

Вера Белоусова
(Польша)

И СМЕХ, И СЛЕЗЫ, И ЛЮБОВЬ...

Если ты пишешь книгу просто для смеха,
то тебе может повезти, и ты заставишь
Духа улыбнуться, тогда тебе снова
может повезти, и Дух откроет
перед тобой маленький кусочек истины –
вот ты засмеешься по-настоящему.

Б. Жердин

Произведение «Ничего кроме правды» русского художника-эмигранта Бориса Жердина, имя которого неизвестно широкому кругу читателей в России, состоит из 19 рассказов, объединенных общей авторской интенцией. В них грустная ирония «искушенного человека» (Б. Парамонов) переплетается с такой веселостью и остроумием, которые можно сравнить разве что с романом И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».

Это игровой текст с двойным кодом, который одновременно рассчитан и на массового, и на элитарного читателя. Первым сигналом игровой поэтики являются открывающие и завершающие сборник мнимые рецензии и отзывы на произведение, в которых ирония неотделима от самоиронии: «Ситуация в сегодняшней России во многом объясняется отсутствием Бориса Жердина» (М. Горбачев), «Это наш соотечественник. Хотим мы этого или нет» (Н. Михалков), «Как мало хочется сказать! Как много хочется добавить! Жердин, тебе б страну править или при ней консортом стать» (Б. Гусев), «Бене Мунес, зунеле. Ты родился художником, а оказалось, что ты еще и писатель. Как много всего на одну голову...» (тетя Зина) [1, с. 4].

Уже с первых страниц автор погружает читателя в стихию легкой остроумной иронии, заставляющей смеяться, но это смех «заговорщи-





ка, видящего что-то такое, чего... не видели до этого или не видят другие» [2, с. 343–344]; компетентный читатель без труда ощущает в подтексте трагические ноты, существующие в ироничной оболочке.

Вступление к произведению «От автора»: «Перед Вами не обычная книга. Впервые удалось создать то, над чем в течение веков безрезультатно бились ученые всего мира. Явление народу этой книги можно сравнить только с открытием философского камня и изобретением колеса. Это – первая в мире Целебная книга» [1, с. 7] – сразу задает ироничный тон повествования как ключ к декодированию текста.

Следующая глава «Вишенка (Автобиографическое)» – описание эстетической стратегии, новой методологической оптики. Образ дерева, к которому по методу Мичурина прививается груша, яблоня, слива, лимон, апельсин и т. д., – метафора постмодернистской игровой парадигмы, указывающей на полижанровость, эклектизм, многомерность создаваемого текста. В произведении сосуществуют вербальный текст, фотографии из семейного альбома, авторские рисунки, открытки, дневники, отзывы, смешиваются фантастический и детективный жанры, образуя единое игровое поле многозначного художественного смысла. Авторская живопись не только выступает как смешивание различных языков культуры, но и становится средством создания интертекстуальности, служащей осуществлению переоценки ценностей за счет пародирования заимствованных источников. Привитая к вишенке веточка марихуаны – знак, снимающий бинарность «реальное – воображаемое», «рациональное – иррациональное».

Эстетическая стратегия «прочитывается» и в рассказе «Ося», представляющим собой коллаж из литературы и живописи – текстов Куросавы, Басё, пародийно обработанных философских сентенций дзен-буддизма, собственных рисунков. Он не случайно стилизован под японское искусство, главный секрет которого – неоднозначность выражения, простор для догадок и намеков [3, с. 409]. Это и очередное приглашение к игре, и развенчание привычных представлений о времени и пространстве.

Раздел «Вишенка» вводит в повествование образ автора-персонажа, автора-рассказчика. Собственно авторский рассказ, озаглавленный «Целитель», который ведется в автобиографическом пространстве, уже первой строчкой обосновывает фантазийную трансформацию собственной жизни в художественный текст. Автор заявляет: «Хотите верьте, хотите нет, но я вам чистую правду скажу. На сегодняшний день я самый сильный экстрасенс в мире. Я обладаю совершенно нечеловеческой силой – лечу абсолютно любые болезни, воздействуя на

людей посредством смешения сознания и трансформации биополя» [1, с. 11]. Тут и указание на специфический способ восприятия и отражения действительности, и отказ от мимесиса и логической структуры повествования. В рассказе реальность и вероятность фигуры рассказчика образуют единое целое. Реально возможное автор помещает в фантастически-детективный сюжет массового искусства, создавая жанровую пародию на биографию. Целебные способности рассказчика, проявившиеся на зоне, в результате чего жена начальника зоны родила от него здорового ребенка; оживление Кольки Филина, которого охрана отделала так, что «он уже дышать перестал» [Там же, с. 13]; прозвище матери «Матка Хари» (аллюзия на манию шпионажа в 1930-е годы); побег из зоны, обыгранные в веселом ключе; встреча с вождями в мавзолее; Сталин, похожий на начальника лагеря (аллюзия на страну-лагерь); оживление вождей — Брежнева, Черненко (намек на весьма преклонный возраст советского правительства); веселое обыгрывание почти реальных фактов их биографии; иронические портреты Хрущева, Андропова, Ельцина, Горбачева — все это снимает традиционную оппозицию «в шутку — всерьез». В автобиографическом пространстве автор смешивает реально историческое с небылицами, с фантастически-детективным, балансирует на грани этих начал, создавая тем самым «метафорическую биографию» и «метафорическую историю», где, с одной стороны, реалистическими элементами вымощена дорога к абсурду, а с другой — абсурд прокладывает дорогу к исторической реальности, превращает трагически историческое в анекдотически комедийное.

История об отце героя-рассказчика, которого он никогда не видел и которым оказывается известнейший в 1960-е годы французский киноактер Жан Марэ, озаглавленная «Отец», развенчивает стереотипы массового сознания: именно Марэ в шестидесятые был секс-символом советских женщин. Момент иронии, даже глумления над этим стереотипом для знающих биографию Жана Марэ создается введением имени Жана Кокто. Фильм «Парижские тайны», где главную роль играет Марэ, да и само имя актера — это кинематографический знак, указывающий на автобиографический рассказ как на нечто связанное «кровными узами» с фантастикой. Но за фантастическим сюжетом прочитывается безотцовщина, любовь и доброта родни, окружающей героя-рассказчика.

Смысловым полем, скрепляющим все рассказы, является история еврейского народа. Его «мерцающий» образ — внутренний мотив произведения. Еврейская тема возникает в тексте уже в первом расска-



зе в связи с привязкой к конкретному топосу: «Я родился в Гомеле в пересыльной тюрьме», — говорит рассказчик [Там же, с. 11], что не только указывает на исторический факт — черту оседлости, но и метафорически его характеризует. Уже в детстве герой-рассказчик узнал, что он не такой, как все, услышав: «...уберите жиденка к чертовой матери» [Там же, с. 17] — и выслушав объяснение мамы. Затем появляется многочисленная родня: тети, бабушка, дедушка, наконец дядя Абраша — простодушный, добрый, погруженный в бытовые нужды. Такие черты этого героя подчеркиваются восприятием Парижа: «город как город». Описание метрополии в дневнике дяди Абраши, проникнутое юмором, не только развенчивает Париж как культурную Мекку, но и воссоздает типологические бытовые черты народа в его ироническом варианте: «...таких мелочных врунов и негодяев, как французы, я в жизни не встречал. Все лавочники как будто сговорились, пытались всучить мне гнилые нитки. Они, наверное, думали, что если я из Гомеля, то я полный идиот. Но здесь они просчитались. <...> Они мне вымотали все нервы. <...> Правда, это еще вопрос, кто кому вымотал», — записывает Абраша [Там же, с. 83].

Еврейская тематика маркируется и на уровне речи в ее ироническом варианте («цудрейтер», «шлемазел» и др.), еврейским юмором, мудростью: «Когда я смотрю на двух братьев, избивающих друг друга, я хочу говорить о печали», — любимые слова дяди Соломона, вложенные в уста Абраши [Там же, с. 48]. Перед читателем проходит целый ряд гомельских знакомых автора-рассказчика, описанных с нежностью и любовью и вместе с тем с легкой иронией: «Среди эмигрантов существует мнение, что все гомельские — аферисты. В этом, конечно, есть доля правды, но только очень небольшая. Из Гомеля вышло много хороших и порядочных людей, но, чтобы быть объективным, я сначала должен рассказать о теневых фактах» [Там же, с. 154].

Одним из героев рассказов является М. Шагал. Он представлен как проявление народной души, ее творческого и религиозного начала. Его картины — живописный интертекст, расширяющий многозначность текста. Рядом с ним возникает образ Сутина, гения трагического звучания. Венчает эту пирамиду образ дяди Соломона. Историческое имя (внесемантическая реальность) переводится в план текстового значения, участвует в движении текста как семантическая знаковая единица, реализующая многозначную символику имени.

Книга Жердина глубоко интернациональна: ее герои не только евреи, но и русские, украинцы, цыгане, пакистанцы, добрая ирония в описании которых, несмотря на «рассеивание» однозначных смыслов,



высвечивает этот аспект мироощущения автора. Так, в рассказе «Новогодняя история» (уже само заглавие отправляет к сюжетам добрых сказок) герой, который рожден от еврейки и украинца, но записан русским, попав в аварию, остается прикованным к постели, но отдает свои ноги и руки пакистанской девушке: «Решил я эту историю написать, потому что считаю, что она очень хорошая, праздничная. И на Хануку подходит, и на Рамадан, и на Рождество, и на Новый год. История, можно сказать, интернациональная, и в ней многому можно поучиться, если, конечно, правильно понимать» [Там же, с. 108]. А понимание текста, созданного Жердиным, требует работы ассоциативного мышления, игровой расшифровки, раскодировки текста. Разнообразии смысловых уровней множится за счет того, что словесная усмешка, поддразнивание читателя сопровождаются рисунками автора, а многие рассказы обрамляются воспроизведением «Черного квадрата» К. Малевича, который для автора является пародийной метафорой симулякра — ключевого понятия постмодернизма. Он — текст в тексте — интертекст, символизирующий неоднозначность истины, возможность бесконечных толкований.

Список литературы

1. Жердин Б. Ничего кроме правды. СПб., 2002.
2. Лихачев Д. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 2.
3. Судзуки Д. Основы дзэн-буддизма. Бишкек, 1993.