

Содержание

От автора

7

ЯНВАРЬ

9

ФЕВРАЛЬ

53

МАРТ

83

АПРЕЛЬ

121

МАЙ

159

ИЮНЬ

195

ИЮЛЬ

225

АВГУСТ

269

СЕНТЯБРЬ

297

ОКТЯБРЬ

325

НОЯБРЬ

365

ДЕКАБРЬ

395

От автора

Любовь к этому жанру у меня началась с “Ежедневного календаря Мартьянова”. Я знал его составителя. Когда-то он стрелял в Ленина, и друзья-эсеры не простили ему промаха. Они приходили об этом поговорить, а я спускался в книжную лавку Мартьянова из типографии, где тогда работал, и смотрел на них с восторгом и ужасом — как на привидения.

На обычную жизнь Мартьянов зарабатывал отрывным календарем. По нему отмечали церковные праздники православные всех стран, кроме родной, где всё еще хотели расстрелять его издателя. В своем календаре дряхлый Мартьянов менял только даты, а занимательные факты на обратной стороне сохранялись с 1920-х. Я до сих пор натываюсь на заложенные между страницами брошенных книг листочки. “Радиола, — делится один, — позволяет слушать музыку без оркестра”. Несмотря на архаизм, календарь внушал мне уважение безусловным доверием к случаю. Мерная череда именин и праздников освящала ход времени, превращая его в литургию.

Завидуя и подражая Мартьянову, я начал собирать собственный календарь, который теперь самонадеянно окрестил “святцами культуры”. Многими десятилетиями я отмечал короткими или длинными эссе дни рождения любимых писателей, художников, режиссеров

и других героев искусства. Считая каждого персональным праздником, я вставлял их в список общепринятых и причудливых торжеств, которыми с нами делятся традиция и ЮНЕСКО.

Соблазн такого рода сочинения в том, что автор пользуется не им придуманной формой, которая играет роль своеобразной просодии. Если поэту облегчают жизнь размер и строфа, то календарь позволяет его автору отпустить вожжи и следовать за сменой красных дат и важных лиц.

Наконец я решился перевероршить всю грудку календарных текстов, чтобы собрать близкую мне компанию и отдать долги всему, что меня так радовало за долгую жизнь. Следуя календарной поэтике, я сделал ставку на лаконизм, но старался отжать не засушив. Чтобы не соревноваться с “Википедией”, тщательно избегал тривиального и пытался выудить у себя беглую, но оригинальную мысль, неожиданную метафору, незамусоленную шутку, вскрывающее суть определение. Постепенно из календарной мозаики сложилось панно, на котором без воли автора отразились его черты. Видимо, иначе у меня не получается.

Я пишу эти строчки в черные дни, когда эта книга, как и все другие, кажется беспомощной. Культура, которой поклоняется мой календарь, не спасает мир. Но она бережет тех, кто не может без нее жить. Сохраняя этот слой, она образует всемирное, разноязыкое и анахроническое братство духа, вступить в которое может всякий, кто хочет, “чтоб не пропасть поодиночке”.

Дело в том, что в любом месте, даже самом глухом, и в любое время, включая самое мрачное, живут три сестры. В горькие минуты им кажется, что других таких больше нет. Но они есть, и этим “трем сестрам” я посвящаю свою книгу.

Нью-Йорк, 22 апреля 2022

ЯНВАРЬ



1 ЯНВАРЯ _____

Ко дню рождения ДЖЕРОМА СЭЛИНДЖЕРА

Сэлинджер стремился к невербальной словесности. Из языка он плел сети, улавливающие невыразимое словами содержание. О его присутствии догадываешься лишь по тяжести туго натянутых предложений. Чжуан-цзы (его не мог не любить такой знаток Востока, как Сэлинджер) говорил: “Слова нужны, чтобы поймать мысль, когда мысль поймана, про слова забывают. Как бы мне найти человека, забывшего слова, и побеседовать с ним”. В поисках такого собеседника Сэлинджер обрек себя на вызывающую немоту.

Его молчание началось уже тогда, когда писатель заразил героя своим неврозом. Все, что Холден Колфилд сказал в книге “Над пропастью во ржи”, неважно. Он не говорит, а ругается от беспомощности высказать нечто важное. Мир ни в чем не виноват перед ним. Беда Холдена Колфилда в том, что он не может пробиться к людям. Каждого окружают ватные, словно в сумасшедшем доме, стены, фильтрующие всякий искренний порыв.

Это неизбежно — сама цивилизация есть лицемерие, делающее нашу жизнь возможной и фальшивой. Язык — уже ловушка, ибо он пересказывает чувства готовыми словами. Борясь с языком, Холден мечтает и сам стать глухонемым, и найти себе жену такую же. Сэлинджер почти так и поступил. Но прежде чем отказаться от общения вовсе, он испробовал последнее средство: заменил слово голосом.

Критики называли Сэлинджера “Достоевским для яслей”. В этом есть своя правда. В рассказах он постоянно снижал возрастную планку, чтобы застать человека в тот момент, когда он равен себе, когда общество еще не успело оставить на нем неизгладимый отпечаток чужого опыта. У Сэлинджера этому человеку редко бывает больше пяти лет. Такие персонажи согласны говорить лишь о том, что их по-настоящему волнует: почему в кино люди целуются боком.

2 ЯНВАРЯ

Ко дню рождения **ВАСИЛИЯ ПЕРОВА**

Охотник — ключевая фигура любой культуры. Он — трансформатор, переводящий пещерный промысел в цивилизованное хобби, необходимость — в роскошь. Суммируя нашу историю, начиная с мамонтов, охота служит наглядной формулой эволюции. Реликт первобытной демократии, она разрушает социальные преграды. Как война, охота всех уравнивает в правах и обязанностях. Поэтому в “Войне и мире” егерь в сердцах называет графа “жопой”. Поэтому лишь тогда, когда Тургенев взял ружье, ему удалось по-настоящему познакомиться с крестьянами. Поэтому все кандидаты в американские президенты, включая баптистского проповедника и немолодую

даму, бахвалятся перед избирателями охотничьей добычей.

Значительность охотничьего мотива намекает на подлинную драму перовского полотна. Она, если приглядеться к этому таинственному холсту, вовсе не сводится к водевилю, каким поколения учителей тешили школьников.

Перов собрал свою картину “Охотники на привале” из трех видов живописи, которые друг с другом не сливаются, а стыкуются, причем так, что видны швы.

Задник отдан пейзажу — дикому, нечеловеченному и безнадежно холодному. Это — зона доисторической природы, еще не тронутой нашей рукой. Здесь водятся птицы, но могли бы и птеродактили.

В центре картина переходит в жанр — в “сцену из текущей жизни”. Участники представляют три возраста и, судя по костюму, три сословия провинциальной России. Мужик в армяке, мещанин в картузе и помещик, одетый в пальто на стеганой подкладке и обутый в английские — веллингтоновские — сапоги. Как положено в просветительской по происхождению передвижнической живописи, герои картины не только люди, но и типы. В пьесах таким дают говорящие фамилии.

Передний план Перов отвел натюрморту. Тщательно, по-голландски, выписывая мех и перья, художник демонстрирует выучку и рассказывает притчу. В ней изображен путь от живой природы к мертвой, который благодаря охотникам проделал зритель: было болото, будет ужин.

Ко дню рождения ОСКАРА РАБИНА

Его называли “Солженицын живописи”. Организатор “бульдозерной” выставки в 1974 году, на которой бульдозер чуть не оторвал ему ноги, Рабин по праву считается отцом русского нонконформистского искусства.

Оскар Рабин жил в том же мире, который живописал на кабельных работах Венедикт Ерофеев. И им было бы о чем поговорить, ибо “свинцовая мерзость” (Горький) этих будней отнюдь не исчерпывала барачный опыт. Чтобы воплотить его в искусстве, нужна была другая, неавангардная оптика. Вместо истерики самовыражения — “новая объективность”, живо напоминающая ту, что в германском искусстве Веймарской эпохи боролась с хулиганским дадаизмом. Примерно так, как писал один из лучших поэтов той же лианозовской школы Игорь Холин — без страха и упрека:

Дамба. Клумба. Облезлая липа.

Дом барачного типа.

Коридор. Восемнадцать квартир.

На стенке лозунг: МИРУ — МИР!

В этих декорациях разворачивается драма рабинских натюрмортов, которые критики с его же подачи называли “бытовым символизмом”. Взять, например, знаменитую селедку на газете. Изображенная Рабиным рыба помнит всех предшественниц — от родственниц, символизирующих Христа на застольных холстах малых голландцев, до натюрмортов Сутина, писавшего снесь не живой и не мертвой.

Но главное, селедка у Рабина — вещь, и ее грубую материальность подчеркивает жирный абрис. Обведя

густой сажей рыбу, художник вырывает ее из окружающего и превращает в объект для напряженного до болезненности созерцания. Важно, что ту же функцию на картине выполняет и газета. Она не случайно называется “Правдой”. Только тут, заменяя скатерть, она и становится правдивой: обрывки испачканной бумаги, не предназначенной для чтения. В картине Рабина происходит десаκραлизация печати, слова как такового, причем не только партийного.

Беда в том, что, по словам Рабина, “советское государство подходило политически к вопросам искусства”. Так Рабин оказался в Париже, где его муза осиротела без привычного антуража — меланхолического, но знакомого, даже родного, как бедное шагаловское местечко.

2 ЯНВАРЯ

Ко дню рождения ДЗИГИ ВЕРТОВА

Поэтика авангарда строилась вокруг Машины. Авангардная утопия создавалась для одинаковых, взаимозаменяемых, как детали машин, людей. Подобной индустриальной поэзией полон довоенный кинематограф, быстро ставший любимым искусством модернизма. Так, в фильмах Дзиги Вертова камера любит едиными механическими движениями, будь то руки телефонисток, пальцы укладчиц папирос или ноги спортсменов. Человек тут красив только в движении, более того — только тогда, когда он подражает машине. Она — метафора человека, конечный результат грандиозного социально-инженерного проекта по переустройству мира. Искусство авангарда было бесконечным производственным романом, который он обещал превратить в “Божественную комедию”