И.С. Скоропанова

БЕЛЛА АХМАДУЛИНА КАК ПРОТОТИП   
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Ужели же глаза мои раскосы

Без всяческого повода на то?

Л. Филатов

Русский человекс юности живет «под звездопадом шедевров» [1, c. 421], и, хотя звезды первой величины непроизвольно затеняют блеск остальных, карта литературного неба не остается неизменной: одни звезды разгораются все ярче, другие тускнеют, неизвестно — на время или навсегда. Во II половине ХХ века на небосклон взошла и звезда Беллы Ахмадулиной, поначалу принадлежавшей к плеяде «шестидесятников», позже — авторов либерально-нонконформистского склада, и в этой среде выделяясь ярко выраженной поэтической и человеческой индивидуальностью. Достаточно рано к ней пришла слава, хотя были у Ахмадулиной и противники, недоброжелатели. Показателен, например, эпизод из романа А. Гладилина «Меня убил скотина Пелл» (1991), в котором, повествуя о подготовке очередной программы на радиостанции «Свобода» в парижском ее отделении, автор (представленный под фамилией Говоров), воспроизводит разговор с одним из сотрудников, скрипт которого, крайне далекий от объективности, отклонил:

«— …Значит, кроме трех ленинградцев, в Союзе вообще нет поэтов?

— А ты что, Евтуха и Вознесенского принимаешь всерьез?

— Не полностью, но принимаю. К тому же существуют Ахмадулина, Окуджава, Мориц.

Путака состроил пренебрежительную гримасу…» [2, c. 313].

Зашифрованный под номинацией «Путака», как выясняется, — сам посредственный поэт, исходящий завистью к получившим известность и выражающий сверхтенденциозную позицию «Вселенной» (=«Континента»). Между тем Ахмадулина со всей безусловностью не попадала ни в категорию «советский», ни в категорию «антисоветский» автор. Ее творчество было достаточно аполитичным и лишь опосредованно реагировало на происходящее в стране. И тем не менее, какие бы споры вокруг нее ни разворачивались, Ахмадулина стала одной из культовых фигур своего времени. И если о других талантливых поэтах — современниках Ахмадулиной — появлялись хорошие или плохие статьи, даже книги, то Ахмадулина (наряду с этим) еще при жизни становится прототипом литературных персонажей в повести А. Королёва «Ожог линзы» (1988), романах Е. Попова «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» (1982-1983), М. Берга «Момемуры» (1984; 1993–1994), Е. Евтушенко «Не умирай прежде смерти» (1993), В. Аксёнова «Таинственная страсть» (2007) и других произведениях, даже попадает в книгу литературных анекдотов [3]. До нее такой чести (правда, со знаком минус) удостоился лишь Е. Евтушенко, оплеванный (вместе со всем его кругом) в романе Вс. Кочетова «Чего же ты хочешь?».

Почему же была выбрана именно Ахмадулина, ведь в художественном отношении ее произведения не превосходили произведения, скажем, Ю. Мориц (если говорить только о женщинах-поэтессах)? Есть основания полагать, что успех Ахмадулиной не в последнюю очередь определялся созданным ею мифом о самой себе, в каковом поэтесса воплотила собственный идеал, и как бы подсвечивавшим преломляемое в творчестве. В этом сказалась ориентация на литературу Серебряного века с присущей ей жизнетворческой составляющей, а толчок к жизнетворчеству дал скорее всего Е. Евтушенко, первым предпринявший «осмысленный акт медийного мифотворчества, создание публичной поэтической биографии» [4, c. 11].

Из строк написанного Ахмадулиной вырисовывается романтический образ современной аристократки, увенчанной, как короной, поэтическим даром. Как будто и мучась его малостью, недостаточностью в сравнении с поэтами-гениями, Ахмадулина тем не менее считала себя осененной высшей милостью Небес, какая может выпасть на долю смертного, и выражала готовность служить своему жизненному предназначению с королевским достоинством. Нечто царственно-королевское, приподнято-возвышенное всегда было в позе Ахмадулиной со вскинутым подбородком метисски-красивого лица, в ее жестах во время поэтических выступлений, да и обрамление в виде вечернего платья либо брючного одеяния с оттенком роскоши (пусть заимствованных только на вечер) было ей подстать. Музыкальные переливы трепетного голоса добавляли к этому очарование изящной, утонченной женственности. И если романтически-неземную А. Вертинскую называли «советской актрисой с антисоветской внешностью», то и ахмадулинский образ-миф совершенно выпадал из окружающей действительности, каковой противостоял как праздник — будням, волшебство —обыденно-приевшемуся, недосягаемый идеал женственности — укоренившемуся маложенственному стандарту. Начавшее меняться в «оттепельнные» годы общество в чем-то подобном нуждалось. Скорее всего это был неосознаваемый духовный аристократизм, без которого демократизация вырождается в охлократизацию. К тому же выступления Ахмадулиной были и театром Ахмадулиной, артистичным исполнением избранной для себя жизненной роли, гипнотизировали всей совокупностью своих компонентов. Так по-новому реализовала себя мечта ранней ахмадулинской молодости стать актрисой. Вживаясь в образ-миф с годами все сильнее, Ахмадулина практически сроднилась с ним, поражая странностью, необычностью манеры держаться, говорить и вне сцены, что расценивалось одними как возвышенность, нешаблонность поэтической натуры, берущей на ноту выше, чем остальные, другими — как претенциозная манерность. Видимо, проступало в Ахмадулиной и то, и другое, но даже искусственно преувеличенное воспринималось как «причуды поэта».

Стоит принять во внимание и соображения Д. Быкова:

«Белла Ахмадулина — едва ли не самая красивая женщина в русской литературе двадцатого века, наделенная к тому же знаменитым хрустальным голосом, — в поэзию с такими данными входить опасно. Особенно в эстрадный ее период, когда поэта больше слушает, чем читают, и с большим интересом следят за динамикой его браков, нежели за темпами собственно литературного роста.

Этим и объясняется тот факт, что Белла Ахмадулина — персонаж не столько родной литературы, сколько общественного сознания, адресат бесчисленных читательских писем, объект либо нерассуждающих восхищений, либо гнусных сплетен...» [5, с. 360–361].

Несмотря на недооценку вклада Ахмадулиной в поэзию (который всё же отнюдь не ограничивается тремя отмеченными стихотворениями), Д. Быков точно подметил сверхлитературный характер славы Ахмадулиной. К стихам он приплюсовывает исполнительское, концертное мастерство поэтессы и непомерную экзальтацию ахмадулинских поклонниц «с незадавшейся личной жизнью» [5, с. 361]. Однако Ахмадулину знали и не бывавшие на ее концертах люди из разных уголков страны (хотя бы по фильму В. Шукшина «Живет такой парень»), а среди поклонников Ахмадулиной было предостаточно мужчин. Решительно преобладают и авторы-мужчины, увидевшие в Ахмадулиной прототип какого-то своего литературного персонажа. Таково, думается, действие ахмадулинского мифа, оказавшегося удачным, востребованным, включающим в себя и всё вышеперечисленное.

Взгляд на Ахмадулину восторженного почитателя преломляет один из рассказов, составляющих повесть А. Королёва «Ожог линзы». Как и в других литературно-художественных произведениях, о которых пойдет речь, фамилия Ахмадулиной здесь не названа — создается художественный образ «знаменитой поэтессы», но в нем отчетливо проступает ахмадулинский прототип. Рассказ создан на фактической основе, но содержит и вымысел, и детальную нюансировку психологии персонажей. Сюжетно обыгрывается ситуация казуса, случившегося с реальным человеком [7], — в произведении он обозначен как Андрей Рукавичников. Прочитав в журнале «Юность» стихотворение, адресованное «мальчику из Перми», он посчитал, что это форма ответа ему, так как сам жил в Перми и посылал на отзыв поэтессе, перед которой преклонялся, свои стихи. Крайне взволнованный, герой устремляется в Москву и ищет встречи со своим кумиром. Образ знаменитости воссоздается через трепетное восприятие поклонника, поистине обожествляющего удивительную поэтессу. Сначала это имидж, выстроенный заочно его воображением на основе дошедших до Перми сведений, затем — непосредственная реакция на живого человека. Первоначальное восприятие Андрея отражает восхищение с оттенком сожаления, и вот почему: «…Ее имя взошло на поэтическом небосклоне бурных шестидесятых годов звездой первой величины, но звездой как бы падающей. Ее поэзия казалась недолговечной — и в этом была особая, острая, сиюминутная прелесть. Когда прошло первое чувство очарования, ее стихи удалось даже на время забыть» [6, c. 9], — вспоминает герой. Уже из дня, из которого ведется повествование, делается обобщение: «…гениальность берет в плен не сразу» [6, c. 9]; оно свидетельствует об изменившемся отношении к «оттепельной» звезде, которая не только сумела закрепить успех первых книг, но выросла в своем значении, для Андрея — до масштабов гения. Отмечается роль мини-пластинок журнала «Кругозор», каковые донесли и звучание стихов, и «незабываемый голос» их читавшей. Хлынувшая в душу музыка взяла в плен навсегда, а казавшаяся падающей звезда «застыла на небосклоне с угрюмым постоянством новой хвостатой кометы…» [6, c. 9].

Считая, что через «Юность» получил одобрение собственному творчеству, Андрей все равно страшно нервничает, опасаясь при личной встрече разочаровать свою богиню и в то же время напряженно ожидая от нее решения всей своей судьбы.

Связанное с путаницей и разными осложнениями знакомство происходит как бы по частям — сначала это голос любимой поэтессы, услышанный по телефону и звучащий как волшебная музыка. Но разговор влечет за собой величайшее для Андрея несчастье — он узнает, что стихи поэтессы были посвящены другому, а значит его приезд и навязывание себя кумиру бессмысленно-нелепы, а главное — ничего в его жизни так и не определилось, ведь в самом себе — как поэте — у героя появились сомнения. Знаменитая поэтесса, однако, проявляет поразительную проницательность и чуткость, стремится успокоить незадачливого незнакомца. «Ее голос заметался вокруг его раненой души. Голос врачевал, забинтовывал, голос тихонько дул на свежую рану, ворожил, колдовал» [6, c. 11], — таково, во всяком случае, было ощущение мечтателя, надежды которого оказались разбиты. Более того, знаменитость решила преподнести ему королевский подарок, назначив все-таки встречу и продиктовав адрес, по которому она должна была произойти. Тем сильнее для пребывающего на седьмом небе от счастья психологический удар — о договоренности боготворимая поэтесса забыла, в указанном месте ее не оказалось, ни о чем не осведомленный хозяин квартиры отнесся к Андрею недоуменно-недоброжелательно. Герой ощущает себя униженным «маленьким человеком» из русской классической литературы, с которым отнюдь не думают считаться, пылает краской стыда. Все же Андрей не может до конца поверить в неидеальность своего кумира, подобно обманутому влюбленному, придумывает женщине самые фантастически-неправдоподобные оправдания, а назавтра снова дозванивается до нее и снова попадает в плен неповторимого голоса — как бы «сорванного», произносящего слова «на ветру»:

«— Простите, простите меня. Я давно перед всеми повинна, а теперь вот еще и вы. Хотите — казните...» [6, c. 14].

Назначается новая встреча — за городом, на даче у знакомого, с каковым, правда, поэтесса ни о чем не договаривалась и вообще давненько не виделась. За всем этим проступает некая взбалмошность, непредсказуемость ожидаемой, к тому же избалованной вниманием, легко все переигрывающей по-своему. То-то она заочно винится «перед всеми», кого подвела, отнюдь от этого не меняясь. И на дачу знаменитая поэтесса приезжает с трехчасовым опозданием; приезжает вместе с веселой компанией на шикарной иномарке. О назначенной встрече она вряд ли помнит, и Андрей повторно переживает чувство невыносимого унижения, которому подвергнут, как бедный проситель, неизвестно чего дожидаясь в отведенной ему комнате, в то время как поднявшиеся наверх гости танцуют, звучат музыка и смех, доносятся звуки речи на русском и английском языках. Двухэтажность дома символизирует иерархичность общества, разделенного на элиту и рядовых граждан, живущих как бы в разных, между собой почти не соприкасающихся мирах. Также значима для рассказа оппозиция «столица — провинция». Со столицей связана семантика успеха, процветания, интересной жизни, с провинцией — неудачливости, безвестности, тоски. У Андрея ощущение, что столица его равнодушно и безжалостно отвергает, и он готов бежать с чужой дачи, даже пожертвовав возможностью встречи со своей богиней, лишь бы выбраться из ситуации, оскорбляющей его человеческое достоинство. И как раз в этот момент поэтесса, которой, по-видимому, напомнили о назначенной встрече, вбегает в комнату. Ее появление всё меняет — перед Андреем словно предстал оживший шедевр, взгляд на который пронзает насквозь, остальное делая неважным, «и он сразу простил ей все, что уже случилось между ними, простил раз и навсегда» [6, c. 17]. От восхищенного потрясения, ощущения, что столкнулся с чем-то космически-исключительным по своим масштабам, чего в реальной жизни не бывает, герой просто немеет, хотя буквально впивается в поэтессу глазами. Вот ее портрет, воссоздаваемый в рассказе:

«Природа явно и щедро одарила ее, отчеканила ее рот, отлила ее ноздри, вырезала профиль…

В вечернем платье из скользкого шелка, с голыми худыми плечами, не красавица, она была ослепительна. Платье повторяло каждое ее движение россыпью льдистых голубых бликов, оно словно кралось за ней, а она, играя, отбивалась от слежки пригоршнями холодной воды. На шее катались крупные горошины белого жемчуга, свежий молочный град. Безбровая блондинка с короткой стрижкой, она была и женщиной, и мальчиком одновременно. И перемены эти были мгновенны. Белое становилось черным и наоборот. Она была пьяна, но взгляд ее горько чернел. Она была заразительно весела, но при этом в ее глазах стоял плач. Она усеяла пустую комнату танцем голых до плеч рук и в то же время стояла как заговоренная вода. Она была почти не похожа на свои фотографии, но зато была точной копией собственного голоса... Наконец, всё, к чему она прикасалась, вертела в руках, всё, что разглядывала прищурясь, она магическим усилием превращала в глубокие глотки чистой поэзии...» [6, c. 20]. Полного сходства с прототипом у А. Королёва нет — он дает художественный образ женщины-гения, и тем не менее многое из ахмадулинского облика уловлено точно.

Особенно поражает Андрея манера кумира «жить одновременно публично и интимно» [6, c. 20], поскольку вся жизнь для любимой поэтессы — род сцены, на невидимые подмостки которой ее вытолкнул талант, а залом она ощущает всю страну, если не всю планету, и должна блистать. Интимно-театрально держит она себя и с Андреем, выкладываясь в коротком общении с ним полностью, а так как смятенно-растерянный поклонник молчит, великодушно исполняет сразу две роли — за себя и за него, дабы избежать провальной паузы отчуждения и загладить свою вину перед столь долго ее дожидавшимся. Основное место в данной части рассказа занимает монолог поэтессы, представляющий собой вольную импровизацию о том, что в голову придет. Беря на себя основной груз общения, женщина тем самым пытается раскрепостить скованного собеседника, установить с ним душевный контакт. Но ровно половины в ее речах Андрей не понимает, ибо поэтесса говорит с ним как с близким человеком, ничего не расшифровывая, а ему подоплека многих высказываний неизвестна:

«Бедный путешественник издалека, — сказала она, — я измучила вас. Не сердитесь на женщин, ради бога. Я все же приехала. Я ехала к вам полтора часа и, если начистоту, совсем из другого времени, и даже из другой страны. Там все по-другому, а здесь еще февраль, снег не стаял. Ну, здравствуйте. Здравствуйте же, наконец! В этом году я впервые сдержала слово. Ради двоих. Ради вас. И ради совсем другого. И все равно меня не отпустили одну. Слышите! В этой келье танцуют. Ну и пусть. Так ему и надо. Пусть теперь все ревнуют и кусают локти. Я с вами» [6, c. 18]. Как на картине пуантилиста, из подтекста точечно проступает «закулиса» жизни поэтессы с какими-то завуалированными для Андрея проблемами, скрытым драматизмом и метаниями, и даже выясняется, что и он своим телефонным звонком произвел какой-то сдвиг в ее судьбе:

«Я подняла эту проклятую трубку, и вот, по вашей вине, мне снова приходится жить. Из-за вас я снова здесь, я одела себя как это старое платье. Старое, но нелюбимое…» [6, c. 19].

Несмотря на сбивчивость и метафоричность используемых выражений (кстати, очень зримых), возникает ощущение некого неблагополучия, преодолеваемой депрессивности, подтверждающих впечатление веселости сквозь внутренний плач, причем веселость в облике поэтессы ситуативна, а плач постоянен, и промельк его улавливаем лишь обостренно-цепким взглядом почитателя и слагателя стихов. Немало поражает Андрея степень открытости в исповедальности богини, тогда как он сам — человек закомплексованный, как бы боящийся быть собой, показаться недостаточно умным, интересным, талантливым, не разрешающий себе этого, заслоняющийся от себя и предлагающий вместо себя некую более устраивающую себя же замену-симулякр. И в возникшей ситуации герою кажется, что нужно говорить какие-то особые слова и какие-то особо умные вещи, но, почувствовав, насколько чутка поэтесса к малейшим оттенкам неискренности, фальши и полностью попав в плен ее обаяния, просто физически не может выдавить из себя ни звука. Желанного созвучия душ не возникает, хотя позднее выясняется, что сказанное знаменитой поэтессой Андрей запомнил чуть ли не дословно и каждую фразу разобрал по косточкам. Незаурядная женщина, подбадривая визави, все же настраивает его на контакт: «Малыш гордится тем, что не сказал пока не слова лжи, он думает — это важно» [6, c. 22]. Что же важно? По-видимому, то, что — за словами, проступающее сквозь них свечение-сияние. И в речь поэтессы А. Королёв вкрапливает перефразированные выражения из стихотворений Ахмадулиной. Например: «…важно не явиться, а не заслонить собой ничего и никого» [6, c. 19], — и далее: «…он втихомолку учится словам, когда я хочу свести их на нет…» [6, c. 22], что отсылает к строкам ахмадулинской «Зимы»:

Свести себя на нет,

чтоб вызвать за стеною

не тень мою, а свет,

не заслоненный мною [1, c. 11].

Стремление королёвской поэтессы к отказу от слов прочитывается как желание превратить их в бóльшее, чем слова: составную часть жизни, ее просветляющий фактор, а самоумаление — как потребность в полном отказе от эгоизма, дабы даже случайно не причинить кому-то боль, не обидеть, не сделать несчастным. В жизни, конечно, все сложнее, чем в творчестве. И тем не менее у А. Королёва поэтесса пытается максимально сгладить свое разочарованную реакцию на стихи приезжего, все же угадываемую Андреем: «Втиснувшись в стул, погасив угольный взгляд, она вновь повторила свой просящий жест: «читайте же!». И он совершенно ясно понимал, что этим покорным движением она осудила себя за молчание сердца в ответ на чужие стихи и жестокость своего неучастия» [6, c. 23]. Приговор из ее уст так и не прозвучал — героиня избрала другой, не столь болезненный для Андрея и более деликатный ход: «…стоило ему только торопливо дочитать положенное до конца, как она без паузы и вступлений, по-товарищески продлила подобное подбирание рифмованных слов» [6, c. 23], стала читать свое. Это и был ее опосредованный ответ на услышанное, позволявший сделать выводы самому; и Андрей «был ошеломлен и обескуражен тем, что наконец, вот сейчас, сию минуту, в пустой комнате с темным окном, под свет голой лампочки и звук ее голоса, постиг тайный смысл истинно происходящего. Этим упоительным чтением судьба отлучала его от писания стихов навсегда» [6, c. 23]. Гениальность явилась той двояковыпуклой линзой, каковая выявила реальный масштаб его личности и таланта и позволила осознать: он плохой поэт, лукавящий перед самим собой человек, и выжгла из него провинциальное самообольщение. Различил, однако, герой в состоянии поэтессы, когда читал стихи, и иное: «страх одиночества за собственное избранничество» [6, c. 23]. Возможно, женщина-кумир все-таки надеялась открыть в приезжем равного себе по таланту (потому и не обратила внимания на призывавшие ее с верхнего этажа крики), но этого не произошло, а неуместно пылкое рукопожатие и путаная благодарность Андрея при прощании были восприняты как фальшивые, не отражающие реальных чувств отвергнутого, на что поэтесса ответила холодом. «Она прощалась всерьез навек, но если бы часом раньше он мог бы принять этот выплеск настроения за надменную спесь аристократки от поэзии, то сейчас — увеличенный светоносной лупой — уловил, что в этом «прощайте» таилось отчаяние женщины, постаревшей на его глазах. Она вбежала навстречу ему ребенком с ворохом стеклянных игрушек в руках, научилась рядом с ним говорить, родила слово, разлюбила, состарилась — одним словом, отдала целую жизнь — и ничего не взяла взамен» [6, c. 24], — так резюмирует для себя позднее произошедшее Андрей. И тем не менее для него встреча со знаменитой женщиной навсегда осталась тайной вечерей, одарившей пониманием, кто он есть на самом деле и что такое воплощенная в человеке поэзия.

Как бы коронуя гениальность, А. Королёв сам переходит на язык поэзии. «...Да разве можно благодарить свечу, лампу или светляка за то, что они покорно светят, как и предназначено свыше» [6, c. 24], — пишет он в унисон с романтическим строем поэзии Ахмадулиной. Но автор отделяет себя от героя и не был бы реалистом, если бы ограничился только апологетикой. Читатель восхищается замечательной женщиной и в тоже время отмечает про себя, что знаменитой поэтессе не пришло в голову поинтересоваться, было ли где приезжему из провинции остановиться в Москве, есть ли у него средства на затянувшееся пребывание в столице и как в полной ночной темноте он будет пробираться через незнакомый лес к железнодорожной станции, в то время как она возвращалась в город на роскошном автомобиле своего английского переводчика. Поэтому высокопоэтичный образ светоносной звезды имеет в рассказе и свою тень, ведь автор следует правде жизни и изображает не святую, а живого человека. Тем не менее, воссоздавая оппозицию «гений — пытающийся самоопределиться человек», прототипом великолепной поэтессы А. Королёв избрал Ахмадулину, что сигнализирует о волшебной магии ее мифа, вносившего аристократическую ноту в духовную жизнь общества.

Иной угол зрения — взгляд на Ахмадулину не очарованного поклонника, а представителя андеграунда — отражает постмодернистский роман М. Берга «Момемуры», в мистификационных целях опубликованный под псевдонимом З. Ханселк, И. Северин с подзаголовком “(*перевод с английского и примечания Михаила Берга*)”.

В книге «Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе» М. Берг доказывает, что «литература не является областью самоценной и самодостаточной деятельности, а может (и должна) быть рассмотрена как часть социокультурного пространства», а кроме того, «участвует в антропологической эволюции, предлагая модели и механизмы психо-исторической адаптации...» [8, c. 3], что дает ключ к объяснению причин успеха (либо не успеха) той или иной литературной практики и связанной с ней социокультурной стратегии. Подобный подход объясняет и действенность литературных мифов, и важным параметром, определяющим их ценность, «является объем и структура перераспределяемой власти» [8, c. 4] (имеется в виду власть над умами и чувствами). Считая в то же время, что литературоцентризм себя изжил, и давая в «Момемурах» широкую панораму литературной жизни позднесоветской эпохи, М. Берг предпочитает демифологизацию и в некоторых случаях даже травестию, хотя отчасти следует традиции В. Катаева как автора мемуарной книги «Алмазный мой венец», наделяя персонажей с отчетливо проступающими прототипами вымышленными фамилиями и именами: тем самым акцентируется, что это все-таки литературные герои, пусть их прототипы — характерные фигуры своего времени, заслужившие того, чтобы попасть в паралитературный текст. В основном М. Берг пишет о людях «подпольного сознания и подпольной литературы» — представителях андеграунда 1960‑х — 1980‑х гг., однако в какой-то момент исследуемый будто бы австрийскими славистами З. Ханселком и И. Севериным автор — молодой тогда Ральф Олсборн, будущий Нобелевский лауреат (у М. Берга это фигура собирательная), — каковой не нашел еще своего места в литературном мире и плохо его знает, приезжает в Москву в надежде познакомиться с заочно уважаемыми и ценимыми столичными писателями, а, главное, получить благословение у своего кумира, в котором видит лучшего современного поэта, — господина Тэста (под этой номинацией дан Арс. Тарковский). Многое в Москве поражает героя, и прежде всего то, что самые оппозиционные художники и поэты здесь — «вполне респектабельные люди, ходят в должность, обладают положением, это уважаемые граждане, которые всему знают свое место… И всё более или менее заслуживающее внимания тут же получает типографское воплощение и общественный резонанс. <…> Сношения с заграницей были также облегчены» [9, № 7, c. 5]. Какой контраст с Питером, тоже далеко не провинцией! — отмечает Олсборн. Для него оппозиционность столичных печатающихся знаменитостей, скорее, фронда, ведь их благополучию, по большому счету, ничто не угрожает, исключения редки. Правда, он фиксирует и тот факт, что москвичи гораздо доброжелательнее петербуржцев: они настолько уверены в себе (своей литературной значимости), что спокойно, без ревности принимают новый талант, радуются его открытию.

В числе представителей московской богемы, привлекших внимание Ральфа Олсборна, — и «знаменитая поэтесса Алменэску» [9, № 7, c. 40], в каковой легко угадывается (во всяком случае в качестве прототипа) Ахмадулина. Факт «знаменитости» для Ральфа — скорее минус: так, оказавшись в Рамос-Мехиа (=Переделкино) и увидев, что навстречу ему по тропинке идет знаменитый поэт Висконти (его прототип — Вознесенский), Олсборн предпочитает свернуть в боковую аллею. У ушедших в андеграунд «шестидесятники», как правило, вызывали отталкивание и в силу недостаточной оппозиционности, и потому, что и с «послеоттепельным» ужесточением цензуры в большинстве своем оставались «на плаву» (негативно оценивает их, в том числе Ахмадулину, например, Вс. Некрасов в стихотворении «Разговор с поэтом…» [10]; прибегая к концептуальной травестии, изображает Ахмадулину в виде девочки с искалеченными из-за постоянного хождения на котурнах ногами В. Сорокин в «Голубом сале» [11]). Впрочем, непроходимой границы между теми и другими не существовало, к тому же люди менялись (и в ту, и в другую сторону). И Ральф Олсборн к намеренной встрече с Алменэску не стремился — он застал ее в компании, собравшейся у Билла Бартона (= Андрея Битова), каковой умудрялся и издавать свои книги, и публиковаться в самиздате и каковому Ральф хотел показать свои эссе. Первой при входе в комнату переделкинского дома (где, как оказалось, Бартон как раз читал свое новое произведение) Олсборну бросилась в глаза именно Алменэску, идентифицированная спустя короткое мгновение. Бросилась своим ярким и модным видом. Техника портретного изображения у М. Берга как бы трехступенчатая. Сначала дается статический портрет поэтессы, воссоздающий ее внешний облик:

«Она держала в руках наполовину пустой стакан с джином и курила сигаретку... Накинутая на плечи шубка не скрывала ее стройных ног, подчеркнутых узкими бриджами и высокими ботфортами в обтяжку» [9, № 5, c. 40].

Далее портрет обретает динамичность, передавая флюиды, излучаемые живописуемой женщиной:

«С Алменэску я несколько раз встречался взглядом, читая в нем то же (только сейчас сфокусированное в точку), что рассеивалось ею по телеэкрану в еженедельных программах «Женский час»: аффектированная вопросительность, экзальтированный надлом и обращенный равно ко всем призыв. Артистическая грация в каждом жесте. Как и в каждом ее четверостишии, где прозаизмы соединялись с высокими словами посредством дательного падежа и слово плавало в строке, наполненной пеной нервозной женственности. Что-то в ней вызывало беспокойство» [9, № 5, c. 41].

Наконец, при обсуждении прочитанного Бартоном у портрета Алменэску, в добавление к сказанному, появляется звук:

«Речь шла о незнакомой румынской девочке, которая сидела в одном захолустном театральном зале позади Алменэску, и та, ряда на четыре ближе к сцене, постоянно чувствовала на себе пристальный взгляд девочки. В ее устной речи присутствовало твердое и ощутимое, как заноза, тире гос-жи Морозовой (ее прототип — М. Цветаева. — *И.С.*), заменяющее жест и глагол, и это тире она обозначала плавным взмахом руки вверх, осыпая при этом пеплом узкие бриджи. “Обернусь — смотрит. Посижу еще немного, скошу взгляд вбок — опять глаза... Меня уже дрожь бьет — такие глаза. Мистика какая-то. Чувствую, что вся в ее власти. Ничего больше не вижу и не слышу, только оборачиваюсь — глаза — и не могу отвести взгляда”» [9, № 5, c. 41]. Эти слова в разных вариациях повторяются многократно; с прочитанным Бартоном если они и были связаны, то весьма опосредованно. Все внимание Алменэску перетянула на себя, собирая его, «как вогнутая линза солнечные лучи» [9, № 5, c. 41], и умело управляя им. В каком-то смысле это был театр, нацеленный на то, чтобы вызвать восхищение собой, обожание, и присутствующие воспринимали его как должное. Может быть, потому, что Алменэску любили и готовы были считаться с ее странностями и причудами, к каковым привыкли. К тому же экстравагантная, сверхэкзальтированная женщина вносила некую электрическую искру в размеренную повседневность, не давая минутам застояться, хотя скрытно таилась в ней и опасность некоего взрыва, скандала (?). М. Берг дает четкий абрис женского образа, увиденного как бы со стороны, и одновременно воспроизводит реакцию Ральфа Олсборна. Представители андеграунда чуждались осточертевшего пафоса, всякой аффектированности, но Алменэску Ральфу, к его собственному удивлению, понравилась, хотя он прекрасно видел и ее недостатки. При всей игре в ней была бездна непосредственности и обаяния, блеска и неподдельной женственности.

Сказалось и то, что поэтесса предприняла попытки индивидуально очаровать новоприбывшего. Вот приводимый в романе отрывок из записок Олсборна:

«Я понимал, что Алменэску одновременно и кокетничает, и посмеивается надо мной. Однако, возможно, любой мужчина на моем месте почувствовал бы тоже самое: слишком отчетливо ощущались женские флюиды, излучаемые ею если не в силу привычки, то по закону натуры. Мне было знакомо и понятно это желание нравится во чтобы то ни стало и кружить голову всем без исключения; но это желание хотя бы отчасти искупалось тем, что она была действительно мила. А ощущение, ею вызываемое, запомнилось, как полет бабочки или стрекозы в театральном зале» [9, № 5, c. 42]. Алменэску сумела разбить привычную настороженность Ральфа по отношению к чужакам (от которых неизвестно чего ждать), втянуть его в общий разговор, почувствовать себя в новой компании непринужденно. Олсборн признается, что размяк, правда, не настолько, чтобы согласиться выпить джина в час дня, тогда как остальные, отмечая завершение новой книги Бартона и беседуя, активно напивались. Казалось, все они ведут светский образ жизни, никуда не спеша, ничем себя не обременяя, наслаждаясь общением. Ритм жизни Ральфа был иной, и когда «ослепительно пьяный» Бартон вместе с такой же опьяневшей Алменэску стали уговаривать его покататься с ними на машине и тем продолжить праздник, Олсборн, сославшись на занятость, отказался. Столичные знаменитости решили, что молодой человек стесняется; однако истинная причина была иная, и ее раскрывают записки Олсборна: «...Я вообще пресыщался общением в течение нескольких часов, а популярность была в моих глазах, хоть и простительным, но недостатком» [9, № 5, c. 42]. Это голос человека «литературного подполья», к тому же вспоминающего прошлое, уже став Нобелевским лауреатом. И, в отличие от королёвского Андрея Рукавичникова, он смотрит на Алменэску не снизу вверх, а, по меньшей мере, как равный (если не сверху — вниз). По собственному признанию, «к роли начинающего автора» Ральф не был готов уже в описываемые годы — подспудно он чувствовал свою силу и обладал достаточно независимым характером. Объективность по отношению к столь радушно его принявшим и безусловно талантливым людям Олсборна тем не менее не покидает. Бартон и Алменэску даны в его записках с симпатией, хотя без «придыхания».

Прощальная сцена зафиксирована в записках детально:

«Алменэску несколько набекрень, по самые брови надела мохнатую шапку — копию кинематографической версии головного убора Печорина ... Смотря ошалело, она говорила: “А мне вы разве ничего не привезли, я тоже люблю читать?” И опять интересовалась, где моя шляпа. Говоря одновременно со мной и дамой-приятельницей. Олицетворяя тот тип прелестной особы, которой все женщины завидуют, мечтая походить, а мужчины желают обладать. Если бы не две пустые бутылки, я имел все основания полагать, что кокетничает она чересчур» [9, № 5, c. 42].

При расставании Бартон, уже сидя в машине, рассказал, что два дня назад Алменэску на прогулке потеряла свою замечательную шапку (по-видимому, тоже была в соответствующем состоянии); ее искали и нашли на обочине. Таким образом, описываемый день вовсе не выглядит исключением.

В очередной приезд к Бартону, знакомившемуся с эссе Олсборна, Ральф спросил, где Алменэску. Тот ответил: «Нету, приехал муж, сказал, что плохо себя ведет, завязал в узелок и увез» [9, № 5, c. 45].

Увлечение знаменитой поэтессы алкоголем Олсборн никак не комментирует, не желая, по-видимому, повторять общие места; да и удивить этим знакомого с андеграундным бытом было трудно.

Упоминается также в романе характеризуемая женщина под номинацией г-жа Таманская, когда речь идет о ней как рецензенте тамиздатского альманаха «Колониальная ночь» (= «Каталог»).

Изменение номинации, думается, призвано подчеркнуть более открытое противостояние поэтессы властям с усилением ретоталитаризации, проявлявшееся в различного рода смелых литературных поступках, правда, почти не затрагивая самого творчества. Подсказан же псевдоним «Таманская» ахмадулинской шапкой-папахой, а именно такого типа шапку в экранизации лермонтовского романа (одна из частей которого называется «Тамань») нахлобучивал на голову Бэлы Печорин. Появляется в «Момемурах» и определение «милая певунья Бэллочка Таманская», еще более проясняющее происхождение псевдонима. Есть в данном определении, однако, не только симпатия, но и некоторая снисходительность в оценке масштаба дарования Алменэску. У М. Берга она отнюдь не гений, а одна из ярких фигур литературной жизни позднесоветской действительности. Гений всеобъемлющ, концентрирует в себе самое важное для эпохи;у Алменэску (и ее прототипа) мы этого не обнаруживаем. Если отталкиваться от «Литературократии» М. Берга, Ахмадулина, скорее, бессознательный пассионарий, через поэзию и жизнетворчество увлекающий к новому идеалу женственности и отстаивающий неповторимую человеческую индивидуальность во все более омассовляющемся мире. Сама того не концептуализируя, всей совокупностью сделанного Ахмадулина как бы напоминала: демократизация в отрыве от аристократизации личности провальна. Данная интенция и определяет актуальность ахмадулинского наследия для современности (и только ли для современности?).

И у А. Королёва, и у М. Берга взгляд на Ахмадулину все-таки «со стороны». Иное — роман В. Аксёнова «Таинственная страсть», написанный человеком из близкого окружения поэтессы, ее многолетним другом. Правда, упоминается Ахмадулина и в более раннем романе писателя «Ожог» (1969–1975; 1980), заявляя о своем существовании один раз стихотворной строчкой, второй — при описании характерных атрибутов обстановки комнаты московского интеллектуала, образующих «более чем фламандское космополитическое буйство поп-арта: проигрыватель «Филипс» и несколько пластинок с лицами звезд джаза и прогрессивного рока, белорусский приемник «Океан», большая банка бразильского нес-кофе, сигареты разных марок.., красный чешский телефон, арабские шлепанцы с загнутыми носками, китайский термос.., початая бутылка «Джонни Уоккера», рассыпанные таблетки болеутоляющих и спазмолитических средств, лимоны, несколько книг, и среди них антология русской поэзии от Сумарокова до Ахмадулиной» [12, с. 319–320]. Интерьер выдает приверженность западному образу жизни; отечественную культуру в нем представляет книга стихов русских поэтов, да и то изданная, как можно понять, за границей — на родине Ахмадулину в 1970‑е гг. к классикам отнюдь не причисляли.

Столь мало внимания Ахмадулиной уделяет В. Аксёнов, чтобы не причинить ей неприятностей, ведь в «Ожоге» он уже пересек границу лояльности, с позиции легальной оппозиции перешел к радикальной критике советской системы, в 1968 г. похоронившей «социализм с человеческим лицом». Взгляд автора на происходящее в стране изнутри брежневской эпохи, каковой, кажется, не предвидится конца, депрессивно-пессимистичен. Совсем иное настроение — приподнято-поэтичное — пронизывает произведение об этом же времени, созданное 30 лет спустя, когда оказалось возможным подвести жизненные итоги, кое-что переоценив: роман «Таинственная страсть». Показательно уже то, что он назван словами из стихотворения Ахмадулиной «По улице моей который год…», хотя автор их перекодирует по-своему. У В. Аксёнова речь идет о всепоглощающей страсти «шестидесятников» к поэзии (творчеству в целом), а также — к идеалам свободы и гуманизма, одухотворявшим их творчество; а предательство дружбы, о котором пишет поэтесса, у В. Аксёнова проистекает именно из предательства (в том или ином отношении) идеалов молодости. Тем не менее «Таинственная страсть» во многом — роман о дружбе, духовном и нравственном единстве послесталинской плеяды авторов, прокладывавших новый, более раскрепощенной вектор в литературе, а вместе с нею — в самой жизни. Писатель создает групповой портрет «шестидесятников», представленных как десант, заброшенный из будущего, и отразивших в своих произведениях жажду перемен, потребность в расширении жизненного пространства человека, сумевших всколыхнуть общество, насытить его новой, позитивной энергией. В контрасте с «Ожогом», в «Таинственное страсти» В. Аксёнов показывает, какой яркой, наполненной, интересной была жизнь «шестидесантников», как много у них получилось, и почему все-таки, даже себя исчерпав, данное явление оказалось не бесплодным — дало русской культуре ряд замечательных талантов — писателей, художников, кинорежиссеров, преодолевавших «шестидесятнические» иллюзии, обретавших собственный путь и место в мировом культурном процессе.

В. Аксёнов создает произведение, соединяющее в себе жанровые признаки романа-хроники, беллетризированных мемуаров, лиризированного мифотворчества с элементами стихопрозы, как и М. Берг, наделяет персонажей вымышленными номинациями, как правило, однако, отчетливо рифмующимися с именами и фамилиями реальных прототипов, образы которых возникают в «Таинственной страсти». Так, Влад Вертикалов — Владимир Высоцкий, Роберт Эр — Роберт Рождественский, Ян Александрович Тушинский — Евгений Евтушенко, Антон Андреотис — Андрей Вознесенский, Кукуш Октава — Булат Окуджава, Гладиолус (Он же Глад Подгурский, Гладиолус Подгурский) — Анатолий Гладилин, Марк Аврелов — Юрий Нагибин, Рюрик Турковский — Андрей Тарковский, Генрих Известнов — Эрнест Неизвестный, Ваксон (Вакса) — сам Василий Аксёнов и т.д. Не забыта, естественно, и Белла Ахмадулина, представленная под номинацией Нэлла Аххо. Имя Нэлла созвучно с именем Белла, в Аххо — две первые буквы ахмадулинской фамилии; к тому же удвоение буквы «х» дает впечатление междометья «ах», выражающего восхищение. У В. Аксёнова Нэлла Аххо — единственная женщина среди лидеров «шестидесятничества», по нарастающей славе приближающаяся к Первому (каковым в годы «оттепели» считался Е. Евтушенко). В. Аксёнов активно насыщает текст стихами, отражающими «оттепельнные» настроения и являющимися важнейшей проекцией личности каждого из цитируемых. Из романа можно узнать, какие ахмадулинские произведения пользовались наибольшей популярностью в 1960‑е гг. Это «Сказка о Дожде», «Когда моих товарищей корят…», «По улице моей который год…», «Я думаю, как я была глупа…», «Плохая весна», «Ни слова о любви…», «Стихотворение, написанное давным-давно», хотя не забыты и более ранние: «Жилось мне весело и шибко…», «Маленькие самолеты». Приводятся высказывания о творчестве Нэллы Аххо. Антон Андреотис на встрече писателей с руководством страны в Кремле недоумевает: «Почему не видно Нэлки Аххо... Почему ее не приглашают мудаки? Хотя бы одно появилось неотразимое женское лицо! Поэтессу мирового первопорядка не приглашают!» [13, с. 117] (как можно понять, на «аполитичную» Ахмадулину руководящие лица ставку изначально не делали). Но это оценка «своего», товарища. А вот реакция экскурсантов, рядовых читателей, опознавших Аххо в Крыму:

«— Ура! Ура Нэлле Аххо! Какие все-такие удивительные имена в нашей истинно русской поэзии!» [13, с. 263].

Проступает в этом и увлеченность общества поэзией, характерная для СССР 1960‑х гг., и восхищение любимой поэтессой, причем высказанное спонтанно, безо всякой предварительной подготовки, очень искренно.

Атмосфера праздника, порождаемого поэтическими чтениями, хорошо передана в произведении; взлет поэзии имеет и общественный резонанс, ибо она созвучна настроениям и ожиданиям людей периода «оттепели».

Есть в романе и описание поэтических выступлений Нэллы Аххо, в том числе — с воссозданием впечатления, произведенного на публику. На поэтических «посиделках» в Коктебеле, традиционно начавшихся с исполнения окуджавского «Союза друзей», Аххо читает «Сказку о Дожде». В. Аксёнов показывает, что в контексте времени поэма воспринималась как опосредованная реакция на курьезно-серьезную трагикомедию 1962–1963 гг. — публичное избиение наиболее смелых «шестидесятников» в Кремле под председательством Н.С. Хрущева. Оскорбленность за своих товарищей и за поэзию вообще и дала толчок к написанию произведения, убеждён В. Аксёнов. В «Сказке» отстаивались достоинство и независимость творческой личности, не способной вписаться в конформистскую среду и готовой «ответить» за верность своим идеалам, то есть, если придется, пострадать, но не изменить себе. Финал поэмы, где от Дождя, символизирующего «оттепель» (= очищение жизни), остается лишь капля на асфальте (что сигнализировало о приближающемся «конце» «оттепельных» начинаний, одной из первых почувствованном Ахмадулиной), поверг присутствующих в шок:

«Нэлла поставила точку и замолчала, отпустив голову и взглядом исподлобья блуждая по собранию. И все молчали, было не до аплодисментов, пока академик Габарит, пожилой дядька с мохнатыми бровями, не смахнул слезу и не произнес гулким баском. “Я это знаю по самому себе”» [13, с. 226]. Другими словами, не только лирическую героиню пытались заклевать всякого рода приверженцы себя изжившего, о которых в поэме сказано:

Вы безобразны. Дайте мне пройти [1, с. 23], —

и не только она ощутила неблагоприятные перемены в общественной атмосфере:

Бюро прогнозов

осадков не сулило никогда [1, с. 23].

«Свои» скрытую оппозиционность поэмы отлично чувствовали.

Дает В.Аксёнов и описание манеры публичных выступлений Нэллы Аххо:

«Поэтэсса Аххо с ее цветаевской челкой и в деревенском платьице с оборками оторвалась от своей неразлучной подружки Татьяны и с некоторой детской неуклюжестью взошла по крыльцу. Она взялась читать колоратурно, но по мере чтения в голосе ее возникали баритональные лады» [13, с. 225]. Акцентируются некоторая угловатость движений, будто героине предстоит преодолевать сопротивление воды, в которую вошла, взгляд на аудиторию несколько исподлобья, переливы голоса при чтении.

Как настоящий триумф поэтессы показано ее выступление на карадагском фестивале, проходившем на свежем воздухе, у костра, в предельно неформальных, раскованных формах и имевшем неявную оппозиционную подоплеку. Автор характеризует его как «самый веселый, спонтанный и забубенный летний пир на водах» [13, с. 296]. В разгар веселья Аххо, танцевавшую сразу с двумя кавалерами, призывают почитать стихи. Героиню ставят на большой плоский камень, в промежутках между стихотворениями подносят ей закуску и выпивку («Напитки она проглатывала, от еды отказывалась» [13, с. 292]). Вскоре к ней «на камень упруго вспрыгнул Влад Вертикалов, задребезжал гитарой» [13, с. 293]. Воспроизводится краткий диалог:

«— Последнюю строфу «Плохой весны» поем вместе!

— Да знаешь ли ты, что петь, мой Влад, мой брат?

— Я все твое знаю, Нэлла, ряд за рядом!

Он хлопнул ее по попке, а она оперлась на его плечо. И запели» [13, с. 293].

Реакция присутствующих — оглушительная:

«Буря восторга. Вопли любви. Трубы и банджо. Сакс и кларнеты. Барабан. Нэлка приблизила к мужественному Владу свое детское лицо:

— Если ты меня любишь, дружище Влад, то почему же ты меня не бэрьешь?

— Потому что ты моя гениальная сестра!» [13, с. 293].

В шутку или всерьез это говорится, понять невозможно, но братско-сестринские чувства налицо, что акцентируется и в других эпизодах романа при изображении «шестидесятнического» круга. Перефразируя А. Блока, В. Аксёнов замечает: «Так жили поэты, но каждый не встречал другого надменной улыбкой, такого не было, наоборот: каждый друг другу говорил: “Ты гений, старик!”» [2, с. 79] (в вышеприведенном же эпизоде — «гениальная сестра»). Впечатление, что других оценок тогда не знали: либо гениально, либо дерьмо. «Гениальность» же, скорее, была просто ходовым выражением, метафорой признания, литературной удачи и формой поддержки товарищей.

Со стихотворением, воскрешающим пушкинскую формулу:

Друзья мои, прекрасен наш союз [1, с. 300], —

выступает Нэлла Аххо на праздновании тройного дня рождения друзей-«шестидесятников». Выступление сопровождается своеобразной театрализацией, призванной подчеркнуть торжественность момента:

«Потом под фонарем оказалась Нэлла. Стояла как дева удачи в лиловой тунике. Руки простерла Ваксону, потом Гладиолусу, потом Ослябе, потом всем» [13, с. 300]. У В. Аксёнова героиня сама напоминает произведение искусства и вызывает отклик-поклонение:

«Когда она кончила читать и застыла с отведенной в сторону гор рукой, все трое виновников торжества стали перед ней на одно колено» [13, с. 301].

Впрочем, весь праздник показан как один большой карнавал, где буйствуют свобода, талант, фантазия. Аххо чувствует себя здесь, как рыба в воде, и во многом задает тон.

Вообще Нэлла Аххо, по словам В. Аксёнова, «была непростой персоной. То она казалась Золушкой, то представала перед публикой в горделивости своего поэтического сана» [13, с. 457]. Парадоксальным образом в ней уживались снобизм и своеобразное юродство.

Знаменательно, что и в сложной ситуации, когда возникла угроза жизни отдыхающих со стороны моря, затопившего узкую полоску пляжа, Нэлла Аххо реагирует на происходящее стихами — строками из поэмы Б. Пастернака «Девятьсот пятый год», обращенными к морю, как бы пытаясь заклясть стихию, договориться с ней. Она же, будучи отменной пловчихой, участвует в эвакуации из затопленного места детей.

Поэтизации фигуры Нэллы Аххо служат и сопровождающие ее определения, разбросанные по всему роману: «несравненная», «всеобщая darling», «неотразимая», «удивительная», «наша красавица». Вместе с тем литературный портрет поэтессы динамичен и включает в себя и изображение различных проявлений экстравагантности, бесшабашности, даже хулиганства Нэллы Аххо — не только сверхраскрепощенной, но и весьма своевольной, непредсказуемой, не отказывающей себе в удовольствии что-то выкинуть, натворить, загулять. «Восхитительными неожиданностями» именует автор Аххо и ее неразлучную подругу Фальконе, экспромтом явившихся из Москвы на Кавказ на легковой машине с разбитым лобовым стеклом и в состоянии эйфорического опьянения. По рассказам прибывших, поездка для них была родом веселого приключения, в котором всё вызывало смех: и то, что кончился бензин, и занос машины в кювет, и авария, и погоня милиции, и беседа с представителями закона, причем любимицам фортуны всё сходило с рук. И потому, что, превращая поездку в спектакль, потешающиеся красотки были способны любого очаровать, и потому, что в одной из них узнавали жену знаменитого Яна Тушинского и были рады такой неожиданный встрече. Не обходит В. Аксёнов и курьезов, поскольку обе подруги числятся в паспортах женами Я. Тушинского, ибо первая жена — Аххо так еще и не собралась переоформить документ. Данное обстоятельство обыгрывается в эпизоде с катанием в мерседесе местного поклонника поэзии на Кавказе:

«Машина дергалась от каждого нового взрыва хохота. Товарищ Шкварченко все-таки пробился с кардинальным вопросом:

— А вы вообще-то, девчата, замужние или как?

Нэлла величественным жестом указала на любимую подругу:

— Перед вами, товарищ шофер, жена поэта Яна Тушинского!

— А лично вы, товарищ Нэлла?

— Я тоже.

Шкварченко понимающе кивнул. Дамы начали галдеть. И я! И я! Мы все тут жены товарища Яна Тушинского!» [13, с. 281].

Упражняются в остроумии дамы и по поводу возможного их похищения любвеобильными кавказцами:

— А что было бы со мной, если бы меня украл какой-нибудь кабардинец? — поинтересовалась Нэлла.

Все расхохотались. Таня добавила огоньку:

— Ну, я-то уже знаю, что буду женой четырнадцатилетнего абхазца!

И пошло...» [13, с. 280–281].

Всякого рода дурачества, переполняющие роман, — и форма разрядки от творческого напряжения, и способ передать перевес оптимистического настроения в «оттепельные» годы. Юг, море, солнце, роскошная растительность у В. Аксёнова — прекрасная природная рама для изображения прекрасных людей. Но автор избегает слащавости в изображении «шестидесятников», в том числе Нэллы Аххо, сопровождая восхищенное любование кумирами времени легким юмористическим подтруниванием над ними (когда это уместно). Вообще выдерживается как бы отстраняющий стиль, соединяющий в себе авторское и персонажное, имитирующий взгляд и манеру речи того или иного лица; и всегда сказанное предполагает у В. Аксёнова и некий подтекст, не так уж редко именно юмористический, как бы указывающий на недостаточность, относительность прозвучавшего слова.

Крайне снисходительно оценивает писатель прегрешения своих любимых персонажей, объясняет их молодой дурью, желанием испробовать всё на свете. В ироническом ключе подается второй муж Нэллы Аххо —Марк Аврелов, изгоняющий оказавшуюся бисексуальной жену из превращенной в бедлам московской квартиры со словами: «Нэлка, засранка, зассыха, чесотка, развратом своим и лесбиянством ты осквернила свой великий талант кристальный чистоты! <…> Все — вон!» [13, с. 406]. Как бы в описываемой ситуации поступил сам, писатель не сообщает, но едва протрезвевших дам В. Аксёнов отнюдь не осуждает, хотя не отказывается и от комических красок при воссоздании нетрадиционной ситуации. Всё же лесбиянский эпизод в жизни Аххо показан как проходной, и в ответ на проявляемое Яном Тушинским сочувствие Нэлла говорит:

«—…У меня теперь Гамзат» [13, с. 409].

Но к новому увлечению не чувствуется серьезного отношения, что явствует из диалога:

«— Кто он такой, этот твой Гамзат?..

—…Он дитя. Юный поэт. Я хотела бы его усыновить, если бы у него не было большущей семьи в Нальчике» [13, с. 409].

Проступает в этом специфическая ирония вкупе с известной самоиронией.

Как бы там ни было, В. Аксёнов деликатно намекает, что поклонников у Аххо было достаточно, и она отдала дань московской «сексуальной революции» 1960‑х, рассматривавшейся как раскрепощающий фактор и проявление личной свободы (более обстоятельно данный аспект раскрыт в «Ожоге»).

К тому же писатель не скрывает, что героиню может бросать из крайности в крайность.

На упреки подруги в безделье и беспутстве Аххо разражается монологом о своей готовности к «опрощению», перемещению (по примеру Б. Пастернака) из Москвы на дачу, в Тарусу, где посвятит себя огородничеству (помимо творчества, конечно). Выражается и желание совершить некое богоугодное дело, например, усыновить или удочерить сироту, дабы меньше несчастных детей оставалось на Русской земле. Автор никак не комментирует приводимой разговор, воспринимающийся как посталкогольный покаянный треп, ни к чему не обязывающий. За скобками остается тот факт, что сама Ахмадулина в какой-то момент как говорила, так и сделала, пусть до полного «опрощения» не дошло. Да, «непростая персона» перед нами, как и предупреждал В. Аксёнов, не всего решающийся касаться. В этом он близок А. Жолковскому «виньеток», резюмирующему: «Дело в напряжении между верностью правде (того, как было или, во всяком случае, как я помню, как было) и свободой ее презентации. Врать, преувеличивать, придумывать события нельзя, но что рассказать, а что нет, какую позу принять, — твое авторское право» [14, с. 3].

Без детализации обозначает В. Аксёнов перемены в личной жизни Аххо. Устраивающий героиню избранник характеризуется как король московской богемы, и браку с ним, сообщает писатель, предшествовал «грандиозный любовный тайфун» [13, с. 523]. Приводится и сжатое описание огромной чердачной студии, где отныне живет поэтесса с мужем-художником, перекликающееся с ахмадулинским стихотворением «Дом».

Сюда являются Ваксон с соратниками, чтобы предложить Аххо участвовать в бесцензурном альманахе «МетрОполь». В обозначившемся после событий 1968 г. «шестидесятническом» размежевании Нэлла Аххо показана человеком противостояния ужесточившейся системе. В романе пересказывается ее поэма в прозе «Много собак и Собака», ставшая, по словам автора, «чистейшим перлом» «МетрОполя» (заметим в скобках, что реальная Ахмадулина уже до этого имела опыт неподцензурных публикаций в «Синтаксисе», «Гранях», издательстве «Посев», демонстрируя преданность свободе творчества и осложняя свое положение в советской литературе). Сам же «чердак», как известно, приобрел роль неформального клуба нонконформистов (вместе с ними Ахмадулина предпочла позицию легальный оппозиции, хотя, с одной стороны, не побоялась поддерживать отношения с эмигрировавшим В. Аксёновым, с другой, посчитала нужным проститься с умершим Р. Рождественским, оставшимся последователем «социализма с человеческим лицом»; в этом, думается, проявилась ее верность «союзу друзей» и памяти молодых лет).

У В. Аксёнова — самая детальная разработка образа, основанного на ахмадулинском прототипе, наибольшее количество биографических реалий, дающих представление о личности, жизни, судьбе поэтессы и впервые вводимых в литературный текст. Отбор фактов и деталей нацелен на воссоздание неповторимых индивидуальных черт героини и одновременно ее возвышение, не отменяемое мягким юмором.

Фигура Нэллы Аххо у В. Аксёнова то выдвигается на первый план, непрестанно мелькает, то уходит вглубь повествования, ближе к финалу вообще исчезает со страниц романа. Опосредованным образом это сигнализирует об угасании «шестидесятничества» как общественно значимого явления культуры и утрате Аххо одного из центральных мест в расстановке литературных сил. По-видимому, это объясняется тем, что творчество Ахмадулиной в застойные годы недостаточно резонировало с настроениями и ожиданиями недовольных происходящим в стране. Поэтесса выбрала не диссидентство и не сотрудничество с властью, а «чистое искусство», по логике, предъявленной Аххо упоминаемому в романе немецкому барду Вольфу: «Ну какого черта вы произносите эти непроизносимые по пошлости имена всех этих тельманов, ульбрихтов, тышей, пиков, или как их там?.. Почему бы вам не петь и дальше о своих цветах, о птицах, о лошадях, вообще о кружении жизни?» [13, с. 457]. Другими словами, неприятие окружающего выражалось у Ахмадулиной в надменном его игнорировании как ничтожного, не заслуживающего внимания; между тем отталкивавшее тоже было частью жизни, и достаточно важной для людей, но в стихи поэтессы (до «Нечаяния») не попадало.

Тем не менее достаточно высокий литературный статус Ахмадулина сохраняла, что подтверждает роман Е. Попова «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину». Писатель ведет повествование от лица наивного простака-*мовиста*, не следующего никаким литературным правилам, просто занимающегося будто бы болтовней, несущего, что в голову взбредет. Под прикрытием необязательного «стеба» с комедийной составляющей Е. Попов не только разрушает литературные стандарты, но, прибегая к красноречивому умолчанию и частичной шифровке имен, дает представление об инакомыслящих кругах московской творческой интеллигенции 1980‑х гг. Неоднократно возникает у него речь и об А. (под этим инициалом представлена Ахмадулина, вместе с которой Е. Попов печатался в «МетрОполе»). А. получает аттестацию «великого поэта современного (женского пола)» [15, с. 185, 224, 320], шутливо-неуклюжую по форме, так как не вполне понятно: великая ли она вообще или такова только в сравнении с другими современными авторами, во-первых, подстраивающуюся под мужской род слова «поэт» применительно к персоне женского рода и влекущую за собой пояснение-оговорку, во-вторых. На протяжении всего романа Е. Попов постоянно пародирует штампы, не делая исключения и в этом случае, и тройной повтор используемого оборота уже и из-за тавтологичности придает ему отчасти комический ореол. Но смешок автора-персонажа относится к форме, а не сути высказывания. А. и ее муж М. показаны как близкие по духу автору-персонажу люди (относительно, конечно, поскольку в изображаемой среде, по шутливым словам Е. Попова, никто ни с кем не согласен, у каждого свое мнение). Дружбой с А. и М. повествователь гордится, но предупреждает, что в своем рассказе «об этих знаменитых московских людях» будет осторожен, чтобы им не навредить: «боюсь, что по неуклюжести вторгнусь в какую-либо деликатную сферу человеческой натуры и всё испорчу» [15, с. 186]. Изображение контактов с названными персонажами и их речи подаются тем не менее (как и всё в романе) через дурашливо-мовистскую манеру болтовни автора-персонажа и отчасти остраняются. Из романа явствует, что Е. Попов бывает у А. и М. в гостях, перезванивается с ними по телефону. Сам факт встречи или беседы в произведении обозначается, но содержание разговора «наивный простак» едва ли не всегда обходит, не желая причинить неприятности хорошим людям и ограничиваясь общими сигнальными словами. Так, 10 ноября 1982 года, собираясь выйти из дома и пошляться по городу, сообщает автор-персонаж, он «весело поговорил по телефону с А., великим поэтом современности (женского пола). Говорили о том, что жизнь идет, да идет ли? Может, и вовсе не идет? И что, и где, и кто как живет и как кто себя чувствует. По ходу разговора условились “созвониться”» [15, с. 224]. Не успел положить трубку, как услышал по радио траурное сообщение о смерти Л.И. Брежнева. Одной из первых снова набрал номер телефона А.:

«Кричу: “Ты слышала?” — “Кто?” — кричит она. — “ТОТ, КТО БЫЛ”, — кричу я. Тут же договорились “созвониться” — с целью встречи или просто так, сейчас уже не помню, но факт есть факт: мы встретились в тот же день несколько часов спустя...» [15, с. 224]. Потребность обсудить случившееся и, возможно, грядущие перемены, таким образом была. Показательно, что и в телефон не всё проговаривается в опасении прослушки, но понимают друг друга разговаривающие с полуслова. Заскакивает к А. и М. автор-персонаж попозже. Описание визита достаточно лаконично: «…чуток выпили на троих бутылку «Бело стоно», югославское белое вино, неплохое... А. сказала, что мой звонок был для нее историческим, потому что именно от меня она узнала, что умер ТОТ, КТО БЫЛ, хотя перед этим заходил сантехник дядя Ваня и сказал, что вчера кто-то умер важный, а кто  — точно никто не знает... Покушали щец, котлеток поели, после чего А. и М. отправились на какой-то прием, который не успели отменить по случаю всенародной скорби, а я пустился по Москве дальше» [15, с. 224–225]. Всё самое главное остается у Е. Попова за скобками, воспроизводится внешняя, бытовая сторона встречи, а в проговоренном проступает комедийная подоплека: эпитет «исторический» в устах А., скорее всего, ироническая насмешка над пафосностью советской пропаганды, уравнивающая значимость простого телефонного сообщения и преувеличено-завышенных оценок советских реалий СМИ; «всенародная скорбь» в устах автора-персонажа — тоже насмешливо воспроизводимый штамп, основанный на преувеличении, стремлении выдать желаемое за действительное. Упоминание же о дяде Ване (забавное совпадение с чеховским персонажем — не в пользу современника) — неявное указание на роль слухов в советском обществе, возникавших из-за недостаточности официальной информации и нередко опережавших ее.

О не попавшем на страницы романа в рассказе об А. и М. можно составить некоторое представление по воспроизводимому разговору с литбратом Е. (= Виктором Ерофеевым), происходившему в салоне автомобиля (подальше от чужих ушей), где курили и обменивались «стереотипными малоосмысленными фразами, каковые произносили, видимо, в тот день миллионы наших сограждан. Мы говорили: — «что-то будет», «конечно, не так, как вчера», «а как будет — неизвестно, и хорошо бы, чтоб всё было хорошо» [15, с. 228]. От притеснений в культуре устали и пытались понять, брезжит ли что-нибудь за мраком, что передано у Е. Попова иносказательно: «…Мы снова заговорили о ТОМ, КТО БЫЛ. Нефед Нефедыч рассеянно глядел, а я вспомнил, что поэт А., подойдя к окну мансарды, тоже долго и рассеянно глядела вдаль поверх черных московских крыш…» [15, с. 229]. Проясняя характер своего письма, Е. Попов, дурачась, указывает: «… нет возможности многое адекватно преподнести тебе, Ферфичкин, по не зависящим ни от кого обстоятельствам» [15, с. 229]. Это объясняет и скрыто-комедийный принцип подачи наиболее развернутой беседы с А. и М. в день похорон скончавшегося генсека, когда уже был объявлен и НОВЫЙ ВОЖДЬ.

Начинает Е. Попов, как всегда, с внешних примет общения —пришедшему гостю предлагают выпить и поесть. «…Как в такой день без вина?» — комментирует автор-персонаж, наделяя вопрос двойным дном и не забывая отметить: «Красное дешевое вино, чуть подорожавшее не то в 1980‑м, не то в 1981-м году. Хорошо, когда много бутылок. Льешь в стакан — искрится…» [15, с. 247]. На поминки не слишком похоже — скорее отмечается гостеприимство А. и М., от которых знакомые по русскому обычаю не уходят не накормленными. Разговор же, естественно, посвящен смене руководства и возможным изменениям в стране, неизвестно — в лучшую или худшую сторону. Передача содержания беседы напоминает игру в угадайку:

«Говорили, конечно же, о том, что... (Нет, хорошо все-таки вино пить!). Говорили, конечно же, о том, что вот... (Вино — это хорошо!). Говорили, конечно же, о том, что вот, значит... “Пьем вино”, — сказал художник М.» [15, с. 247].

Нарочитые дурацкие повторы и умалчивания с уходом в сторону намекают на то, что разговор (для описываемого времени) был крамольным. Все же приводится фрагмент высказывания А.:

«ПОЭТ А. (воодушевившись). А вот взял бы он, позвонил нам и сказал: “Я слышал, вы умные люди, и хотел бы к вам подъехать, прежде чем решать что-либо”. Мы бы ему в ответ: “Пожалуйста, приезжайте. У нас есть вино, чистый стакан, тарелка, нож, вилка, место”. Он бы приехал, он бы выпил, закусил, и мы бы с ним вели светскую беседу. А потом бы он отставил тарелку и отказался пить дальше, сославшись на дела, ну а мы бы пили. Тогда он, наконец, спросил бы — ну и как, по вашему мнению? А мы бы ответили твердо и продуманно — во-первых, во-вторых, в-третьих, в четвертых. Вот так-то и так-то…» [15, с. 248].

Возможно, в этом сказалась «шестидесятническая» закваска (когда верили в возможность — через литературу и искусство — повлиять на общество и власть), но А. предстает как оппозиционерка-идеалистка, не только критически оценивающая обстановку в стране, а и готовая к диалогу с властью, если та пойдет навстречу либеральной интеллигенции с ее требованиями свободы и гуманизации жизни. Что, собственно, способно побудить власть к такому шагу? В словах героини проступает некоторая первоначальная надежда на личностные качества НОВОГО ВОЖДЯ (= Ю.В. Андропова), воспринимавшегося как человек более умный, чем его предшественник. Осуществившему либерально-демократические реформы в СССР, изменившему международный политический курс А. предсказывает триумф на мировой арене. Образ зимы в ее речи символизирует тоталитарные порядки, наступление весны — начало антитоталитарных преобразований, торжество свободы:

«И тогда в новом году, весной, когда раньше ломался лед на реках, а теперь не ломается, поскольку реки не замерзают, тогда, весной — триумфатором по Земному шару. Любой простой фермер снимет соломенную шляпу, миллионер вынет сигару изо рта, протягивая руку для рукопожатия. Силы зла будут посрамленные, установится прочная надежная стойкая жизнь во всем мире. И благоденствие...» [15, с. 248].

Ясно, что перед нами не стенограмма, — Е. Попов по памяти передает основной смысл высказывания А., в котором переплелись оппозиционные настроения, чистота помыслов и наивность. Возникшие было надежды не осуществились. Вместе с тем поэтесса как бы предсказала триумфальный успех на международной арене М.С. Горбачева, начавшего выстраивать новые отношения со странами Запада [16]. Правда, в ответ американский миллионер (в ельцинскую эпоху), вынув сигару изо рта, принял самое активное участие в разграблении России и превращении ее в криптоколонию. Впрочем, не только А., многим тогда казалось: стоит избавить от тоталитаризма Россию, и в мире настанет благоденствие. Автор-персонаж ни в чем «великого поэта современного (женского пола)» не оспаривает, напротив, выражает восхищение неповторимым голосом А.:

«…Чистый голос ее, голос — писать стихи, музыка разрыва и излома, обретающая головокружительную гармонию на стыке таинственной лексики и простейших предметов окружающего реализма...» [15, с. 248].

Процитированный романтический фрагмент полностью выпадает из общей ёрнически-иронической, нарочито-дурацкой манеры повествования и воспринимается как непроизвольный поэтический отклик на поэзию души, донесенную сквозь проговоренное звуками единственного в мире голоса. Нетрудно догадаться, что завораживающей звуко-музыкой сопровождались и все другие встречи и беседы с А., создавая ей особый ореол и являясь дополнительным магнитом притяжения.

Роман Е. Попова фиксировал и факт известного сближения Ахмадулиной после раскола «шестидесятничества» и эмиграции В. Аксёнова и А. Гладилина с молодыми представителями андеграунда. Таковы в произведении Д.А. Пригов, Вик. Ерофеев, сам Е. Попов, для которых дом А. был всегда открыт (известно и о контактах поэтессы с Вен. Ерофеевым).

Помянет Е. Попов Ахмадулину и в более позднем своем произведении — романе «Мастер Хаос. Открытая мультиагентная литературная система с послесловием ученого человека» как подписавшую письмо протеста против подавления «пражской весны» 1968 г. Уже post factum писатель проливает дополнительный свет на вопрос, почему Ахмадулина имела приверженцев (а не только противников) и в андеграундной среде, к которой сама тянулась.

Есть в «Душе патриота» и проходные, только упоминаемые персонажи. Вот как, иронизируя, посмеиваясь над собой, объясняет Е. Попов появление некоторых из них: «…Пользуясь своим служебным положением автора, я по блату ввожу Сергея Дормидонтовича Паукера в историю. Потому что и он, и я, и моя любимая жена Света, и Пригов, и ты, Ферфичкин, и многие, все остальные — все мы когда-нибудь умрем, и наши тела обратятся в прах, а бумага вечна, пусть даже и неопубликованная, пусть даже и сожженная в камине, как второй том гениального произведения…» [15, с. 249]. Имеется в виду символический модус бессмертия, каковое дает литература. Относится желание писателя сохранить в потомстве память о тех, кого знал и ценил, и к А. Пусть другие авторы, о которых шла речь, этого не оговаривают, они тоже дарят бессмертие если не Ахмадулиной, то ахмадулинскому мифу, каковой сохраняют для будущего.

Следует признать, что доныне миф побеждает в общественном сознании публикации иного рода (возможно, более приближенные к реальности), так как отражает никогда до конца не исчезающую потребность в Поэзии и Красоте, которые в себе несет [17]. И не в последнюю очередь именно миф подпитывает интерес к поэтическому наследию Ахмадулиной, не столь уж камерно-герметичному, как это может показаться на первый взгляд [5].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Эпиграф: цитата из стихотворной пародии Л. Филатова «Белла Ахмадулина». См.: Филатов, Л. Любви покорны все буквально возраста: Стихи / Л. Филатов. М.: АСТ, 2015. С. 176.

1. *Ахмадулина, Б.А.* Влечет меня старинный слог / Б.А. Ахмадулина. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

2. *Гладилин, А.Т.* Жулики, добро пожаловать в Париж! / А.Т. Гладилин. М.: РИПОЛ классик, 2010.

3. *Волкова, М., Довлатов, С.* Не только Бродский. Русская культура в портретах и анекдотах / М. Волкова, С. Довлатов. М.: Рик «Культура», 1992.

4. *Капцев, В.А.* Трансформация образа современного писателя: от общественного статуса к медийному имиджу / В.А. Капцев. Минск: Изд-во БГУ, 2014.

5. *Быков, Д.* Советская литература. Краткий курс / Д. Быков. М.: ПРОЗАиК, 2013.

6. *Королёв, А.* Ожог линзы: Повесть. Рассказы. Роман / А. Королёв. М.: Сов. писатель, 1988.

7. Как рассказал А. Королёв на Первых королёвских чтениях в Москве в 2016 г., описанный случай произошел с пермским поэтом Игорем Ивакиным; прототип же «мальчика из Перми» — Керим Волковыский, ныне живущий в Швейцарии, но принимающий участие в культурной жизни России.

8. *Берг, М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. М.; Хельсинки, 1997.

9. *Ханселк, З., Северин, И.* Момемуры (*перевод с английского и примечания Михаила Берга*) / З. Ханселк, И. Северин // Вестник новой литературы. СПб.: Нов. лит-ра, 1993–1994, № 5–8.

10. *Некрасов, Вс.* Стихи. 1956–1983 / Вс. Некрасов. Вологда: Б-ка москов. концептуал. Г. Титова, 2012. — С. 215.

11. *Сорокин, В.* Голубое сало: Роман / В. Сорокин . М.: Ad Marginem, 1999. — С. 249–250.

12. *Аксёнов, В.*Ожог / В. Аксёнов. М.: Изографус; ЭКМО, 2003.

13. *Аксёнов, В.* Таинственная страсть: Роман о шестидесятниках / В. Аксёнов. М.: Семь дней, 2009.

14. *Жолковский, А.* Эросипед и другие виньетки / А. Жолковский. М.: Водолей Publishers, 2003.

15. *Попов, Е.* Накануне накануне: Роман, повести / Е. Попов. М.: ЗФА «ЛГ Информэйшн Груп»; ЗАО «Изд. дом “Гелиос”», 2001.

16. В горбачевскую перестройку Ахмадулина, однако, не верила, в чем А. Жолковский убедился по приезде поэтессы вместе с мужем Б. Мессерером во второй половине 1980‑х в Лос-Анджелес.

На выступлениях поэтесса блистала:

«В эффектном брючном костюме, на каблуках, подтянутая и очаровательная, Ахмадулина читала великолепно. Она начала с новых стихов, потом перешла к старым, которые аудитория знала. Я ждал, дойдет ли очередь до «Это я…» ... Очередь, наконец, дошла, но, произнеся:*Это я — в два часа пополудни / Повитухой добытый трофей*…, Ахмадулина запнулась, извинилась и начала с начала. <…>

На обратном пути она сказала:

— Я подумауа о вас и сбиуась» [14, с. 424].

А. Жолковским отмечены легкая картавость и едва ощутимое заикание Ахмадулиной. Вместе с тем создается впечатление, что даже незначительные дефекты речи ей к лицу.

17. Книги первого и второго мужей Ахмадулиной — «Не умирай раньше смерти» Е. Евтушенко и «Дневники» Ю. Нагибина требуют, думается, особого рассмотрения.