

Александр Марков

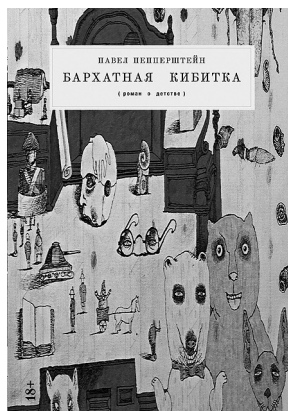
## Тайная взрослая речь

### Пепперштейн П. Бархатная кибитка (роман о детстве)

М.: Альпина. Проза, 2023 — 640 с., ил.

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_185\_1\_300

Новая книга Павла Пепперштейна о детстве может показаться продолжением романа «Эксгибиционист» (2020) или же собранием не вошедших в него материалов. Но и то и другое предположение ложно, как выясняется уже на первых страницах книги. В романе «Эксгибиционист» господствовало я-повествование, постоянные вопросы к себе, соединявшие почти автоматическую запись воспоминаний со все более сложным и болезненным различием между «собой» и «другими». Дело не в том, что повествователь романа вдруг видел неоднозначность своего окружения, а в том, что сами люди-знаки, сама семиотика художественных кругов работали на удивление. Как в сказке становится все страшнее, так и в самом мирном повествовании о жизни богемы становится все причудливее, и название явлений, вещей и действий только способствует этому финальному удивительному впечатлению от романа.



Этот прием можно использовать один раз, повторно это будут просто хроники богемы, что-то вроде дневников Гонкуров или первой главы «Евгения Онегина», и весь странный и увлекательный разговор с собой исчезнет. Вся конструкция романа «Эксгибиционист» держалась на наличии Другого — Германии, представленной не как страна порядка, но как постоянная проблема-для-себя: Германия дробная, некогда и по-прежнему во многом расколота на Запад и Восток, болезненно урбанизирующаяся и столь же болезненно воспринимающая само существование богемы на своих землях. Однако этот Другой, возвращающий разговоры всех героев к божественному «я», — стержень для одного романа, второй раз это не работает.

«Бархатная кибитка» — не роман: в нем нет ни спонтанности речи, ни смыкающихся сюжетных линий, ни расчетливого выстраивания собственной переменчивости повествователя. Можно было бы считать это очерками о детстве, отрочестве и юности, самоотчетом перед великим прообразом Толстого — если бы не ряд коренных особенностей, о которых мы и будем говорить. В отличие от мемуарной прозы, в этом тексте не вытягиваются нити воспоминаний из прошлого, не восстанавливаются отдельные образы и чувственные впечатления, которым надлежит сложиться в реальность времени. Напротив, книга завершается не реальностью, а фантазмагорическим видением или проектом Арки, огромного московского монумента детской литературы, с четырьмя конными статуями четырех айболитов — Павлова, Фрейда, Сеченова и Семашко.

Но и сам герой-повествователь показан как разрушающий итоговую на каждом этапе реальность времени: он легко может совладать со временем инициации, даже вывернуть это время наизнанку. Для всех современных горожан и селян ини-

циация — выпускные экзамены: герой этой прозы покупает на честные гонорары в «Веселых картинках» («Веселых кретинках», одном из мест работы родителей — в новой книге Пепшерштейн только цитирует жаргон богемы, а не говорит о быте богемы) справку, освобождающую от экзаменов. Так же точно и знакомство с профессиями родителей, художника и писателя, оказываются вывернутыми: герой-повествователь создает эссе о Переделкине еще прежде, чем знакомится с написанным в Переделкине.

Техника «Бархатной кибитки» — постоянная экспликация имен, их развертывание одновременно в сюжеты и строгие вехи времени, заменяющие привычные вехи детского сада, школы и работы. Например, молоко в детском саду оказывается и тем, что вливается в чашку, как человек вливается в коллектив, и напоминанием о судьбе мифологической Ио, и какой-то ассоциацией «молока» и «молодости», и образом белой бумаги, на которой появятся молочные реки текста. Или «я» — это и покормленный малыш с животиком на тонких ножках, и вращение юлы на одном месте, и последняя буква слов вроде «грация», когда уроки физкультуры оказываются и первым знакомством с эротическим миром. Книга большая, и внимательный читатель насчитает этих разветвлений не один десяток; даже из Библейской долины под Коктебелем выжато не меньше речевых ветвей. Такая техника могла бы быть просто потоком свободных ассоциаций, если бы не происходящее заземление времени: Ио похищена, физическое тело до конца не принадлежит тебе, молоко выпито, ты вернулся очередной раз на землю быта, но слово и знание тебе принадлежат.

Отсутствие Другого позволяет развернуть многие темы, в романе «Эксгибиционист» только намеченные. Читатели этого романа помнят котенка по имени Штирлиц и его фотографию, а в «Бархатной кибитке» говорится и о сложившейся после сериала моде на ультраправую эстетику, которой следовал одноклассник-еврей, не желавший знать истории или просто провалившийся в неисторичность, как в яму, и о поддельности Штирлица как ложного эсэсовца, подделанного Юлианом Семеновым, и о многом еще. Без разговора о Штирлице не состоялся бы разговор о «Трех толстяках» как истории истинной подделки, истории Суок, благодаря чему и становится возможна подлинность, из которой ни в какую яму незнания не провалишься.

Нужно заметить, что подлинное в мире «Бархатной кибитки» — это повторенное дважды. Так, дважды пересказан сюжет и «Трех толстяков», и не менее революционной «Голубой стрелы» Джанни Родари, где статуя Гарибальди должна открыть в себе кукольность, чтобы перестать служить политической реакции. Для непривычного читателя это повторение может показаться плохим редактированием. Между тем на самом деле это разрушение языка богемы, в котором всегда много повторяющихся жаргонных оборотов, намеков, отсылок, кажущихся динамичными, но рано или поздно застывающих в замкнутом мире всем внутри круга понятного. Если в «Эксгибиционисте» Пепшерштейн скоростью и динамикой речи преодолевал такой жаргон, то здесь речь богемы становится просто частью чужого слова и чужого пространства, цитатой и одновременно местом — расходится на цитаты, и там, в цитатах, и остается.

Топология «Бархатной кибитки» может быть кратко обрисована так: это Переделкино как место гипертекста и спиритизм как место текста. Переделкино, по замечанию повествователя, было местом, где писатели создают один скучный гипертекст — теперь эти сочинения в твердом переплете украшают модные пельменные и китайские рестораны, и кто открывает их? — кто брызнет на них соусом. То есть благополучным писателям эпохи казалось, что они создают большие миры, способные стоять на своих ногах, но оказывается, что эти миры убегают, уклоняются от реальности, которая может догнать их разве как пятно.

Это стояние на своих ногах спародировано в фантасмагорическом эпизоде о «четвероногом друге», мальчике-мутанте, гении и вопрошателе, который потом оказывается якобы героем выпускного сочинения повествователя. В школе и в советской официальной литературе все предметы и образы, школьники, собаки, вещи оказываются в одном ряду. Понимание четвероногого друга как мутанта разрушает условности школьной идиоматики и позволяет каждому существу не только стоять, но и убежать на своих ногах.

Спиритизм с верчением столов и блюдечек представлен не просто как увлечение богемы, а как единственный способ общения с иноязычными и инокультурными персонажами, когда их язык и культуру съедает большое пространство. Так, один из сеансов устраивается в купе поезда Москва — Феодосия, на другом сеансе Солоухин упорно вызывает дух Набокова и многому от него учится. Как это, писатель в телогрейке ценит аристократа? — да, потому что масштабность деятельности Солоухина и не то позволяет. Повторение дважды применяется и здесь: сначала повествователь неуверенно говорит о Солоухине как скупщике икон, но после объясняет этим и успех, и жизненный путь Солоухина. В каком-то смысле спиритизм и есть способ переключения от мира феноменов, причем ускользающих, уже полных прорех из-за богемного языка и убогих школьных обычаев, к миру не столько вещей, сколько успешных стратегий, каждая из которых тоже может быть поставлена под сомнение просвещенным социализмом повествователя.

Между тем успешные стратегии оказываются подорваны подробно и с любовью прописанными портретами современников, и этих портретов становится к концу все больше. И все эти люди не соблазнитель, а соблазненные, поддавшиеся невольно хотя бы один раз какому-то соблазну; и потому не настаивающие на однозначном успехе своей жизни или своего литературного творчества. Повествователь говорит только про один свой детский соблазн — клюкву в сахаре, символ чистой сладости, при этом не оставляющей следов на руках, некоторой невинности, чистой, как киноплёнка. Вообще кино для повествователя этой книги — символ некоторой чистоты, невинности, потому что эротические сцены в нем строго локализованы и даже подглядывание, например, с дерева в летний кинотеатр не имеет в виду никакого вуайеризма, но только саму ситуацию справедливого распределения культуры. Особая тема книги — воображаемые кинотриллеры с усечением головы — как усекается и рвется пленка, как кончается сон, который претендовал возглавить твоё взросление.

Но поспешно съеденная клюкву в гостях у Бориса Заходера позволяет ввести целую галерею невинно соблазненных, оставшихся чистыми внутри самого соблазнения при всей драматичности, трагикомичности и даже трагичности этих историй соблазнения. Чтобы не разрушать интригу, мы воздержимся от подробного пересказа этой фантасмагории, но это выставка не менее впечатляющая, чем художественные выставки Павла Пепперштейна. Заходер, вместе с женой, вероятно, посещающий парижские бордели. Эдуард Лимонов, соблазненный Еленой Щаповой как машиной восторга и восстанавливающий способность освобождаться от восторга и писать только после совсем неординарных телесных опытов, действительных и мысленных. Владислав Мамышев-Монро, первую встречу с женщиной которого ловко устраивает сам повествователь-пикаро. Венецианский искусствовед Глеб Смирнов-Греч и сверхдекамероновская история, почему он не стал иезуитом. Григорий Остер, собрат по усечению фамилии (Остеррайх — Остер, Пепперштейн — устное неофициальное Пеппер). Такова «галерея соблазненных» (так бы назвал «Бархатную кибитку» любой автор комедии дель арте), навсегда расставшихся с соблазнами богемы.

А ключ к этой галерее появляется уже ближе к середине книги — это повесть мамы автора Ирины Пивоваровой «Тройка с минусом, или Происшествие в пя-

том “А”». Само имя главной героини, Аня Залетаева, и числовые коды позволяют истолковать повесть как историю обретения взрослости. Для повествователя это не эпическое, а драматическое произведение, которое отсылает к ряду текстов — от Корнея Чуковского до Игоря Холина, — и тогда историю взросления можно понять как историю обретения взрослой речи. Понять свою податливость соблазнам и значит открыть как явную взрослую речь, собирающую коллекции впечатлений и умений, и тайную взрослую речь, в которой природа берет верх над всеми нашими представлениями о природе и стратегиями ее приручения. Явная взрослая речь состоит из реплик и разговоров, тайная — из импровизаций, включая самые рискованные и эпиграмматичные. Внешне тайная речь иногда просто повторяет явную, с небольшими изменениями.

Ведь взрослая речь, и в тайной, и в явной своих ипостасях, в этой прозе драматична в высшем смысле: она требует расставаться с любимым, с домашними любимцами, превращать хомяка в ресурс социального успеха, причем неудачного, а кота — в истребителя гобеленов со всеми их нитями памяти. Все нити памяти не проходят проверки органической природой: память хранит лишь отдельные обособленные картины и не позволяет мыслить симбиоз разных органических форм, включая плесень и грибы. Разделение речи на явную и тайную позволяет увидеть этот симбиоз хотя бы в будущем, при повторении рассказа о незадачливом коте-пакостнике.

Единственное, что умеет явная взрослая речь, — собирать вещи, коллекционировать. Переход к такой взрослой речи — это переход к жизни профессионального художника, собирающего впечатления, мотивы и умения. Но повествователь показывает, что до того, как он стал художником и коллекционером знаний, он был коллекционером монет. Мексиканская монета с гербом Орла и Змеи позволила дяде повествователя придумать сказку о симбиозе, а не о вражде этих двух животных. Симбиоз понимается очень широко, как любая тяга живого к живому, реальная или воображаемая.

Вот эта тайная взрослая речь, за завесами стихов и рискованных шуток сочиняющая сказки о симбиозе, и есть умение построить будущее из случайных трофейных вещей и еще из более случайных нитей воспоминаний, лишь бы они тянулись ко всему живому. Только последовательно выдержав образ повествователя, не внося никакого «я» из романа «Эксгибиционист», Пепперштейн добился этой постройки будущего, где всякая вражда преодолевается неумолимой тягой живого к живому.