

Елена Костюкович

О фактологии и фантазийности в структуре “автобиографического” нарратива



Леонид Рабинович-Волынский в Германии

Материнская сцена романа, который я носила в голове много лет, должна была происходить на пляже. Это было мне ясно всегда.

Сюжет же этого романа (который в результате был-таки написан и по-русски вышел под названием *Цвингер* в 2013 году, а по-итальянски под названием *Sette notti* в 2014 году) вырисовывался передо мной без всякой связи с пляжем.

Замышлялась объемная книга автобиографического и биографического характера и вместе с тем - фантазийная.

Автобиографичность в романах имманентна. Что до чужой биографии - я планировала параллельно с собственными темами разработать и ‘чужую’ тему, то есть ввести в работу рассказ о жизни и делах своего деда Леонида Рабиновича-Волынского (1913-1969).

Он был известным советским писателем. Самые трогатель-

ные его книги написаны о войне и о побеге из немецкого плена. Самые известные - это научно-популярные книги по истории искусства. А по-настоящему знаменитая его повесть *Семь дней* рассказывает об организованных им самим поисках укрытых немцами картин Дрезденской галереи в мае 1945 года, в разных городах Саксонии. Эта повесть вышла в 1958 году. Тогда еще не существовало хлесткой формулы 'Monuments Men'. Формулы не было, а люди такие были.

Дед мой и был таким 'спасателем искусства' - 'человеком монументов'.

Нехитрая игра слов, но куда от нее деваться: дед и превратился в моей детской памяти в монумент. Мне было одиннадцать лет, когда он умер. Это возраст создания мифов на всю жизнь. Фигура деда для меня была и остается главным объектом даже не подражания, а осмысления.

Осмыслять было, да и есть, много чего.

Попробую кратко очертить основную коллизию.

Главное дело жизни деда осуществлялось в один из ключевых моментов мировой истории. Истории военной (завершение Второго мирового конфликта). Истории полити-

ческой (передел Европы и соответственный дележ ценностей, в частности главных ценностей - искусства). Истории искусства, что, вероятно, в прицеле на вечность важнее всего остального.

Далее. Мы знаем, весь мир знает, и чем больше информации становится доступно - тем очевиднее все знают, до какой степени замутнены имеющиеся сведения о той поре и тех делах.

Цензурой и самоцензурой неумолимо искажены и отпечатки событий на бумаге (архивы), и их отображения в камне (памятники), и их тени на киноплёнке (монтаж), и даже их следы в якобы 'искренней' человеческой памяти.

Протоколы фальсифицировались. Фотографии ретушировались. Бумаги, если уцелевали, - перечеркивались, урезались, переписывались. Обыкновенные честные рассказы под влиянием политических и идейных интересов тенденциозно корректировались самими свидетелями. Потом все дополнительно упростилось, ибо свидетели один за другим вымерли, и мокрая тряпка надежно стерла с доски нестойкие исторические письмена.

Поэтому так соблазнительно для нас, потомков, движение вглубь, сопоставление ново-найденных сведений. Новообретенная свобода - да, после советской немоты и глухоты она все же может до сих пор расцениваться как свобода - дает возможность исследователям постоянно показывать общественности новые материалы, а историкам - модифицировать концепции, перекладывая кусочки старых пазлов.

Это, естественно, коснулось и истории, в которой участвовал дед. В объединенной Германии часто пишут о 'налетевших советских трофейных бригадах'. Фильм Джорджа Клуни *Monuments Men*, честно говоря, вызывавший у меня энтузиазм и любопытство до знакомства с ним, при просмотре показался мне просто-таки идиотским по уровню упрощенчества. В нем похоже на носорогов советские военные пытаются захватить беззащитную мадонну Микеланджело, счастье что в последний момент геройские американцы, победив своих собственных глупцов и бюрократов, вызволили мадонну, захлопнув перед кровавыми клыками преследователей железную дверь...

Я побывала на нескольких симпозиумах в Германии. Немецкие искусствоведы, описывая послевоенную неразбериху, разорение хранилищ искусства, злоупотребления, недобросовестность, регулярно кивали головой в мою сторону и добавляли: "Это ни в коей мере не касается лейтенанта Рабиновича, о котором наши музейные работники оставили самые превосходные отзывы. В частности, мы видим, что он неоднократно заверял немецких музейщиков, что ценности будут оставлены в Германии. Лейтенант, вероятно, был искренен и, несмотря на свою роль в трофейных бригадах, мог не знать, что в отношении ценных экспонатов уже давно разработан и действует сталинский план вывоза..."

Это, конечно, радует - что лейтенанта Рабиновича не смешивают с такими звероподобными завоевателями, которые выведены в фильме Клуни. Но мне этого недостаточно. Мне необходимо понять, что же действительно делал этот человек в экстремальных исторических обстоятельствах. Тем более что действовал он по интуитивному, моральному самостоятельному позыву. Он не был трофейнобригадовцем. Этого не зна-

ют современные немцы, и убедить их вряд ли удастся. Но я-то знаю, я слышала в семье, читала в документах, что он был не сталинским назначенцем, а вовсе наоборот - беглым военнопленным, недостреленным евреем, членом семьи 'врагов народа'. Этот background делает особо увлекательной работу по распутыванию давних событий и их мотиваций.



Эта карта обнаружена мной 8. мая 1945 г. в заминированном тоннеле, прорытом из подвалов здания Дрезденском Академии Художеств в направлении Эльбы. По этой карте велись поиски, приведшие к спасению от гибели сокровищ Дрезденской Галерей.

Мне с детства рассказывали, что после того как (7 - 13 мая) картины и другие музейные экспонаты были отысканы дедом и его небольшой командой саперов в каменоломнях и старых замках и помещены в надежные хранилища, когда 13 мая была обнаружена 'Сикстинская мадонна', вот тогда-то

(14-17 мая) из Москвы прибыли трофейные бригады с реставраторами и упаковщиками - везти трофейные сокровища в СССР.

И тогда же дед отстранили от поисков.

Ему не только не присвоили звание Героя Советского Союза, которого он по логике заслуживал, но и вообще никаких наград не дали. Кстати, только после выхода романа *Цвингер* я получила в руки архивный наградной лист, где командир, предоставляя к награждению, перечислил все его заслуги, поверх чего писарским красным карандашом начертано - "Был на оккупированной территории" и устанавливается: в награде отказать... Дед даже не был включен в состав делегации, посланной в 1955 году сопровождать возвращенные Хрущевым в Германию из СССР сокровища Дрезденской галереи. Вообще он прожил оставшиеся годы 'невыездным' и полупреследуемым, полудиссидентским писателем. Он был близким другом знаменитого диссидента Виктора Некрасова. Я прекрасно помню Некрасова и ежевечерние посиделки то у нас в квартире, то у него в киевском Пассаже. Помню перевернувшее судьбу Некрасова событие, навлекшее на Викто-

ра Платоновича преследования властей и толкнувшее к его скорому отъезду в эмиграцию. Это было гневное выступление на двадцатипятилети расстрела киевских евреев в Бабьем Яру, где не было за четверть века поставлено даже памятного знака, и где, наоборот, собирались устроить луна-парк. Выступление, обвинявшее советских правителей в антисемитизме и замалчивании страшного прошлого, было передано по всем зарубежным радиостанциям. За Некрасовым приставили открытую слежку: за ним неотрывно ходили люди в серых пальто. В его квартире провели трехдневный обыск.

В Бабьем Яру лежат родители деда, еще семь человек из нашей семьи. Рассказы об их убийстве и рассказы о разгоне состоявшегося через двадцать пять лет митинга слились в моей первоначальной памяти в какой-то поток. Трудно было рассортировывать в голове причины и следствия, мотивации и эмоции. Виктор Некрасов бунтовал за Бабий Яр - но убитые там ведь наши, то есть мои, родные? Дед оказывался под ударом не раз и не два, а за что? За то, что обещал немцам, разворачивая поиски, что картины останутся у них. И спасал немцев. За

спасение немецких женщин от изнасилования посадили другого дедова друга - Льва Копелева. Оба они защищали в каком-то смысле Германию? Убившую дедовых родителей? Нет, в первую очередь они защищали собственную честь. И оба действовали как пристало мужчине, вообще человеку - по велению морального императива. На свой страх и риск. Мне именно это твердила бабушка. Она была убеждена (и в книге деда это написано), что лейтенант Рабинович действовал сам, а не выполнял приказ советского командования, потому что на ранней стадии приказа просто не было.

Бабушка, пережившая деда на сорок лет, сохранила в нашем семейном архиве все документы, все бумаги - от официальной переписки с государственными учреждениями до обрывков фронтовых записок на обертке пакета от сахара - "Выдать подателю сего горючее в количестве двух канистр, направление движения на город Дрезден".

После ее смерти я систематизировала, отсканировала, прочла и перепечатала все, что касалось и дрезденской истории, и дедовой личности, и бабушки, и вообще жизни нашей семьи после войны.

Голова моя переполнилась документами, а душа - недовыясненными вопросами.

Нужно было помочь и этому материалу, и себе.

Обработать документы, смонтировать их и ввести между ними 'от себя' авторские связки?

Это было бы возможно, если бы между документами не существовало зияний.

Но закрывать лакуны собственными домыслами, даже оговоренными как авторские, совершенно невозможно.

Вот просто невозможно и все.

Я убедилась в том, что, думаю, известно большинству пишущих людей. Нельзя заполнять вымыслом или предположением то, чего не знаешь и на счет чего не существует документа.

(Следующий ход мысли: впрочем, любой документ и сам - неверный слепок с невосстановимых форм истории. Но это уже трагическая константа работы историков, не романистов).

Документ и литературная проза имеют совершенно разный удельный вес. Как ни колдуй, чужой давний текст, если его вставишь буквально, торчит из страницы, рвет твой повествовательный текст, он заведомо плотнее и тяжелее, эта

гирия утянет к земле и раздерет кисею.

Документ с вымыслом не монтируется.

Нужно придумывать все, совершенно все, начиная с нуля.

Нужно давать прототипам измененные имена, переименовывать их биографии. Такой дистиллированный, перелицованный герой станет чистым сосудом для сохранения своей же собственной судьбы. Пишущий прибавит от себя не так уж много - но пишущий введет связи событий, он введет логику. И поскольку логическую связь мотивов ввел он, он и станет верховным повелителем этой драмы. И ответчиком за эту драму.

Главной пружиной моей работы с *Цвингером* было даже не желание, а потребность распрямить завитки перепутанных мотиваций того, что происходило когда-то с прототипами. Орудием работы могла быть только фантазия. Запитанная документами и пронизанная эмоциями фантазия. В ней должна была, как в волнистом зеркале, мерцать 'реальная' (хотя ни в чем никогда нет ничего реального) история. Как мой дед в заброшенных штольнях и затопленных шахтах искал экспонаты картинной галереи. Как он стоял под расстрелом. Как катал по

разрушенной Саксонии в открытой машине смотрительницу собрания 'Альбертинум' Рагну Энкинг (и я предположила, что она в него влюбилась, а потом нашла подтверждение в ее сохранившихся архивных записках). Рядом с дедом в зеркале брезжили и другие фигуры, в том числе фигура пишущего, заглядывающего в зеркало и в зазеркалье. Это безусловно был главный герой Виктор, а из него высывалась сама я. Со своими собственными мотивами и историями. Для общей логики вещей имело значение и что меня в под барабанный бой на школьном дворе исключили из пионеров за мечту стать когда-нибудь королевой Марией Стюарт. И что я запомнила фигуры и голоса и движения друзей деда - Виктора Некрасова и Александра Галича, - и эти голоса постоянно звучат в моих ушах.

Я снова, как чужой кинофильм, прокручивала с начала до конца собственную историю с Московской олимпиадой, с ее бойкотом, смертью Высоцкого и фальшивой газетой "Правда", печатавшейся итальянскими журналистами (это был спецвыпуск издания "Il Male").

В результате был состроен сюжет в духе попури с боль-

шим количеством заемных подпорок для конструкции. Подпорки эти брались из того, что по сути всегда является строительным сырьем для романов - из прочитанных и запомненных книг. Не так давно подобную технику было модно обзывать 'постмодернизмом', но сейчас, ура, мода прошла и этот термин почти перестали употреблять.

Сцена, присутствовавшая в моей голове с самого начала, 'материнская сцена', в результате нашла себе место почти в финале романа *Цвингер*. Катарсис произошел на пляже у Тирренского моря, в Версильи. Конечно, картина 'пляжа' далека от главных вопросов моей, семейной и мировой истории. И тем не менее пляж для этой работы важен! Пляж - основная декорация.

Это специфически организованное пространство представляет собой уникальный тип сценической коробки.

Место действия - не летний тирренский пляж, где в бликах и брызгах купальщики, где мячи шлепают по коричневым телам, распластавшимся для загара у кромки воды. Нет, тут осенний пляж. Пустой. Небо голое. Кабинки еще кое-где торчат, но рабочие как раз разбирают их и уносят на склады. Голым и легким ста-

новится белый путь, дублирующий кромку моря, не ограниченный никакими предметами ни слева, ни справа. Глубины нет, туда актеры не могут попадать, там вода. Театр без задника, без падуг, без кулис.

Spiaggia, playa, вокабула - отпрыск от того же праиндоевропейского корня, от которого происходит piano - мягкость и гладкость, план, плоскость, а также плаха. Прибитый волнами песок лишь временно тверд. По прошествии времени он окажется плавуч. Это аналог нашего чувства истории: пласт пластилина.

Звездное небо, разумеется, все еще у нас над головой, но под ногами плавун. Как в эту зыбь восстановить моральный императив?

В качестве морального императива втыкается зонт. Без зонта никуда. Если уж говорить о навязчивых образах автора этого сочинения - зонт бесспорно застрял в детском воспоминании. О том, что повторялось каждый вечер, девяносто раз в лето, восемь лет моей детской жизни подряд.

Вечер и почти уже ночь, балтийская белая ночь, Рижское взморье, Дубулты. Табун живущих в 'Доме литераторов' литераторов фланирует вечером по шtrandу. Многие с ко-

ротковолновыми радиоприемниками 'Спидола', покупавшимися в той же Риге. Взрослые обсуждают суд над Синявским и Даниэлем. Я тащусь за дедом и его спутниками по утопанному пляжу от писательского дома куда-то вдоль моря, под рядком параллельных сосен. Из 'Спидол' несется хрип зарубежных русскоязычных передач. Торчат антенны в сторону Швеции. Кто не занял свои руки 'Спидолой', держит трость или зонт (так я запомнила почему-то) и острия их, меря шаги, втыкаются и пробивают в песке пулевые очереди, хоть ищи колдунью из страшной сказки Гримм.

Можно было пробовать читать эти ряды по Брайлю, чем я, признаюсь, занималась в дурацком детском возрасте, когда внимание и время были, или казались, безразмерными. А теперь неизбежно приходится читать это детское воспоминание по Фрейду, и нет на свете более легкой задачи. Было очень страшно, когда удары зонтов вбивались в песок в сантиметре от пышных бедер лепившихся мною же в дневное время, покрытых ракушками-чешуями грудастых русалок. Если ткнули бы в тело, какой возглас боли раздал-

ся бы! В пандан этой картинке - кусок романа *Цвингер (Sette notti)*: герой вспоминает, как в детстве он брел по пляжу за дедом и его спутниками. Слушал их диссидентские разговоры. В полном ужасе: как бы этих взрослых за крамолу не арестовали... Паническая фантазия волокла его далеко куда-то в страшную Сибирь, а тем временем взрослые давно о чем-то своем другом хохотали на пятом километре долгой прогулки. Смотреть внимательно, не ткнуть бы зонтиком и не наступить бы на русалок, выложенных из песка, чье толстое тело покрыто чешуями из ногтей-ракушек с хвостиками, с высовывающимися йодистыми водорослями, хвостами, хвощами... Вечно помнит нос тот йод, ступня - влажную плотность песка, уши - хлюпанье подпузыривающей влаги, хмурый горизонт, вонзающийся в пласт зонт...

Ныне, перечитывая эти отрывки как чужие, вижу, сколько фрейдистских отверстий напробывали в моем подсознании эти зонты, и дождевые, и солнечные. Достаточно посчитать общее количество зонтов в романе. Уколом зонтика убивают болгарского диссидента Маркова (известный факт хроники; такой укол и сегодня входит в набор

гебешных методов, если верить недавним известиям о новых нападениях в России на несогласных). Главный герой романа Виктор беспрерывно покупает зонты, а так как он замучен комплексами, сомнениями и невыполненными делами, и гриппует, и до крайности рассеян, он беспрерывно их теряет. Поэтому он вечно под холодным дождем. Необходимые, но исчезающие зонтики растыканы по сюжету.

Мотив дыры, пронзения реализуется в катартической сцене; но не на зонтах пойдет там на пляже гиньоль-дуэль. Хотя читатель ждет, конечно, уж рифмы 'розы'. Появления нового зонтика. Вместо зонта, однако, в кадре бутылка с отбитым дном - и на фоне клоунады сильно и страшно втыкается в лицо героя, в нос, в рот, в горло эта розочка, оружие пьяной урлы.

Вот как, оказываются, влияют на взрослую работу детские импринтинги. Для упорядочивания памяти понадобилась вот такая декорация без задников, боков, без пола. Разбираемые и уносимые щиты. Текучесть. Вода.

Лейтмотивом чувств выступает страх удара - не по себе (это странным образом не так уж страшит), а по близкому суще-

ству. Или по художественному творению: в этой оптике произведения искусства почти идентичны человеческим существам, что, конечно, сформировалось мифологизацией фигуры деда и его отношения к спасаемому искусству.

В душе и мыслях героя преобладает тревога за деда (или - вариант - за Бэра, который тоже замещает фигуру отсутствующего отца), за того, кто облечен ролью защитника, но на самом деле лишь с виду и по роли сильнее и могущественнее. На поверку Виктор-ребенок ощущает, что его любимые взрослые - никакая не защита, а открытое болевое поле. В скором будущем, подсказывает тревога, 'защитники' вообще попадут в непоправимые переделки, погибнут. И никого не удастся спасти, ни мать, ни деда, ни Ледика Плетнева, который после смерти деда попытался стать Виктору новым защитником, охранителем.

Мой собственный (автора) дед - мой монумент - умирал на моих глазах, болея и мучаясь два года, от рака мозга, пока мне было десять и одиннадцать лет.

Интуитивно найденное сценическое пространство, плюс высвобождение фантазии, плюс активизация подсозна-

ния, плюс сильное будоражающее фактической памяти (той, которая оперта на документы) и обязательно в привесок ко всему сказанному - аврал и пришпоривание себя. Вот, думаю, основной набор элементов для пишущего, ориентированного на сверхцель. Эта сверхцель - выудить из темного резерва общей памяти (я имею в виду 'то, что было, но о чем узнать неоткуда') недостающий элемент, заветный пергамент, который будет добавлен к накопленному 'био'- и 'автобио'- материалу. Он встанет в конструкцию, как замковый камень, и сообщит форму и прочность всей постройке.

Этот элемент нельзя холодно выдумать. Его можно увидеть во сне, уловить в бреду.

Я начала этот текст в Буэнос-Айресе, где постоянно вертелся в сознании 'автобиографичный' (ложь, игра, автобиографичность там симулируется, чтобы подчеркнуть - все вымышлено!) зачин романа *Имя Розы* Умберто Эко:

"В 1970 году в Буэнос-Айресе, роясь на прилавке местного букиниста на улице Коррьентес, недалеко от самого знаменитого из всех Патио дель Танго, расположенных на этой необыкновенной улице, я

наткнулся на испанский перевод...”

Сочинения Эко - литература, которая, хочется мне это признавать или не хочется, предопределила мои принципы и привычки. В частности, я очень давно увидела один структурный ход и, думаю, неосознанно запомнила его (я считаю, неосознанно, ибо лишь сейчас впервые формулирую это): к герою *Имени розы* приходит отгадка тайны в момент величайшей его слабости, во сне, когда он пытается понять неизвестно откуда взявшиеся образы пародийной *Киприановой вечери*.

Где Эко - там и Борхес. Особенно когда в темноте вечером идешь к его квартире по узкой улице в центре Буэнос-Айреса. Я нашла очень полезную для данных рассуждений цитату в борхесовском эссе *Аргентинский писатель и традиция*. Там Борхес признается, что ему никак не удалось написать о своей родной среде, о Буэнос-Айресе: “Я пытался воплотить вкусы и суть предместных районов Буэнос-Айреса, с их изобильной местной лексикой, такой как кучильеро, милонга, тапия... Потом, около года назад, я написал рассказ под названием “Смерть и буссоль”. Описание ночного кошмара с ужас-

ными сновидениями о реалиях Буэнос-Айреса. Переулок Колон стал у меня улицей Тулон, виллы Адroke я переименовал в район Трист-Ле-Руа... Друзья сказали мне, что вот наконец почувствовали в моей прозе привкус буэнос-айресского предместья”.

Да, конечно. Только меняя имена - избегаем опасности, названной в концовке романа Эко “*Stat rosa pristina nomine*”. Переформировывая поверхностные признаки, можно, видимо, удержать от распада субстанцию, которая под ними, - как называет эту субстанцию Борхес, “вкус”, или “сущность”. Толстой ради того же и переименовывал Волконских в Болконских, Толстовых в Ростовых, Куракиных в Курагиных и Безбородко в Безуховых.

Каким же образом действовать затем? Построив декорацию, разломав логику, выпустив из клетки интуитивность, переименовав героев, - как действовать, чтобы, дай-то бог, изловить эту ‘субстанцию’, о которой речь?

Действовать надо, советую всем и самой себе, прозаическим образом. Нужно довести до изнеможения и себя и героя! До полупотери сознания. Не наркотиками, не питьем, -

так утомлением, недосыпом. В проборматывании, в бреде ответы самопроизвольно и выныривают. Моему герою Виктору в романе постоянно так худо, что хоть капельницу ему ставь. Ему уже явно не по силам та мясорубка, в которой большинство участников Франкфуртской книжной ярмарки проводит традиционные семь дней (и *Семь ночей*). Виктор не выдерживает напряжения недели, в которую от встреч, разговоров и приветствий, от задач, от расчетов и сомнений время сбивается в ком и в конце шестого дня хочется только рухнуть и отключиться. И вот тогда у героя, простуженного, истрепанного, полубредовая фантазия пробивает броню фактологии, и он переносится туда, где есть объяснение, где рифмуется все. *Tout se tien*.

Он не найдет там себе отдыха, зато найдет объяснение.

Он как будто сам станет тем, о ком много думает (аналогичное вживание в предмет в результате писательского стресса случается и с авторами). И тут-то он обретет возможность хоть как-то ответить, пусть залихватски (наконец-то! лихо!) на вопросы: куда делся пропавший документ? Что думает бежавший из нацистского лагеря чудом

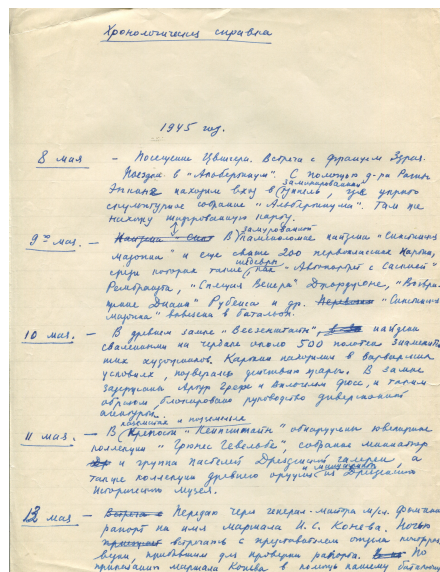
спасшийся заключенный, глядя с горы на уничтоженный город, 13 февраля 1945 года, на следующее после дрезденского пожара утро? Что чувствует Бэр, после того как совершенно без желания и намерения, тоже от усталости, отправил на пытку и смерть ни в чем не повинного араба?

Подобные инсайты, вживания в героев - вплоть до прозрений, до 'воспоминаний о неведомом' - случаются у большинства сочинителей. Сочинители часто с восторгом рассказывают эту анекдотику, то есть как им удавалось предугадывать в сюжетах, что же на самом деле случится впоследствии. Не очень ловко бывает читать подобные откровения, эти кивки в сторону мистики ('придумав для романа письмо, потом прочли его в реальной жизни'), придыхательные полунамеки на 'угаданную чью-то волю'. Это смехотворно. Нечего делать потусторонней силе, что ли, кроме как возиться с нами и нашим бумагомаранием?

Я думаю, что угадывание двух-трех ходов событий для работы писателя вполне естественно. Банальный расчет событийных сценариев иногда может сбыться. Двадцать не сбудутся, а один, глядишь, и реализуется. Я сама в 2012 году

придумала мстительных моджахов на франкфуртской ярмарке, занятых охотой за рисовальщиками карикатур на пророка - а они расстреляли “Шарли Эбдо” в 2015 году. Я придумала эпизод с находкой упрятанных картин, исчезнувших в свое время из Дрездена, в 2012 году. А об обнаружении коллекции Гурлитта, спрятанной со времен войны, газеты написали в ноябре 2013. Никакой мистики тут, разумеется, нет. Обострившееся чутье пишущего - есть.

Иногда чутье работает совсем без участия радио. В сюжете моего романа один из главных утраченных документов - это 'Хронологическая справка' отыскиваемых каждый день картин (какие, когда, сколько, каталожные номера, где найдены), составленная собственной рукой деда.



Хронологическая справка поисков картин, составленная Леонидом Волынским.

Эту справку ищут в романе и Виктор, и злоумышленники, желающие устроить охоту за теми экспонатами, которые считаются утраченными. То есть за такими, которые уже после выхода моей книги нашлись в Мюнхене у Гурлитта. Документа этого, согласно сюжету романа, нет как нет. До поры до времени.

Тут самое место пояснить, что справка о хронологии поиска картин 'по местам и дням' лично мне много лет тоже не давала покоя (в так называемой реальной жизни). Упоминание об этой справке присутствует в архивных материалах Волинского-Рабиновича.

‘Хронологическая справка’ числится в ряду приложений, официально переданных дедом и в ЦК КПСС, и в архивы Пушкинского музея. Но поиск ее в перечисленных архивах, а также усердная охота за ее копией в собственной квартире много лет результата не давали.

‘Хронологическая справка’ под шестнадцатым номером значится и в списке комплекта бумаг, переданных моей бабушкой в Житомирский краеведческий музей.

В 2011 году я отправилась в город Житомир.

Пятнадцать позиций из списка лежали передо мной, архивные сотрудники были взвинчены: наконец-то в их тихом мире что-то происходило. Мы пили чай. Я дарила книги. А мне преподносили на память сувениры, а для души - коробки житомирских конфет. Шестнадцатая позиция списка (хронологическая справка) в папке отсутствовала.

Не описать, сколько детективных версий за это время развилось, непрерывно меняясь, в моей голове.

Особенно учитывая, что я сочиняла в это время свой триллер-пастиш.

Архивные истории обладают заразительностью. Мне стали помогать в поисках друзья,

искусствоведы, исследователи. Загадка фантомной справки обещала занять нас всех вперед на множество лет.

Но роман все-таки надо было заканчивать, и в припадке раздражения я разрубила сюжетный узел топором: на колени многострадального Виктора эта бумажка в конце концов сама упала. Выскользнув из его же собственного полустлевшего школьного дневника. В этот момент мой герой уже истощен и измучен, смят горем (смертью Бэра), и в то же время ошастливлен и обрадован, потому что на него вдруг валится негаданное любовное везение. Смерть друга и любовь, все вместе, и надо же, - тут-то ему и слетает на колени из стопки хлама возжеленный документ, кокетливо покачивая краями.

Найду ли краски и слова... в общем, наверное, к чему я веду, уже понятно. Не так давно, а именно - после того как роман *Цвингер (Sette notti)* издался и отработал свое, сойдя с прилавков и в России и в Италии, - из моего собственного старого дневника, о котором я и думать забыла, так же кокетливо попархивая, на пол моей миланской квартиры вылетел оригинал ‘Хронологической справки’, написанный собственной дедовой ру-

кой, в сопровождении машинописной копии. Выходит, я подсознательно имела о нем воспоминание? Затертое? Вытесненное? И повиновалась этой 'спрятанной памяти', завершая сюжет?

О чем все сказанное свидетельствует? О том, что самый рационально мыслящий, четко планирующий писатель - заложник собственных стрессов, комплексов, утомления. И, конечно, подсознания. Он реконструирует документ, но и при этом он пишет под диктовку подсознания. Фактография, выходит, стерильна, если ее не поддерживает фантазия. Написание 'документированной прозы' предполагает смирение. Ловя глухой ток и стук,

отказываясь доверять документам, используя документ всегда как прототип, но никогда не используя документ как строительный камень, ни в коем случае не внедряя чужой текст в придумываемый тобой текст - ты хоть по какой-то дороге идешь. Хотя бы медленно. Нужно честно наполнять память. Но и помнить, что честности недостаточно. Самоотверженности тоже. Не обойтись, к сожалению, без везения. Острия и напрягая слух, жить и пытаться понять, где же это проклятое везение трепещется.