Ольга Балла

Как бы резвяся и играя

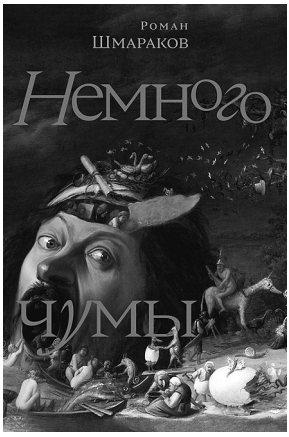
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_301

Шмараков Р. Немного чумы: рассказы.

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2026. — 480 с.

Первое, что бросается в глаза при чтении текстов филолога, прозаика, поэта, переводчика Романа Шмаракова, — их стилизаторская компонента. В глаза она будет бросаться и дальше, и это неспроста.

Автор тщательно моделирует не только иные реальности, но и способы говорить о них. Собственным голосом он практически не говорит — только чужими (или уж множеством своих, и каждый до неотличимости похож на какой-нибудь чужой. Это маски, пластичные, как лицо, и едва ли уже к нему не приросшие). В каком-то смысле перед нами театр одного актера, играющего многие роли.



Вот греческая античность: «После того как “Архелай”, поставленный на сцене пиерийского Диона с невиданным до сих пор усердием и пышностью, завершился и все — рукоплескания, одобрительные крики и сужденья в публике — свидетельствовало о благосклонности, с какою был принят спектакль, а избранные от царя мужи, чье высокое положение и образованность пользовались общей известностью, наградили хорега и актеров первой наградой в состязании, совершив напоследок благодарное возлияние гению Еврипида, хорег и Сократ отправились в одну городскую корчму, расположенную на отшибе, где докучные беседы посторонних, любящих толковать с людьми известными, не могли бы им помешать (с. 9)» (тут по меньшей мере два голоса: второй — голос воображаемого переводчика древнегреческого текста; о нем мы еще скажем). Вот история из времен Карла V (1500–1558) о ландскнехтах в аду, рассказанная наверняка более-менее современником: «Поскольку <…> ландснехты в рай не попадают (ибо император Максимилиан забыл оговорить это, когда составлял для них артикулы), то, меж тем как их члены летели в ясное небо, хватаясь друг за друга, их души уже опоминались в аду и сослепу ткались друг в друга лбами: в Тунисе-то был полдень, когда они его покинули, а в преисподней всегда темно, потому там так любят разводить огни» (с. 362). А вот и наше осьмнадцатое столетие — «Граф Валериан Зубов в конце октября 1794 года»: «Мы пустились в пререкания. Я бесился. Кучер упорствовал. Он привел мне здешнюю пословицу про *польский мост* и *жидовский пост*, которую я Вам переведу при случае, изобразил чрезвычайно живо, как я, облепленный мокрым платьем, выползаю на прибрежную глину, и заклинал приберечь для проверки апофегмы менее опасные» (с. 197).

(Исключения в этом блистательном ряду — разве что рассказы «Чумной столп», герои которого явно наши современники, и «Карантин» — о Сидорове и его посмертных приключениях. Эти истории рассказаны языком вполне нейтральным, как бы даже обесцвеченным, что удивительно на общем фоне: «Сидоров считал отечественную публику дурой, но надеялся, что потомство оценит его по достоинству. Когда он умер, то попал в какое-то место, которое, поскольку оно пре-

пятствовало его движениям на все стороны, решил считать комнатой» (с. 133–134). Сидоров — носитель знакомого и нам культурного и цивилизационного опыта: ему известно, и что такое лифт, и что такое налоговая инспекция. Но рассказано о нем, видимо, из далекого будущего: «Лет через двести, на протяжении которых Сидоров развлекался тем, что читал себе стихи наизусть и повторял спряжение неправильных глаголов, какое-то чувство известило его, что в мире происходят вещи, для него интересные» (с. 135). И еще неведомо, кто и откуда повествует о кладбищенских занятиях героев «Чумного столпа»… Может ли статься, что спустя несколько столетий язык наш утратит свои ярко характерные признаки или им будут изъясняться машины?)

Стилизатор Шмараков виртуознейший, вплоть до тончайших оттенков и обертонов. Вставь любой из его рассказов в сборник настоящих переводов из, скажем, древнегреческой, раннеитальянской, поздневизантийской литературы — не отличить. Он навораживает иные жизни (или наше представление о них — не все ль равно?). С другой стороны, какая художественная проза этого не делает? Но у Шмаракова эта навораживающая художественность возведена в степень.

Что же на выходе? Багатели, безделушки, виньетки, выстроенные сплошь по чужим, задолго до появления их автора на свет заготовленным моделям.

Может показаться, что всю мощь своей необозримо-громадной образованности автор бросает на воссоздание видимостей, иллюзий, обманок, расходует на несоразмерно-легкую забаву, на пустяки, хоть и прелестные, хоть и убедительные до наваждения, — но зачем?

Затем, что в этом и состоит главная обманка, у которой много разных аспектов.

Чистая обманка (приманка) тут прежде всего — сюжеты, все эти истории разной, обыкновенно высокой степени причудливости. Созданы они едва ли не для того, чтобы вводить читателя в заблуждение, удерживая его внимание — которое автор задумал направить, чувствую я, на нечто совершенно другое.

Тем более что рассказывание тех же историй языком нынешней повседневности обеднило бы их радикально, если не уничтожило бы вовсе. Они питаются языком, из которого состоят. Они из него вырастают. Склубляются.

Из, может быть, самих — предшествующих историям как таковым, ложащимся в их основу, — интонаций.

Мы уже заметили, что уровня стилизации у Шмаракова неизменно два: языка и мировосприятия ушедших эпох — и времени, когда делались воображаемые русские переводы воображаемых оригиналов.

Реконструируется и личность переводчика (возможно, он тут один: переводчик-универсал, работающий и с древнегреческим, и с латынью, и со староитальянским…) — по крайней мере, некоторые ее черты. Профессор, филолог-классик, успевший родиться в XIX веке и получить образование в благословенную эпоху Александра III. Сейчас ему лет шестьдесят с небольшим (непременная академическая шапочка). Работает он годах в 1930-х, в черном бархате советской ночи, спокойно и упрямо противостоя наступившему варварству, подчеркнуто от него дистанцируясь, и переводит на язык уже утраченного — к моменту перевода — времени, на (родной ему) язык высокой и сложной нормальности. По отношению к наступившему варварству — вызывающий.

Высокий эскапизм. Удерживание вертикали.

Литература, заметил некогда Набоков, — феномен языка, а не идей. Правда, он имел в виду литературу великую (и говорил это о Гоголе, которого к ней причислял). В связи со Шмараковым эта мысль вспоминается на каждом шагу. Не претендующий на величие, скорее сознательно от него отстраивающийся, смиренно занимающийся причудливыми окраинными сюжетами, россыпью мелочей, Шма-

раков делает как будто именно такую литературу, которая вся насквозь — феномен языка, а никаких не идей (ну где там идеи, кроме разве той, что мироздание превесьма странно, а уж люди в нем и подавно?).

Но дело в том, что язык у него сам по себе — идея, и очень сложная.

Эксплуатируя речевые ресурсы прежних эпох, Шмараков пишет тексты европейских литератур, которые могли бы быть написаны: для них готовы все языковые возможности, не раз осуществившиеся в других текстах (в тех, от которых рассказы, окажись они в соответствующих сборниках-антологиях, не были бы отличимы). Не воплотились эти истории лишь волею слепого случая (допустим, автора не нашлось…) — и вот появился человек, который помогает им сбыться. Заштопывает (несуществующие) дыры в ткани мировой литературы нитями, вытянутыми из нее же.

Или так: он разращивает русскоязычное сознание в стороны недопрожитого, недовоображенного (опять же: не то же ли делает художественная литература как таковая? — Да, но и это ее свойство Шмараков возводит в степень. Добавляет этому сознанию уровней, оттенков, деталей).

Нечто похожее делает сегодня в русской прозе Александр Соболев, говорящий языками иных эпох (правда, только русской истории — и голосом, даже когда от лица разных героев, все-таки узнаваемо-своим), включая и эпохи несостоявшиеся (как в романе «Грифоны охраняют лиру»). Но у Шмаракова это и шире (хотя бы по охвату воссоздаваемых эпох), и тоньше, и много серьезнее. У Соболева силен пародийный компонент, что придает сказанному и грубоватость, и нарочитость; есть он и у Шмаракова — возможно, при говорении чужими голосами, вполне осознаваемом как игра, без такого компонента не обойтись, — где-то он сильнее, где-то слабее, но в целом существенно более ослаблен. На другом полюсе той же практики — Игорь Вишневецкий с его «романом из 1835 года» «Неизбирательное сродство», где нет ни единого слова, которого не было бы в тогдашних словарях. У него это было предельно серьезно. Шмараков во многом играет, но в самой сердцевине, которую ничего не стоит и не разглядеть, он совершенно серьезен.

К серьезной сердцевине при чтении Шмаракова можно и не спускаться, в качестве изящных багателей и виртуозных упражнений в стиле его тексты тоже читаются с превеликим удовольствием.

И тем не менее работа, совершаемая во всех текстах Шмаракова, по существу сложнее стилизации.

Кстати: траектория путешествий во времени в этом сборнике имеет все признаки хаотичности. Догадаться, по какому признаку тексты в книге сгруппированы по частям и чего ради, почти невозможно, хотя подумать над этим интересно. Порядок не хронологический — в смысле времени действия, — скачки и зигзаги впечатляющие: из древней Греции, из, видимо, V века до рождества Христова авторское внимание переносится в нечетко датируемое Средневековье, оттуда как бы в Вавилон («По всей Азии славились справедливость и могущество вавилонского царя…», с. 30), однако рассказанный и изрядно довоображенный изнутри много более позднего, уже христианского европейского времени и переполненный многими элементами опыта, нажитого человечеством с вавилонских времен, вплоть до журналистики, типографий и ландкарт короля прусского (тут датировать можно вполне уверенно: простодушный рассказчик, говоря о вавилонской жизни, упоминает «Малабарскую вдову» — в нашем варианте реальности это или трагедия британской писательницы Марианы Старк, впервые поставленная в 1790-м, или водевиль, принадлежащий перу Огюстена Эжена Скриба (1791–1861), значит, повествует он примерно из конца XVIII — середины XIX века; то есть тут целых три смодерированных времени и типа сознания: вавилонское, XVIII–XIX век и вре-

мя — вряд ли ранее второй половины XIX столетия, — когда, предположительно, этот текст был переведен с неведомого на безупречный русский). А события рассказа «Чудо святого Григория Великого» не могли произойти раньше, чем в Риме появился мост святого Ангела, и более того — прежде, чем он был этим именем назван, то есть не ранее VI века по Рождестве Христове… Нет, системы не найти, критерии должны быть какие-то другие (структура повествования? тайные смыслы его? время написания?). Хронологический же (бес)порядок может быть прочитан и как своего рода суждение: о том, скажем, что все эти времена перед лицом вечности (и перед глазами читателя) одновременны, и не иллюзия ли само время, узнавать эпохи которого мы можем только по пестрым историческим (по существу — маскарадным) костюмам? И для понимания этого уж точно нет нужды знать, кто, когда и какую именно написал «Малабарскую вдову» и что она значила для современников.

(Хотя датировка оригиналов этих текстов по реальным и вымышленным признакам, по мельчайшим, вскользь упоминаемым деталям — отдельное читательское удовольствие, упражнение на эрудицию и погружение в толщу европейской культурной памяти.)

А что, если все это — упражнение в вечности средствами, в изобилии созданными историей, и демонстрация того, что все, историей созданное, не более чем декорации, личины, недолговечные пестрые костюмы? (Потому и выглядит легкомысленным и веселым: восприми-ка вечность во всей ее серьезности! Такое человеку не по силам. Только так — как бы резвясь и играя. Не говоря уж о том, что в свете этого и наша современность с ее повестками приобретает отчетливый характер хрупких декораций и пестрых маскарадных костюмов.)

(С географией тут тоже творятся чудеса: в рассказе «Паломник», действие которого происходит в Италии времен Возрождения и явно до падения Константинополя, который еще христианский, сер Ортодосьо отправляется в паломничество — ну и пусть воображаемое! — из Италии в Иерусалим через Венгрию — через далекий север. Не существует ли, по аналогии с (над)временной, еще и (над)пространственной вечности, в которой все, где бы ни находилось, — пребывает в неразличимо-одном месте?)

Задачу стилизации Шмараков выполняет прекрасно (тексты его — зеркала, в которых отражается, с согласием узнавая себя, несуществующее, да и начинает существовать). Но дело не в ней, она инструментальна — затем и требуется тщательность ее исполнения: чтобы инструмент вернее работал. С его помощью автор воссоздает ткань сознания соответствующих времен (мест-и-времен нераздельно), вернее, наш образ этой ткани, отражение отражения — тоже с узнаваемыми пространственно-временными координатами. Эта ткань явно важна Шмаракову независимо от рассказываемых историй, — от сюжетных гвоздиков, на которых она, прозрачная, натягивается, — чтобы сквозь нее, расцвеченное ее узорами, просвечивало солнце вневременного бытия.

О нем, кажется, только и речь.