорее, идею отцовства, овладевшую бездетным врачом. «Брат» же не о родстве, а о дружбе Виктора Радовича с — внимание! — Александром Ульяновым. Ну, а «Сын», который еще не родился у Туся, когда книга закончилась, — некий эпилог, подведение итогов. Правда, с итогами сложно...

«Не книга, а сплошная черная дыра. ...Начнем с того, что книга элементарно не дописана. Занавес поднимается-поднимается. Все мы куда-то вступаем, и все там что-то завязывается. Но нет, далее конец с надписью “2019”. Четыреста страниц одной экспозиции», — иронизирует в рецензии, опубликованной на странице в соцсети «ВКонтакте» критик Сергей Морозов. С Морозовым мы крайне редко совпадаем во мнениях — но это тот случай. Ему бросилось в глаза то же, что и мне: «”Сад” — идеальное доказательство тезиса, что из одних индивидуальных историй... романа не сложишь. В тексте, что и в обществе, определяющее значение имеют связи, а не индивид». Действительно, выпирает отсутствие внятных связей внутри орнаментально выписанного контекста романа и продиктованной внутренней логикой книги, а не Чеховым навеянной концовки. Морозов, впрочем, пишет, что автор обещала вторую часть истории — и тут я буду великодушнее его и допущу, что, может быть, в той части Степнова найдет ход, все объясняющий, связующий и рождающий идею. Но это разве что будет... Пока же, увы, не видать в «Саде» объединяющей идеи.

Высказанное выше предположение, мол, «роман о торжестве капитализма над старым дворянским бытом» — не более чем одна из версий. Честно говоря, если это и есть основной посыл, то он ох как опоздал... С тем же успехом «Сад» можно попытаться прочесть как пространное размышление на тему греха предательства и воздаяния за него (и тогда вся эта панорама восходит к изгнанию из рая). В тексте обозначены как минимум две яркие линии предательства. Доктор Мейзель всю жизнь мучается тем, что в 1831 году сбежал с места холерного бунта, оставив умирать избитого доктора Дмитрия Бланка, двоюродного деда Александра и Владимира Ульяновых. Виктор Радович страдает, что в Петербурге отдалился от единственного друга своего детства — Александра Ульянова, но вместе с тем и трусливо радуется, что в силу охлаждения не принял участия в его революционной борьбе: ведь Саша дошел до подготовки покушения на Александра III и был повешен в 1887 году. Причем Саша сам удалил друга из столицы накануне покушения, сообщив о болезни его отца и велел срочно поехать домой. Радович направился в Симбирск, но, услышав о поимке «бомбистов», пустился в бег с полпути. Он никогда больше не видел отца, не выдал своей дружбы с Ульяновым и выбросил, не читая, его прощальное письмо (возможно, в следующей книге диспозиция Радович — Ульянов изменится). Так что тема предательства муссируется активно — однако в нем ли суть?..

С некоторой натяжкой можно предположить и то, что «Сад» написан как некое художественное пособие по истории отечественной медицины. Степнова уделяет состоянию врачебной помощи в XIX веке, простите за каламбур, болезненное внимание. Болезненность объясняется убожеством лечебного дела, описанного, как это ни жутко, интересно и выразительно — и со знанием предмета. Страницы о повальной детской смертности на селе, вызванной антисанитарией и варварскими методами «ухода за детьми», или о холерных бунтах впечатляют. Вспоминается интервью Марины Степновой «Литературной России»: ее мама была врачом, сама писательница хотела получить медицинское образование на «лечфаке», в силу череды обстоятельств ее жизнь сложилась иначе, и теперь она жалеет, что не стала доктором. Возможно, обращение к образам дореволюционных врачей — дань уважения или

попытка реализации в любимой профессии хотя бы опосредованно. Однако состояние российской медицины полтора столетия назад, хоть и прописано дотошно, все же остается фоном. На первый план выведены личные переживания героев. Эффект довольно странный.

Почему-то меня смущает настойчивая конкретно-историческая подоплека романа (чета Борятинских с подлинными именами и одной измененной буквой в фамилии, строительство железной дороги Графская-Анна, семья Ульяновых, приговор народовольцам, архитектор Бойцов и пр.) в смешении с авторским вымыслом. Исторические романы обычно пишут именно по такой схеме: часть фактов, часть допущений, авторская мысль. Но итог может быть органичным или не органичным. По мне, «Сад» не органичен в своей историчности.

У Степновой большая история, как правило, подается глазами героинь через историю малую — любви, семьи, карьеры. Так было в книге «Женщины Лазаря», где мировые войны, эпоха большого террора, «шарашки» и академгородки, секретные разработки советской физики, Сталин и Берия, оттепель и перестройка, дикий российский капитализм 90-х были только декорациями к драмам трех женщин Лазаря. В той книге царил женский взгляд на мир, и это было, может быть, не очень корректно, но органично. Такой же подход к истории Степнова сохраняет и в «Саде»: уводит повествование в преломление взгляда своих героев и в их психологию. С тем разве отличием, что женский взгляд уже не доминирует — мужчины рефлексировать не хуже и не меньше прекрасного пола. Но в «Сад» вложено уже слишком много тем и событий, чтобы узко-личностного взгляда было довольно для полноценного освещения и охвата всей этой панорамы. И, главное, как большая история связана с выходом романа в серии «Странные женщины»? Честно говоря, в этом саду не только женщины странные... Но зачем для изображения женских странностей использовать то приближенные к натуральным, а то и реальные исторические фигуры? Или все-таки основная проблема в туманности, клубящейся на месте идеи, — отсюда и все вопросы, на которые нет ответов?..

Елена Ленишева

Лопнувшие струны vs топоры

Всё бы ничего, если бы не такой пустяк,
как наша с тобой жизнь...

Елена Попова

Стык эпох. Переломанные позвонки века. Кибитка, потерявшая колесо. Подминающая судьбы ирония «большой» истории.

Русская литература XIX — начала XXI веков — это, в определенном смысле, подступы к роли своего поколения на историческом перепутье, попытка придать актуальным социальным процессам экзистенциальное звучание. В многоголосье столетий мы слышим Тургенева и Достоевского, Горького и Мандельштама, современных русских писателей и русскоязычных авторов из Беларуси, обогативших общую палитру собственным видением «маргинального» положения постсоветского человека на пересечении различных культур, как, например, Елена Попова.

Я не случайно предваряла свое размышление о романе Марины Степновой «Сад» словами героя ее пьесы «День корабля» (1995) — бывшего диссидента Шуры

Финского, об исторической контроверзе, приведшей «шестидесятников» к социальному эскапизму и погружению в быт. Такой же экзистенциальный выбор в условиях тотальной несвободы совершали герои Чехова. Видимо, название романа и обусловило отсылку к чеховской традиции, топовую в критическом дискурсе.

«Сад» Марины Степновой привлек внимание сразу: отмечен премией «Большая книга», стал объектом обсуждения в рецензиях (Е.Винокурова, А.Жучкова, Л.Маслова, Г.Юзефович и др.), что органично как обширному историческому материалу (временные рамки сюжета — 1869—1890-е годы, а канва может интерпретироваться с проекцией на современность), так и эстетической стратегии, отсылающей к произведениям достаточно широкого жанрово-стилевого (Лев Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Бунин).

Но я бы говорила о традиции Чехова с одной существенной оговоркой: обращение к ней происходит у Марины Степновой в форме не органичного усвоения, а отталкивания. Скажем так: творческой переработки. Причем не всего чеховского наследия, а сферы его идейно-эстетических интересов, тяготеющих к модернизму, близких экзистенциальной «модели видения-отражения действительности» (в терминологии Л.Шевченко).

Вообще Чехова можно назвать парадигмой осмысления проблемы «человек и история» в русской литературе (и отчасти — в белорусской русскоязычной) XX — начала XXI века. Его реалистические произведения с отдельными элементами модернизма вводят эту проблему в координаты современности, что впоследствии преломляется в эстетической практике представителей «городской» (Юрий Трифонов, Владимир Маканин), «исповедальной» прозы 1960—1980-х (Анатолий Гладилин, Василий Аксёнов, Андрей Битов), лишь отчасти — в опытах «новых реалистов» первого десятилетия 2000-х (Дмитрий Данилов, Захар Прилепин, Анна Козлова), романтизовавших жесткий взгляд на социум, декларативно заглушив звук лопнувшей струны — очарованное прощание со старым жизненным укладом в унисон Чехову.

Но ведь Чехов создал и одноактные пьесы, предвосхитившие драмы абсурда, и рассказы с «потокосознанием» («Спать хочется»). Причем нельзя сказать, что их генезис — западноевропейская литература. Напротив, на русской почве эти художественные поиски подпитывал «фантастический» реализм Достоевского, Лескова, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, к которым во многом восходят модернистские интенции представителей Серебряного века, обратившихся к исторической теме в русле религиозно-мистических исканий эпохи «сине-лилового сумрака» (Александр Блок) — вспомним «Петербург» Андрея Белого, «Чему нет имени / Бедной девочке снилось» Николая Евреинова, «Поэму без героя» Анны Ахматовой).

Вопреки соцреалистическому канону, к этому опыту русская литература возвращалась на протяжении всего XX века (Саша Соколов, Вен. Ерофеев, «другая проза» 1990-х). Похоже, в начале XXI столетия в силу кризиса рациональности происходит его реактуализация. Не случайно все больше произведений выстраиваются на жанрово-стилевой эквилибристике, вольном обхождении с материалом — согнутыми в параболу историей и современностью, не различимыми в хаосе кардинального переустройства. У Чехова такое мироощущение ознаменовано стуком топора, заглушить который нельзя — по логике истории. Зато можно «заклясть» с помощью виртуозной формы и нетривиального смыслового наполнения.

Собственно, это и делает Марина Степнова в своем новом романе «Сад». В центре внимания — историческая эсхатология, русский либерализм, фантазмагоричный в перспективе времени. Фабула включает историю России с середины XVI до конца XIX века, преддверия трагического XX-го с социальными революциями, гражданской войной, террором — ключом к пониманию современных процессов. Сюжет же движется «скачками» то в прошлое, то в будущее, напоминая параболу.

Такой эффект создается за счет вкрапления в повествовательную ткань эпизодов, которые вроде бы не способствуют развитию основной линии сюжета (семейной истории Борятинских, поселившихся в новом имении Анна в 1869 году), но вводят исторические параллели, необходимые для «считывания» авторского message. Возникает сеть лейтмотивов (*дикость, варварство, невежество, страх, рабство перед условностью, абсолютизация идеи*), поведенческих моделей и ситуаций, повторяющихся в различных исторических декорациях, что и позволяет говорить о «параболе» — органичной взаимосвязи событий Средневековой Руси и предреволюционной, с проекцией на Россию постсоветскую.

Так, в первой главе («Мать») мы погружаемся в иронично поданную «лжеидиллию»: немолодая чета богатых дворян Борятинских обживает в новом имении, в котором Надежда Александровна стремится наладить европеизированный быт, однако «народ в свежескупленной Анне поража́л своим невежеством и ленью». Более того — к героине неумолима судьба, ведь ей приходится вынашивать позднюю, нежеланную, непростительную для высшего света беременность. Именно эта пикантная подробность станет поводом для проявления неумолимости Рока уже в глобальном социально-историческом масштабе: беременность — это «язык тела», демонстрирующий Надежде Александровне умозрительность ее либеральных идей (здесь уместно вспомнить Тургенева с его романами о «прожектерах»). Читатель же получает возможность выстроить логичную связь между декларациями в духе европейского Просвещения, «толстовства» (их практическая реализация исчерпывается громадной библиотекой, отлучением от родительского тепла старших детей, «вымытых до скрипа, смущенных») и утопичностью проекта реформировать имение (и Россию в целом) по оторванным от жизни лекалам. А еще знакомится с героем-трикстером — Тусей, младшей дочерью Борятинских, появление которой воспринимается как зловещее предзнаменование за счет сопровождающих ее образ поведенческих мотивов: *подмены* (вместо Наташи Ростовской, знаковой для Надежды Александровны, вспомним начало повествования «Что за прелесть эта Наташа!», — Туся), *тревоги* (эпизоды травмы и тяжелейшего родоразрешения), *тайны* (немота ребенка).

Впечатление грядущей безысходности усугубляется во второй главе («Отец») с характерным началом: «Пращур его, тихий лекарь Йоганн Мозель, был живьем зажарен на вертеле. Великая Русь. Москва. Мороз. Опричнина. Воронье. Лето от Рождества Христова тысяча пятьсот семьдесят девятое». Так вводится далекая историческая параллель, связанная с истоком врачебной династии немцев Мейзелей, появившихся в России во времена Ивана Грозного. А дальше — возвращение в 1875 год, когда последний из Мейзелей, Георг (Григорий) Иванович, стал доверенным лицом Надежды Александровны и фактически отцом Туси. Очевидно, что и названия глав, и сюжетные линии Борятинских, Мейзелей etc. реализуют *«мысль семейную»*, но с отсылкой не столько к Толстому («Война и мир» задает тон лишь на сюжетном уровне), но прежде всего к Достоевскому («Подросток», «Братья Карамазовы»), Лескову («На ножах»), Салтыкову-Щедрину («Господа Головлёвы»), произведения которых объединяют лейтмотив *«случайного семейства»* и его квинтэссенция — уродливое эго-сознание, отлученное от связи с Другим и с миром, а потому надрывно-трагическое.

Вот только трагизм в романе Степновой связан не с личностью героя (характеров в привычном понимании в романе нет), а с ситуацией — фатальной невозможностью изменить вековой уклад русской жизни индивидуальным волевым усилием. Об этом свидетельствуют третья и четвертая главы — «Дочь» и «Брат».

Так, Туся предстает в них существом полуинфернальным (патологическая страсть к лошадям, извращенная «витальность», дикая пляска, сквернословие), что раскрывается полемично по отношению и к народной смеховой, «карнавальной», по Бахтину, традиции (см. эпизоды в конюшне), и к религиозно-философским поискам

Достоевского, поскольку этот образ не содержит константной в обоих случаях идеи очищения, восстановления миропорядка.

Отсюда — отсутствие надежды на благополучный исход не только конкретной судьбы (Мейзеля, «проклятого» собственным малодушием, сироты Нюточки, альфонса Виктора Радова, Саши Ульянова, пожалуй, единственного пассионарного героя, казненного после покушения на императора), но шире — экзистенции национальной.

Об этом говорит пятая глава романа — «Сын», стягивающая все сюжетные линии в «гордиев узел»: уничтожение уникального сада ради конного завода, мечты Туси. На первый взгляд, этот «узел» «не разрубается» (по мнению Галины Юзефович, «роман обрывается там, где, по идее, должен был бы начинаться»). Однако не следует забывать, что события 1890-х излагаются с учетом опыта 2010-х, исторического и эстетического.

Исторический опыт связан с тем, что ко времени создания романа уже несколько поколений прошли через Достоевского, угадавшего в человеке такую веру и одновременно такое религиозное сомнение, что преодолеть его можно было только обухом топора или расщепкой иконы на лучину, что воплотилось в череде катастроф XX века. В свете этой перспективы запечатленные в романе события обретают трагическое звучание.

Что касается опыта эстетического, то авторская стратегия тяготеет, с моей точки зрения, к метамодернизму. Фактически «Сад» «договаривает» модернизм Серебряного века, сквозь призму которого переосмысливается традиция Достоевского, наиболее остро поставившего вопрос о фантомности либеральных идей на русской почве, о кризисе эго-сознания, раскрытых на стыке реальности и фантазмагии.

Так, не порывая с реалистическим ракурсом изображения, Марина Степнова подменяет причинно-следственную обусловленность исторических процессов их «инфернальной» предрешенностью. Возникает ощущение, что за видимыми событиями стоит нечто большее, повествователь не все «проговаривает», оставляя место для тайны. Можно смело говорить о суггестивной поэтике, установке на интуицию, отсылающих к эстетике Серебряного века, когда собственно и происходило становление модернизма как нерационального видения-отражения мира, связанного с «новым религиозным сознанием» (от неортодоксальных практик Мережковского и Вяч. Иванова до русской религиозной философии Бердяева, Шестова, отца Сергия Булгакова и др.). При этом важную роль играла идея «мессианства» — особого пути России, способной из глубины своего исторического «страдания» явить новое знание миру.

Вот с этой идеей и вступает Степнова в диалог, следуя принципу притяжения-отталкивания: признавая уникальность национального бытия, она не скрывает скепсис в отношении его «мессианства», реализовать которое мешают варварство, лень, идеализм, осмысленные как фантазмагория, «лики» исторического абсурда.

Отчасти фантомны и герои: их социально-психологические черты узнаваемы, но лишены нюансов, непосредственно не детерминированы обстоятельствами. Думаю, Степнову интересуют не характеры и даже не типы, а подсознание человека, ввергнутого в водоворот истории. Отсюда — «странные» для классического русского романа секс в «дворянском гнезде» (Борятинские, Радович и Нюточка), извращенные взаимоотношения с природой, причем не только Туси с ее страстью к лошадям, но и Мейзеля («Бог — был. И дождь тоже — был. И между ними существовала связь, очень правильная и настолько простая, что Мейзель дивился, как это не понимал ее раньше»), Борятинских, особенно Надежды Александровны. Так и не завершившееся приобщение этой героини к животворящему началу свидетельствует об антропологическом скептицизме автора, для которого человек изначально «выломан» из мира, лишен органичной, интимной связи с ним, тотально одинок. Наиболее показателен в этом плане эпизод вырубки сада накануне смерти Надежды

Александровны: «Когда сад закончили вырубать, Борятинская была еще жива, но уже ничего не чувствовала. В глазах ее, открытых, остановившихся, отражалось опустевшее окно, в свою очередь отражавшее такое же опустевшее, медленно темнеющее небо».

Утрата сада как крушение уютного микрокосма, безусловно, отсылает к Чехову, но раскрывается с явным экзистенциальным акцентом в эпизодах смерти героев (почти все они умирают от смрадных недугов, «пожирающих» изнутри), а также через несобственно прямую речь — цитаты из Библии, передающие теоцентричность мировосприятия, не находящего, однако, опоры в Боге.

На балансе между исторической конкретикой и фантазмагорией выстроен и хронотоп. Такой эффект достигается за счет «параболических» кульбитов то в прошлое, то в будущее, таинственной атмосферы художественного мира, «обнажающего» зловещую изнанку (присущую произведениям Серебряного века, в частности, прозе Фёдора Сологуба с его «недотыкомкой»), наконец, натуралистических описаний зверских казней времен Ивана Грозного (глава «Отец»), чудовищного крестьянского быта с антисанитарией и невежеством, неизбежными при крепостном укладе: «Матери уходили в поле еще до света, возвращались затемно. Новорожденных оставляли на младших, чудом выживших детей, на полоумных стариков. Или совсем одних. Счастье, если в доме была корова. Если нет... В лучшем случае нажевывали в тряпку хлеба с кислым квасом или брагой, в худшем — давали рожок, самый обычный коровий рог, к которому привязывался отрезанный и тоже коровий сосок. В рожок заливали жидкую кашу. К вечеру, в жару, сосок превращался в кусок тухлого мяса, каша закисло. В такой же кусок тухлого мяса часто превращался и сам младенец, которого сутками держали в замаранных тугих свивальниках...»

Так формируется стойкое ощущение безысходности бытовой, социальной (смешанной с иронией в отношении либеральных идей), а значит — экзистенциальной, поскольку неизменность жизненного уклада на протяжении XVI—XIX столетий воспринимается как фатум русской истории.

Безусловно, такое прочтение предполагает рецептивную активность, готовность погрузиться в суггестивную стихию стиля: разговорную раскованность языка разных эпох с элементами сказа (передающего мир глазами Другого), с авторскими неологизмами (*умертвие*, *обьюродить*, *жалковать*) и историзмами (*свивальник*, *кравелюр*, *набрюшник*), с библейскими цитатами в церковнославянской версии и вульгарно-бранной лексикой. Их сочетание отражает восприятие мира как системы динамичной, незавершенной, со смешанными координатами верха и низа, прошлого, настоящего и будущего, вычленив которые в едином потоке способно сотворчество автора и читателя.

Принцип диалога лежит в основе не только их взаимоотношений, но и работы Марины Степновой с чужим текстом, который не подвергается деконструкции, а вводится бережно в виде символов (сад Чехова), лейтмотивов («дворянское гнездо» Тургенева, «мысль семейная» Толстого, кризис эго-сознания Достоевского, «недотыкомка» Сологуба и др.).

Отсюда, видимо, и возникает неповторимое обаяние романа, который, несмотря на скепсис в отношении исторических перспектив России, не содержит иронии тотальной. Преодолеть ее помогает предложенная Степновой «метапозиция» — признание взаимосвязи трагических звеньев истории, установка на диалог с писателями-предшественниками ради утверждения непреходящей ценности ввергнутой в исторические катаклизмы человеческой судьбы.

Александр Люсый

Когда деревья были большими

Герои «Сада»

Когда он за ней ухаживал, то зажимал нос деревянной прищепкой.

Салман Рушди. «Йорик»

Воспроизведение названия знаменитого в свое время фильма Льва Кулиджанова в заметках о романе Марины Степновой «Сад» не случайно. В обоих случаях в центре внимания оказывается не вписавшийся в колею устойчивого городского бытия герой, попытавшийся начать новую жизнь бегством в деревню, удачно припав при этом в обоих случаях, хотя и в разных ролях, к юной деве.

Правда, время событий, как, впрочем, и их осмысления, разное. «Сад» огорожен XIX веком, в который впервые на своем, ориентированном на современность, творческом пути Степнова расселяет своих героев, как будто бы отзываясь на некий запрос в современной литературе, «ну что же, если нам не выковать другого», именно на этот век. Вспомним ряд недавних романов подобного временного огораживания: «Филэллина» Леонида Юзефовича, художественную алхимию русской истории XIX века в греческой ее наполненности, «Поклонение Волхвов» Сухбата Афлатуни, своеобразный «Остров Крым», устроенный загадочным великим князем Николаем Константиновичем в Средней Азии, но с космическим измерением, или «Генеральскую дочку» Дмитрия Стахова, где синтезирующие «Капитанскую дочку» и скрывающегося под неизменной маской «Дубровского» события происходят в наше время, — однако классические жанровые структуры при этом, как бы вопреки острой полемике западных философов, не выходят на улицу, а уходят по старинке в партизаны. Инструментально XIX век — кол времени, вбиваемый в пространство «волкодава».

«Сад» Степновой, не затемненный этим рядом мощной прозаической лесополосы, вызвал не то что бы наиболее особую полемику, но раздражение ряда критикесс. Одна из них припоминает работу романистки в отнюдь не литературном глянцево-м издании, акцентируя при этом внимание на, видимо, хорошо и ей известной тамошней зарплате, а не на, казалось бы, более завидной для литератора в эпоху визуального поворота творческой школе глянцевого «лица» *XXL*. Другая, выкрикнув: «Подлец!» — прямо в лицо показавшегося ей здесь главным героя, доктора-немца Мейзеля (как будто он сам себя так не называл за вполне извинительную по молодости трусость во время холерного бунта 1831 года и не искупил это, не без срывов, своим «крестовым походом за детей» в российскую глубинку), выскочила из класса.

Интересней потолкаться среди самих героев на лабиринтных дорожках этого «Сада», поскольку главным героем, на то же не только мой взгляд, является именно он, сам Сад, в широком и узком, от *побегов* до неизбежного по этому *метажанру* вырубания включительно, смысле слова. Сразу же осязаемо в своем неформальном прочтении распахнут и сад базовой словесности, российской и мировой.

«...Все книги в доме Борятинских, включая только что вышедшие, переплетались заново, причем кожу заказывали специально во Флоренции — тонкую, коричневатую, с нежным живым подпалом.

И не жалко тебе, матушка, итальянских коров на ерунду переводить? — посмеивался Владимир Анатольевич, все причуды супруги, впрочем, втайне одобрявший...

Надежда Александровна не пропускала ни одной новинки ни на одном из трех известных ей языков (французский, немецкий, даже русский) — хотя, помилуй, голубушка, уж по-русски-то, кажется, вовсе нет никакого смысла читать! Под библиотеку в петербургском доме была отведена просторная двухсветная зала — добрые люди в таких балы дают, а мы пыль по углам собираем.

Да что там Петербург, если в трех имениях от книг повернуться было негде...»

Современник романых событий граф Лев Николаевич Толстой — писатель и военнослужащий — с разных сторон становится важным предметом обсуждения супругов.

Степнова выращивает свой Сад как некую порождающее-уничтожающую сущность, словесный синтез с порога заполняющего ниши сознания «Соляриса» Станислава Лема и заглядывающей в окна «Меланхолии» Ларса фон Триера. Хотя тут, в отличие от «социокосмиста» Сухбата Афлатуни, всё сбывается на земле. Ткань её прозы открывает новые, питающие «почву и судьбу», потоки, раздвигает пространства избранного времени. Некоторые абзацы могли бы замкнуться в отдельные романы.

«Юноша-библиотекарь. Он вел каталог, выписывал по указанию хозяйки и своему разумению книжные диковины и новинки и был тихо, никому не приметно, но почти до помешательства влюблен в Надежду Александровну, с которой едва ли сказал десяток слов.

Однажды, ошибившись дверью, он застал врасплох в тесной, душной, простеганной шелком и жаром комнатке ее бальные туфли, маленькие, совсем розовые внутри, и едва не потерял сознание от страсти и счастья, так что и три года спустя, умирая от чахотки, всё видел перед собой станцованные почти до дыр нежные подошвы и бормотал — туфельки, туфельки, — пока всё не перепуталось наконец, пока не закончилось, пока не отпустила эта жизнь, эта мука...»

Но этот сюжет был уже исчерпан Степновой раньше, применительно к XX веку, в «Женщинах Лазаря», где аналогичному герою была дарована жизнь, долгая, успешная и даже возрождающе-посмертная. Ну, а библиотека, лишенная такого хранителя, исчезает в связи с утратой интереса хозяйки к книгам после рождения младшей дочери, предвосхищая последующую судьбу и самого Сада.

Итак, персонажи «Сада» сами по себе — не вполне герои, а становятся таковыми в своей подключенности к Саду. Они влекомы историческими ветрами отнюдь не из де Сада (и такая мелькнула в критическом многообразии ассоциация), а из «18 брюмера Луи Бонапарта». Да, это произведение — с зацитированной фразой насчет повторяемости истории в виде трагедии, а потом в виде фарса, — целомудренно не названного по имени автора, тоже входит в круг их чтения (еще, конечно, на немецком языке), вслед за Локком и Миллем. Лишь время от времени им, персонажам, удается совершить побег, сорваться, как яблоку с ветки, чтобы сразу же попасть в широко расставленные руки собирателей урожая.

В тексте русского сада, как пишет Александр Леденёв о всевременной, куда более сбившейся с линейной тропы сюжета, прозе Михаила Шишкина, герой выходит в очередной сад, и *полюхают* зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно *горят* на гробовом бархате, и чем-то горьковатым *пахнет* с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости *опевают* ночь петухи. Так Владимир Набоков в «Других берегах» стилизует свое впечатление от прозы Ивана Бунина, завершая рассказ о парижских встречах с кумиром его юности. В этом концентрированном отражении бунинской образности плотно взаимодействуют зрительные, акустические и обонятельные подробности¹. Сенсорная отзывчивость

¹ Леденёв А. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин. Коллективная монография. Под редакцией Анны Скотницкой и Януша Свежего. Краков, 2017. С. 131—132.

образов, их способность одновременно будить в читателе целую палитру ощущений, традиционно приписываемая лирике, стала одной из главных стилистических линий и современной русской прозы, по-разному ориентирующейся на классику. Теперь текст русского сада прирос романом Степновой.

В тщательно спланированном и обустроенном пространстве ее Сада — целая система стилистических Сфинксов (в роли садово-парковой скульптуры), призванных время от времени устраивать читателям учебно-познавательное тестирование.

«Надежда Александровна, дошедшая до яблонь, сорвала и закусила крепкое шишковатое яблочко, невзрачную уродушку, вскипевшую на губах теплым, душистым соком. Груши оказались еще твердокаменные, древесные и на вкус, и на вид, зато в терновнике Борятинская попаслась вволю, совсем забыв о приличествующих роду и фамилии условностях и только крякая, когда на голову ей шлепались мягкие переспелые сливины. Самые лакомые, сизоватые, насквозь прозрачные, наливные — висели выше всего, и от прыжков и веселых усилий под мышками у Надежды Александровны быстро стало горячо. И предательские прозаические пятна на ее полотняном платье спустя восемьдесят с лишним лет превратились в прекраснейшую из цитат в автобиографическом романе никогда Борятинскую не знавшего писателя и поэта. Но нет, слишком рано — в 1869 году на свет родился только его отец...»

Я себя под Набоковым чищу и постирушки устраиваю...

Поклонники упаковки литературных произведений в познавательные свертхтексты могут извлечь из устройства «Сада» множество художественно-систематических единств. Например, характерную для вырастающей из по-достоевски замкнутой и по-лермонтовски прозрачной в своей ориентированности на созерцание слезинки ребенка в главную героиню (или антигероиню в судьбе самого Сада) систему «поз»: «Это не была желчная печоринская поза или скука затаскавшейся по балам девицы, которая знакома со всеми от камер-юнкера до лакея и наперед может предсказать каждую реплику на каждый па последней кадрили. Нет, Тусе было скучно и тяжело, как бывает скучно и тяжело взрослому человеку в обстоятельствах, какие нельзя изменить, а требуется просто вытерпеть — в приемной у большого чиновника, который все равно откажет, как ни проси, или на больничном одре, когда боль и время, мучительно переплетаясь, становятся особенно вязкими, бесконечными. Туся терпела — мужественно, честно, изо всех сил, и видеть ее остановившееся, напряженное лицо было неприятно, даже страшно».

Однажды не выдержала условностей, случайно оказавшись на балу рядом с группой гусар пятого Александрийского полка, и поправила их познания насчет достижений лучших жеребцов России. Верх неприличия и изгнание из высшего света.

Сад — система благоуханий, о которых уже шла речь, и — смрадов.

Тем временем в параллельном саду на Волге: «Так не могло продолжаться вечно, но продолжалось. Дни покачивались — влажные, набухшие, неподвижные, синеватые, как утопленники. Такие же жуткие. От Волги тянуло сырым весенним смрадом, по ночам река возилась, иногда стонала — глухо, неожиданно, словно смертельный больной. Ледоход начался в середине марта — на месяц раньше обычного. Всюду обсуждали несостоявшееся покушение на государя, алкали крови, жаждали возмездия. Беспорядков в Нижнем не любили — знали, что любые перемены всегда плохо сказываются на прибыли.

Православие. Самодержавие. Доходность».

Доктор Мейзель скитается по России от смрада к смраду, которые стимулируют принятие профессиональных оптимальных решений в каждом конкретном случае. «Как замотали, нелюди! Пальцы Мейзеля, все в йодистых коричневых пятнах, тряслись, волны воню, гнева и духоты накатывали попеременно, так что в какую-то секунду ему показалось, что он не выдержит, сорвется. Давно было пора — уже много лет. Но тут девочка шевельнулась и запищала, сначала слабо, придушенно, но с

каждой минутой все увереннее, все сильнее, как будто давала Мейзелю знать, что жива, что все еще надеется на спасение». И так до погружения в смрад собственного стареющего организма.

А сразу же опознанного Мейзелем в качестве беглеца-антипода и не признанного в качестве своего системного наследника Радовича «вонь, ошеломляющая, спасительная, ударила в лицо, привела в чувство, освежила». Кстати, его биография — это в какой-то мере история соприкосновения с полифонией садов.

«Карамзинский казенный сад, следуя логике названия, неловко топтался вокруг памятника поэту (великому уроженцу здешних унылых мест), и, если выражаться карамзинским же стилем, весь дышал пылью и скукою. Десяток молодых вязов и лип, мелким шажком разбегающиеся прочь от монумента аллеи, обсаженные акациями и сиренью — которые каждый год обещали разрастись пышной душистой стеной, да слова своего так и не держали. В горячем воздухе дрожал мелкий песок, тонко смешанный со шпанскими мушками, скрипели дорожками няни, волоча за собой одурелых, мягких от жары малышей, и Радович, по периметру обойдя колючую чугунную ограду, водруженную на цоколь из ташлинского камня, решил, что ему здесь не нравится. Карамзинский сад (или, как говорили в Симбирске, сквер) был маленький, лысоватый, прозрачный насквозь, и — главная неприятность — соседствовал с Симбирской классической гимназией, в которую через полтора месяца Радовичу следовало поступить, повинуюсь — чему? Министерству народного просвещения? Ходу судьбы? Тихой, ни разу не высказанной отцовской воле?»

Радович этого не знал, как не знал, впрочем, и того, кем хочет стать, какую стезю выбрать, статскую ли службу или военную. Само слово «стезя» казалось ему таким же пыльным и унылым, как аллеи казенного Карамзинского сада. Из садов своего лица он вышел носителем пыльной пластики безволия.

«Николаевский сад оказался еще хуже — пустой, одичалый, жалкий. За сломанной загородкой, среди заросших кочек (прятавших под дерном не зародыши, а могильники бывших клумб), чинно бродили заблудшие коровы, очеловеченную зелень давно вытеснили сорняки — гибельные, грубые, сочные, почти в рост самого Радовича. Он побродил было среди сочных первобытных стеблей, воображая себя то святым старцем, то Робин Гудом, но набрался репьев и из по-настоящему интересного нашел только такой же заброшенный, как и сам сад, колодец, давно обвалившийся. Радович, бессмертный, как все мальчишки его возраста, сел на изъеденный временем каменный край, свесив ноги в гулкую зеленую мшистую пустоту. Бросил пару камешков, гугукнул, прислушиваясь. Из широкого бездонного жерла дохнуло сыростью, скукой, смертью. Радович помотал лапами, лениво борясь с неизбежным (и отчасти приятным) желанием броситься вниз, известным всякому, кто хоть раз оказывался на большой высоте или на краю обрыва — какой-то рудиментарный признак того, что все мы когда-то были ангелами, неподвластными смерти и гравитации.

Жара. Скука. Провинция. Июль».

Связано ли это с художественной ориентацией самого автора или нет, но среди истоков «Сада» видится не только замкнутый на самопознание жанр русского классического романа XIX века, но и направленный на познание Другого жанр травелога (путеводителя). У Другого и запах другой. У русского «немца», садовника словесности Карамзина, с его настроенным в собственном симбирском саду, как флейта факира, носом, в «Письмах русского путешественника» европейское *ольфакторное* (обонятельное) пространство благоухает столь же амбивалентно, как и российское у героя Степновой. В этой связи у меня к доктору Мейзелю претензии не поведенческого, а именно сенсорного характера.

С чем столкнулся Карамзин в Берлине? «Лишь только вышли мы на улицу, я должен был зажать себе нос от дурного запаха: здешние каналы наполнены всякою

нечистотою. Для чего бы их не чистить? Неужели нет у берлинцев обоняния? — Д* повел меня через славную Липовую улицу, которая в самом деле прекрасна. В середине посажены аллеи для пешеходов, а по сторонам мостовая. Чище ли здесь живут, или испарения лип истребляют нечистоту в воздухе, — только в сей улице не чувствовал я никакого неприятного запаха».

В Париже ему было не легче — «что шаг, то новая атмосфера, то новые предметы роскоши или самой отвратительной нечистоты — так, что вы должны будете назвать Париж самым великолепным и самым гадким, самым благовонным [Потому что нигде не продают столько ароматических духов, как в Париже. — *Прим. Н. М. Карамзина*] и самым вонючим городом». Лавка мясника с ее отвратительным запахом и деталями соседствует на рынке с лавкой духов и помады, а весь город оказывается сочетанием, столкновением, смешением зловония и благовония.

Впрочем, в это сопоставление вмешивается познавательная эпопея Доменика Лапорта об исправлении языка и нравов парижан посредством запретов выплескивать нечистоты на улицу и устройства канализации начиная еще с XVI века. Способность современного языка скрадывать дурные запахи не возникает спонтанно. Она указывает на долгую практику дисциплины, почти пуританских усилий, потребовавшихся для превращения «вульгарных» языков в «благородные»¹.

Так история нечистот оборачивается историей субъективности. А у нас рядом с Толстым уверенно встает Лесков, придумавший в «Полунощниках» слово *фимиазм*, которое соединяет фимиа и миазм. Для Андрея Белого «обычное прозаическое слово, т.е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, — зловонный, разлагающийся труп»². Степнова, не впадая в излишек языковых игр, устанавливает на дорожках своего Сада пару своеобразных биотуалетов трехэтажного языкового выражения, с каковым на чистом русском языке уходил в мир иной не столь уж и обрусевший отец доктора Мейзеля. Так и тянет заменить в этом выражении табуированное существительное, давно свободное от гендерной и физиологической определенности, именем так и не названного автора «18 брюмера»...

Дело в том, что это произведение — опознание (в данном контексте — эпистемиологическое обнюхивание) мировой *богеми* как действительной основы мирового бунта³. Экспозиция Сада — царство разнонаправленное и, во всей своей внешней устойчивости, дискуссионное, если судить по разговору его владельцев.

«Загребая ногами, подошла девка, впопыхах, до приезда Танюшки, определенная Надеждой Александровной в горничные девушки, спросила, не поднимая глаз, куда прикажут подавать чай — как будто неясно было, что вечером в июле чай пить следовало только в саду. И, пожалуйста, велите подать свежей малины. Девка, задаясь, рябая, некрасивая, услышав непривычное “вы”, дернулась, словно ее хлестанули по крепким ногам крапивою, и, все так же не поднимая глаз, ушла. Надежда Александровна, привыкшая к тому, что в Петербурге императрицу, с которой она была очень дружна, можно и нужно было звать “Машенька” и “ты”, а швейцара — так же можно и нужно — “вы, Афанасий Григорьевич”, вздохнула. Завиток девичьего винограда прелестно рифмовался с завитком на столбике беседки, тоже совершенно прелестной, но не крашенной слишком давно, чтобы этого нельзя было не заметить. Народ в свежескупленной Анне поража́л своим невежеством и ленью. Ленью и невежеством. Как везде.

¹ *Лапорт Д. Nonolet* — не пахнет // *Ароматы и запахи в культуре*. Изд. 2-е, испр. Книга 1 / Сост. О.Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 586—587.

² *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 135.

³ *Люсий А.П.* Глобальный трюкач: Экран как историческое убежище, пародия и производство киборгов // *Историческая экспертиза*. 2017, № 2. С. 285—286/ URL: https://istorex.ru/page/lyusiy_ar

Школу бы тут надо открыть, — сказала Надежда Александровна.

Пороть куда надежнее, — здраво возразил Владимир Анатольевич и немедленно был назначен крепостником и троглодитом. Томик Толстого, повинаясь Надежде Александровне, подвинулся к Борятинскому еще на пару сантиметров, и вслед за ним покорно переползло по скатерти уплывающее к лесу воронежское солнце.

Русское общество еще не стилистически, но психологически и физиологически созрело до состояния богемы, поэтому бежавший из столицы друг Александра Ульянова Виктор Радович и смог в нем раствориться. Богема сверху и богема снизу.

«Девка, ровным счетом ничего не понявшая, ушла — порка, как, впрочем, и ласка не могли произвести на нее никакого впечатления. Ей вообще было все равно — в самом страшном, самом русском смысле этого нехитрого выражения. То есть действительно: все — равно. Лишь бы войны не было да лето уродилось. И на каменное это, безнадежное “все равно” невозможно было повлиять никакими революциями, реформами или нравственными усилиями хороших и честных людей, которые век за веком чувствовали себя виноватыми только потому, что умели мыслить и страдать сразу на нескольких языках да ежедневно дочиста мыли шею и руки».

Наряду с персонажами романскими, «Сад» населен историческими личностями. Александр Второй делает строгие совиные глаза при встрече со впавшим в безвыходную депрессию другом детства Владимиром Анатольевичем, ставшим совершенно ненужным своей супруге после рождения позднего ребенка (Туси).

«Опять нюнишься? Соберись! Заведи себе такое же новое счастье! Старое не помеха новому, жизнь одна, брат, лучше вспомнить и пожалеть, чем пожалеть, что нечего вспомнить». Имеется в виду тайный брак императора с юной княжной Екатериной Долгорукой, скрасившей его последние годы жизни, но вызвавшей имеющий свои последствия (что описано в упомянутом романе Сухбата Афлатуни) раскол династии. И князь честно устремляется в атаку, но...

«...Когда один из бастионов выкинул белый крахмаленый флаг и дело дошло наконец до будучей возни, жалко бежал, потому что вдруг услышал, без особого пыла шаря в неудобных, нескончаемых юбках, тающий, легкий аромат не то ромашки, не то еще какого-то простецкого цветка, — и тотчас увидел скошенным глазом знакомый флакон, хрустальный, с тяжелой пробкой, Надя такими всегда душилась, а он никогда не мог запомнить, болван, хотя она говорила — вот же, как ты не помнишь никогда, это же мои любимые, — и точно, любимые, родные, на чужой шее, молодой, высокой, которая мгновенно стала гадкой, нестерпимой, покрылась порами, мерзкими волосками, и он просто смахнул с себя эти юбки, гадливо, будто таракана со скатерти, и выбежал вон, по-мальчишески пламенея ушами, заботясь не о репутации уже, потерянной безнадежно, а только о том, чтобы не разрыдаться при этой светской блуднице, при всех, при всех».

Александр Третий по-своему («армия и флот!») наставляет на путь истинный очарованного своей юной привлекательностью Радовича, попавшего на аудиенцию во дворец в чужом пальто, взятом напрокат, «как и вся его нынешняя жизнь»...

«Бросайте к чёрту. Таким красавцам место в гвардии».

Главным же из Александров в романе, своеобразным утаенным *Александром первым*, как будто бы вернувшимся после загадочного исчезновения в Таганроге (еще не воплощенная в романной форме версия истории, к каковой пока лишь слегка прикоснулся Леонид Юзефович в «Филэллине»), оказывается — Александр Ульянов. Он был в годы учебы в симбирской гимназии и петербургском университете лучшим другом Радовича, с совместным квартирничеством и с различной с высоты толерантного XXI века возможностью чего-то большего, чем дружба.

1 марта 1881 года, когда Александр Второй был убит народовольцами, Саша сказал, что это низко — убивать беззащитного. И, подумав, прибавил: *я бы так никогда не поступил*. А уже через пять лет он оказался участником подготовки к

покушению на Александра Третьего. Метаморфоза остается загадочной. Эта загадочность восполняется в романе более обоснованной эволюцией Радовича, направление которой изменилось после рокового знакомства с лейб-гвардии ротмистром Вуком Короманом, который стал таскать его за собой, словно любимого щенка, — только замелькали вокруг «юбки, выпушки, галуны, ледяное шампанское, надорванные колоды, такие же надорванные хохотом молодые глотки». Так Радович превратился в отъявленного монархиста, будущего (в воображении, конечно!) короля Сербии, а заодно и в мужчину. И пути друзей тоже разошлись. Саша просто переехал на новую квартиру, и вряд ли это могло быть проявлением какой-то особой «любви» к отвергнутому другу.

По пути из столицы к родительскому дому Радович узнает об аресте Александра Ульянова и в страхе за последствия оказавшегося преступным знакомства принимает решение исчезнуть, бежать в новую жизнь. Из самой окружающей жизни, как в фильме Кулиджанова, герой подслушивает верное направление такого бегства.

И вот эта встреча состоялась. «Радович раскинул руки, надеясь оттеснить юрловую ко входу, но за спиной у него вдруг тоненько и залиvisto заржал старый конь, Барин, кажется, — господи, здесь всего дюжина лошадей, а я до сих пор не могу запомнить их чертovy клички. А Саша еще говорил, что у меня лошадиная память». Так Радович, уже устроившийся на работу в имение Борятинских, встретил позднюю дочь хозяйки Тусю, вернувшуюся из долгого вояжа в столицу, с неуклюжими попытками вписаться в светское общество и получить высшее образование, сумевшей преуспеть только на ниве коневодства.

«Девчонка вдруг обернулась на Радовича и, все еще сияя этим страшным своим огнем, сказала, радостно и твердо, — он жив! Так радостно и твердо, что Радович несколько секунд — очень коротких и очень счастливых — думал, что это она о Саше». Мать сумела вернуть дочь только посредством ложного сообщения, что ее любимый конь Боярин пал.

«Девчонка посмотрела ему в глаза. Отвела морду жеребца — ласково, как человеческую руку. Прищурилась.

Надо думать, вы и есть влюбленный жених?

И только тогда Радович увидел наконец ее всю — как есть. Высокие скулы, сильную линию вздернутого подбородка, постанов крепкой шеи, не знающей, что такое кланяться».

Глаза и «лошадиная память» Радовича играют важную роль в построении романа, как и обонятельные рецепторы доктора Мейзеля.

В Симбирске друзьям порой мешал общению младший брат Володя, пристававший ко всем в семье с шахматами, и это всё, что надо знать здесь о нем, пошедшем совершенно «другим путем», не вмещающимся в избранные временные рамки. Но не вмещаться при виде шахматной доски с действующими фигурами?

«Лошадью ходи!» Есть такая партия!

Из всех партий, сыгранных «Володей», важнейшей оказывается та, что была сыграна им и основателем дадаизма Тцара в Женеве в 1916 году. Вот, у американского писателя и критика румынского происхождения Андрея Кодреску в эссе «Дада-путеводитель для постчеловечества: тцара и ленин играют в шахматы» переосмысливает игру Ленин — Тцара как поединок человека с постчеловеком: «Их планы были столь же различны, как и их игра, но чувство, что мир несправедливо устроен, было прочно укоренено в них обоих. <...> Воды забвения поднимаются, память хрупка и тонка, как материя черных дыр, но как говорил Тристан Тцара, “Дада против высокой стоимости жизни”, Ленин был тоже против, но с тех пор, как он нашел виновного, он был настроен предпринять хоть что-то»¹.

¹ Кузнецова А.И. Дадаистическая и Октябрьская революции за шахматной доской в «Дада-путеводителе» А. Кодреску // Россия в литературе Запада: Коллективная монография. М.: МПГУ, 2017. С. 221.

Шахматная партия по разыгрыванию «18 брюмера», как и любая интеллектуальная игра, подразумевает равенство и силу игроков, убедительные приемы (аргументы) обоих, и поэтому Кодреску равно представляет каждую из еще не воюющих, но играющих сторон, а заголовок демонстрирует попытку снять противоречия через их объединение. «Дада-путеводитель для постчеловечества» интерпретирует настоящее культуры как постчеловеческой (Ленин), однако предлагает стиль жизни в этой посткультуре дадаистический (Тцара). Возник «бродячий» сюжет постмодернистского фольклора, исследование которого не столько позволяет судить о реальных исторических лицах или фактах, сколько декодирует ментальность современного человека эпохи «пост» (постсюжетность в частности)¹.

Движение истории есть бесконечная шахматная партия в саду, которая никогда не может быть завершена. Немцы тут, как известно, ходят «свиньей», русские — «лошадью». Оказавшаяся единственной наследницей сада Туся исключением не стала. Она выбрала, несмотря на успешную при всей своей жесткости *языководческую* школу Мейзеля и провальную экзистенциальную — самозванца Радовича.

«Туся была беременна — своим первым конным заводом, первым ребенком, первыми своими настоящими, взрослыми, сбывающимися мечтами — и сама верила, что это так». Подрастающий шахматист знает, чем именно беременна Туся-Россия, но он еще не подрост, чтобы высказаться более определенно.

«Вишнёвый сад» Чехова был приговорен к разделению на дачные участки. Сад Степновой в руках Туси претворяется в почву для нового глобального проекта пастбища мирообразующей конюшни.

«Новый и старый сад вырубili полностью. Парк тоже. Туся оставила только одно-единственное дерево — возле усыпальницы Мейзеля. Старую грушу. Мать она похоронила на монастырском кладбище, подле прежних хозяев Анны (название имения Борятинских. — *А.Л.*), чтобы не беспокоить лишний раз Гриву (прозвище Мейзеля. — *А.Л.*). Пусть себе спит.

Усадебный дом стоял огромный, непривычно голый, впервые выставленный напоказ. Позади щетинились лесами — будто обглоданными ребрами — стремительно подрастающие постройки конного завода. Землю вокруг, сколько хватало глаз, распахиwали под пастбища — черными, широкими, жирными, живыми полосами.

Туся была счастлива и свободна.

Наконец.

Как свободен всякий, не знающий, что готовит ему будущее».

Лошадиное пространство в финале распахиwается всеобъемлюще, его обитатели наверняка созрели для осёдлыwания новыми идеями и новыми романами. Читатели жаждут продолжения.

¹ Существует и апокрифическая версия происхождения самого термина. Потерявший в это время всякую веру в возможность новой революции в России, «Володя», наигравшись в шахматы, нагружался пивом до такого состояния, что мог только трясти головой, бессмысленно повторяя: «да-да-да». И сидевший неподалеку Тцара терминологически оформил это в дадаизм.