

Глава 10. Формирование затекста как гипертекстуальная и мультимодальная практика: на примере прочтения книги Б. Мессерера «Промельк Беллы»

DOI 10.15826/B978-5-7996-3520-6.30

Каждое художественное произведение – это способ осуществления художественного диалога, непрерывно идущего между разными авторами, произведениями и их читателями, между художественными мирами и культурными эпохами. Как писал В. С. Библер, «в общении на основе произведения <...> мир создается заново, впервые – из плоскости, почти – небытия – вещей, мыслей, чувств, – из плоскости холста, хаоса красок, ритма звуков, слов, запечатленных на странице книги. <...> Бытие в культуре, общение в культуре есть общение и бытие на основе произведения, в идее произведения»¹. В замысле нашего исследования «феномен затекста предложено рассматривать как систему (совокупность) культурных явлений, возникающих “после” текста, т. е. затекст – это произведения литературного творчества, театра, кинематографа, а также эстетической и философской рефлексии, созданные в результате воздействия литературы»². Чтение и интерпретация книги Бориса Мессерера «Промельк Беллы» – идеальный повод для того, чтобы осуществить диалог современности XXI в., с ее дефицитом смыслов, гуманности, уважения к свободе, и культуры второй половины XX в. В мире художественной культуры то была эпоха шестидесятников, выросших в безмолвной памяти политических репрессий 30-х – начала 50-х гг. XX в., впитавших воздух «оттепельной» свободы, воссоздавших удивительный мир совместных дружеских прогулок и посиделок, возродивших коллективные

¹ Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М., 1990. С. 291.

² Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Затекст или за-текст // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 4 (192). С. 205–208.

художественные и культурные проекты, открывших внешнему миру позднесоветскую художественную культуру, а Советскому Союзу – зарубежные страны и современное зарубежное искусство, наконец, «спасавших репутацию эпохи, доказывая, что даже такое бедное на кислород время, как застой, способно пройти процедуру поэтизации, то есть – очищения»³. Соответственно, мы можем приблизиться к пониманию феномена «затекст», проследив культурно-эстетические «последствия» литературного творчества Беллы Ахмадулиной на материале творческой рефлексии Бориса Мессерера.

Культурный и исследовательский диалог современности и эпохи шестидесятников на материале книги Бориса Мессерера еще и потому нуждается в таком познавательном инструменте, как затекст, что жизнь и творчество самого автора, его гениальной супруги, их окружения никак не вмещаются в формат одного-единственного, даже очень объемного произведения, каким является книга «Промельк Беллы». Интенсивная по своему накалу, яркая по своим творческим откровениям, скоротечная в историческом времени жизнь («промельк») и конкретных персонажей, и описываемой эпохи остается во многом «за» пределами завершенной структуры исследуемого произведения, остается «за» авторским текстом Бориса Мессерера и формирует потребность понять ее не как культурный фон/социокультурный или литературный контекст, а как важнейшую составляющую часть самого произведения, референциально намеченную автором, но физически оставшуюся «за» текстом.

Методологические предпосылки

Стремление описать феномен затекста обращает нас к движению научной мысли от структуралистской традиции работы с литературным произведением, где принятой системой координат являются представления о *тексте* (автономной и замкнутой значаще-знаковой смысловой структуре), *контексте* (или литературном фоне), *интертексте* (внутренних и внешних текстуальных связях), к постструктуралистской традиции, где произведение понимается как бесконечный в пространстве

³ Берг М. Она была поэт (На смерть Беллы Ахмадулиной) // Персональный сайт писателя Михаила Берга / Dr. Berg. URL: http://mberg.net/ona_bila_poet/ (дата обращения: 07.07.2020).

и неостановимый во времени процесс *становления* на основе определенного структурно законченного текста. В отношении такого текста, как показал Умберто Эко, процессы смыслообразования непрерывны и осуществляются читателями, а структуры открыты, потому что являются лишь звеньями гипертекстуальной сети, постоянно меняющей свою конфигурацию в зависимости от пути, проделанного читателем к этому произведению и от него. По мысли Эко, открытое произведение – это не структура, это система отношений текста с внешним миром, «модель открытого произведения воспроизводит не предполагаемую объективную структуру произведения, а структуру отношений к нему потребителя; форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок своих собственных истолкований»⁴. Им же было выделено несколько исторических типов «открытых произведений», каждый из которых определялся уникальностью миропредставлений определенной культурной эпохи: барочный, символистский, постмодернистский типы. Так, на материале музыкальных экспериментов европейских композиторов середины XX в. У. Эко выделил произведения, являющиеся «эпистемологическими метафорами»⁵ культурной картины мира своего времени, конгениальные и конгруэнтные последним научным открытиям и научной картине мира эпохи. В те же годы подобные схождения между *modus operandi* и *modus essendi* и принципом *manifestation*, называемые «духовным состоянием» или «умственными привычками» эпохи, были описаны польским семиологом Эрвина Панофски на материале культуры европейского Средневековья в знаменитом эссе «Готическая архитектура и схоластика»⁶. Произведения – «эпистемологические метафоры» являются вполне определенными внутренне, авторскими по своему формообразованию и смысловому наполнению; в то же время в системе структурных элементов и элементов смыслообразования они разомкнуты вовне, открыты миру культуры и существующим в мире художественной культуры отношениям, людям и произведениям. Такие произве-

⁴ Эко У. Открытое произведение. СПб., 2004. С. 14.

⁵ Там же. С. 49

⁶ Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 62–63.

дения включают в свою ткань множество возможных переходов/ гиперссылок к другим художественным мирам, дают читателю свободу не только интерпретации, но и сотворчества; в саму их структуру заложены принципы построения и взаимодействия текста с читателями, характерные для современного им научного знания, – принцип неопределенности, принцип случайности и принцип вероятности. Описание в 1956–1962 гг. таких способов взаимодействия реципиента с текстом, при котором его рецептивная открытая модель становится изменчивой и вариативной, позволило Умберто Эко дать этим произведениям особое определение – «*произведение в движении*»⁷. А. Компаньон уточнил впоследствии роли текста и его реципиента в новой художественной парадигме: «текст действует как инструктор, а читатель как конструктор»⁸, собирающий читаемый им текст на основе конструкций и инструкций, созданных автором.

Описывая «открытое произведение» и «произведение в движении», У. Эко неоднократно подчеркивал, что мостики, перекинутые автором (референции, гиперссылки) от своего текста к другим художественным мирам, не произвольны, они определяются авторским замыслом, идеей, точкой зрения, перспективой, или, как уточнял Антуан Компаньон, «произведение открыто, но только для того, чтобы читатель ему повиновался»⁹. В этом плане необходимо подчеркнуть, что гипертекстуальность произведения как открывает одни художественные миры, так и закрывает другие, не попавшие в сферу внимания автора, не ставшие событиями для его личной или культурной памяти, или вычеркнутые из памяти усилием воли автора.

Затекст: авторский и рецептивный

С точки зрения представлений о «произведении в движении», затекст есть то, что не входит непосредственно в авторское произведение, остается за рамками его структуры, но, возможно, в неосознанном самим автором произвольном порядке включается значащими референциальными элементами в ткань про-

⁷ Эко У. Открытое произведение. С. 43.

⁸ Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. М., 2001. С. 176.

⁹ Там же. С. 180.

изведения и в случайном порядке на неопределенно большом промежутке времени с некоторой вероятностью может быть актуализировано читателем.

Следуя логике Умберто Эко и классиков рецептивной эстетики Р. Ингартена, В. Яусса и В. Изера, мы можем разделить затекст произведения на «авторский затекст» и «читательский затекст». Что, опираясь на идеи Эко об авторе и авторстве текста, можно отнести к «авторскому затексту»? Это творческие и человеческие биографии персонажей книги, следующие за упоминанием в авторском тексте имен; это произведения персонажей, следующие за упоминанием названий произведений или за авторскими рассказами об истории создания тех или иных проектов; это сюжеты и сопроводительные подписи, следующие за фотографиями, включенными в архивные авторские подборки фотоиллюстраций к книге; это культурный контекст, окружающий определенные топонимы, к примеру, «Поварская, 20» или Тбилиси, улица Кецховели, дом № 1, где жил Ладо Гудиашвили; это даты, например, 27 января 1997 г. (дата смерти И. Бродского) или 13 января 1998 г. (дата рекомендации Русским ПЕН-центром Б. Ахмадулиной на Нобелевскую премию). *Авторский затекст* – это сеть гиперссылок, включенных автором в ткань своего произведения, мостики, проложенные к произведениям других людей, по разным причинам интересных автору. Так, Б. Мессерер часто дает пространственный комментарий/воспоминания об упомянутом человеке, связанном с ним событии, произведении, связывает эти истории с рассказом о своей и Беллы творческой жизни.

Автор книги «Промельк Беллы» – кто он? Если мы говорим об авторском гипертексте, то совпадает ли титульный автор с автором имплицитным? Единоличное или коллективное авторство у этого гипертекста?

Для того чтобы облечь разнообразный и разнородный материал в единую художественную форму, автор титульный – Борис Мессерер – привлекает в соавторы прежде всего героиню своего произведения и своей жизни как произведения – подругу и супругу – Беллу Ахатовну Ахмадулину. Ее стихи, письма, послания, обращения, высказывания становятся прецедентными текстами, к которым титульный автор обращается на протяжении всей книги. Из героини книги Белла превращается в импли-

цитного автора, благодаря включениям в текст ее стихов, воспоминаний и размышлений она получает свой голос, задающий интонационный камертон книги. Из затекста, окружающего сочинение Бориса Мессерера, из одной из тематических линий его повествования, стихи Беллы с самого начала входят в ткань текста и определяют его событийную и ритмоинтонационную структуру: от воспоминаний о детстве Бориса и Беллы, жизни их родителей, от ее первых восторженных стихов, посвященных Борису и мастерской на Поварской, до стихов последних, минорных и прощальных. О ее стихах точно сказал М. Берг:

...ее сложные поэтические высказывания – результат тех немощных усилий, которые надо было предпринимать честному и умному человеку, чтобы сохранить возможность на самоуважение, являющееся основой уважения других. Ее так называемая поэтичность – это не художественная эквилибристика, а мобилизация всех возможностей той культуры, которая была доступна для обыкновенного советского человека. С музеями, галереями, библиотеками, где, однако, не было того, что нужно человеку, прежде всего – правды о том воздухе, которым он дышит. И чтобы хоть как-то приблизиться к этой правде, Ахмадулина использовала все доступные ей культурные традиции <...> Она хотела быть честной <...>¹⁰.

В со-авторы Борис Мессерер привлекает и всех тех, с кем главная героиня творила одновременно и совместно, кому посвящала свои стихи и о ком писала прошения, с кем состояла в активной переписке или кого принимала в своем доме, кому посвящала свои поэтические восторги и эпитафии. Имплицитными со-авторами становятся также все те, от кого она получала письма, приведенные в тексте книги (Василий и Майя Аксеновы, Владимир Войнович, Святослав Рихтер и др.), и те, кто посвящал ей свои песни и стихи (Булат Окуджава, Владимир Высоцкий), кто откликался критическими/хвалебными замечками и статьями, включенными в текст мемуарной книги (Евгений Попов, Андрей Битов, Дмитрий Пригов и др.).

Читательский, или рецептивный, затекст, по мнению итальянского семиолога, определяется культурной эрудицией чи-

¹⁰ Берг М. Она была поэт...

тателя, его способностью распознать «двойное кодирование»¹¹ в произведении и уловить все рассыпанные автором по тексту гиперссылки к другим художественным мирам, перейти по этим гиперссылкам и обратиться к освоению – чтению-перечтению-интерпретации других произведений. Внимательному и заинтересованному читателю рецептивный затекст книги Бориса Мессерера «Промельк Беллы» дарит свой особый дискурсивный путь к пониманию российской культуры последних десятилетий XX в. Как остроумно заметил Виктор Ерофеев, «...в Москве в 1970–1980-е годы (я это знаю больше по 1980-м) было два знаковых места – Кремль и мастерская Мессерера. Для меня даже можно сказать так: была мастерская, а потом был Кремль. Почему это вещи знаковые? Кремль – понятно, это был оплот мирового коммунизма. А мессереровский чердак был оплотом мировой богемы»¹².

Достоверность, искренность, гипертекстуальность

Как утверждает социология чтения, в современном мире все больше читателей отдают предпочтение чтению нехудожественной литературы, литературы документальной, биографической, рецептурной, дневниковой, мемуарной. Так, по данным ВЦИОМ за 2019 г., «топ жанровых предпочтений россиян возглавляют книги по истории, биографии и исторические романы (30 %)»¹³. Исследования социологов чтения показывают, что современные читатели не доверяют художественной литературе, потому что она, с точки зрения эмпирических читателей, «искажает действительность»; такие читатели полагают, что документальная проза предлагает им действительность в объективном, незамутненном свете. Следовательно, современные авторы художественных текстов имеют дело с вызовом, поступившим от читателя, стремящегося найти в нехудожественных (нон-фикшн) текстах «новую достоверность» и «новую искренность». Какие следствия такого запроса имеют значение для понимания затекста и как они отражаются на чтении затекста книги «Промельк

¹¹ Эко У. Откровения молодого романиста. М., 2013. С. 48.

¹² Цит. по: Мессерер Б. Промельк Беллы. М., 2017. С. 623.

¹³ Аналитический обзор ВЦИОМ «Книголюб 2019» : [сетевое изд. WCIOM]. URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9841> (дата обращения: 07.07.2020).

Беллы»? Попросту говоря, является ли книга Бориса Мессерера произведением художественным или это сочинение нон-фикшн?

Жанр книги Бориса Мессерера в ее подзаголовке определен как романтические хроники: перед читателем предстает движение истории, раскрытой через двойную призму творческого быта и бытия. Заглавная героиня книги была признана в художественном сообществе Москвы не только как гениальный поэт, но и как красивейшая женщина своей эпохи, вдохновлявшая фотографов и художников, поэтов и бардов. Как написал впоследствии Михаил Берг, «Белла Ахмадулина была красивой женщиной, на которую другие женщины мечтали походить, а мужчины желали обладать»¹⁴. Двойная романтическая оптика (способность видеть женщину и поэтессу) как раз и позволяет Мессереру реализовать запрос на «новую искренность» и «новую достоверность». «Новая искренность» реализуется автором как внимание к поэтическому, творческому бытию поэтессы. «Новая достоверность» – внимание хрониста к поэтическому быту, событиям общественной жизни, в резонанс с которыми жила и творила поэтесса, письменным документам, зафиксировавшим ее гражданскую позицию. Рецептивный запрос на «новую достоверность» и «новую искренность», касающийся мемуарно-автобиографической прозы, состоит в том, что читатель переносит фокус внимания с вымышленных персонажей, обстоятельств и сюжетов на реально существовавших в определенных конкретно-исторических обстоятельствах. С другой стороны, отказ читателя от погружения в воображаемые словесно-прозаические художественные миры связан с его, читателя, мультимедийным и интермедialным опытом и с тем, что читатель отказывается иметь дело со словесными описаниями обстоятельств («мысль изреченная есть ложь») и желает погружения в конкретно-историческую атмосферу прошлого через прямое обращение к различным по изобразительно-выразительным средствам памятникам художественной культуры определенного исторического периода как историческому документу эпохи, передающему ее неуловимые и не выразимые в слове нюансы. Это приводит к тому, что звеном гипертекста Бориса Мессере-

¹⁴ Берг М. Она была поэт...

ра – памятником культурной эпохи – становится и каждое художественное произведение разных видов и жанров искусств, и каждый выразительный, запечатленный жест того или иного автора, принадлежащего к воссоздаваемой автором культурной эпохе. Как писал В. С. Библер, «но эта жизнь моего духа во плоти произведения будет действительно бессмертной, завершённой, и – неисчерпаемой, и индивидуально-неповторимой лишь в той мере, в какой это (мое) произведение оказалось способным сосредоточивать и индивидуализировать в себе *всю* культуру, целостную культуру данной эпохи, изобретая ее – этой культуры – единственный, единичный и – всеобъемлющий художественный образ, единственную, неразрешимую нравственную перипетию»¹⁵. Соответственно, моделирование культурного слоя 60–90-х гг. осуществляется не через прозаическое описание, а через прямую и косвенную цитацию, обращение к произведениям других искусств, обильно включаемым в ткань мемуарно-биографического произведения. Чтение мемуарно-биографического произведения, снабженного множеством отсылок к произведениям изобразительного, архитектурного, песенного, кинематографического и театрального искусства, становится гипертекстуальным и мультимодальным.

Гипертекстуальность чтения мемуарно-биографического произведения состоит в том, что само произведение становится узловым звеном в сети произведений заглавной героини и персонажей книги. Образ главной героини создается автором на фоне образов многочисленных сопутствующих персонажей, каждый из которых являлся значимой фигурой художественной культуры своего времени, создавал, помимо упомянутых, множество других неупомянутых произведений. Узловое произведение, которым является «Промельк Беллы», открывает этот ряд и позволяет читателю двигаться по нему как угодно долго и с какими угодно другими ответвлениями. В связи с этим перед исследователями гипертекста встает три вопроса: 1) что играет роль гиперссылок и отправляет читателя во внешний дрейф; 2) что возвращает читателя к исходному, узловому тексту этого бескрайнего текста художественной культуры 60–90-х гг. XX в.;

¹⁵ Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. С. 293.

3) к чему в мире российской художественной культуры XX в. текст книги Бориса Мессерера не отсылает?

Гиперссылками в тексте Бориса Мессерера являются 1) *имена* выдающихся художников XX в.; многим из них посвящаются отдельные главы книги – «Анель Судакевич», «Асаф Мессерер», «Майя Плисецкая», «Владимир Высоцкий», «Тонино Гуэрра. Микеланджело Антониони», «Последние встречи с Иосифом Бродским», «Венедикт Ерофеев», «Булат Окуджава», «Сергей Параджанов», «Василий Аксенов», «Георгий Владимов», «Владимир Войнович», «Юрий Петрович Любимов», а также 2) *топонимы, имена стран, улиц, институций*, с которыми была связана творческая жизнь титульного автора и заглавной героини: «МАРХИ», «Поварская, 20», «Франция», «В Америке», «Сны о Грузии», «“Метрополь” и вокруг». Художественный мир целой культурной эпохи дается сквозь воспоминания рассказчика-мемуариста и заглавной героини об истории создания художественных текстов, сквозь их воспоминания о былой рецепции, об общественной реакции, приятии или гонениях на произведения и их авторов. Такого рода гиперссылки отсылают читателя к окружающему миру художественной культуры, рисуют плотную картину поля художественной культуры 60–90-х гг. XX в. и первого десятилетия века XXI и в то же время плотно удерживают читателя в сетке этого описания, не давая ему оторваться от чтения книги Мессерера.

Поставим мысленный эксперимент в традиции, идущей от Умберто Эко: сравним книгу Бориса Мессерера с воображаемой, но возможной энциклопедией жизни художественной культуры России в последние десятилетия XX в. Конечно же, текст книги не претендует на энциклопедичность, не обладает энциклопедической полнотой имен (хотя именной указатель книги включает их около тысячи), перечнем артефактов и технологий, вниманием ко всем событиям и датам. В частности, гипертекстуальная сеть книги не захватывает и никак не обозначает явления официальной и массовой культуры. Этих феноменов нет ни для автора книги, ни для ее заглавной героини, ни для прочих персонажей, и переходных мостков из воссоздаваемого с любовью Мессерером мира элитарной культуры к этим обслуживающим чужие интересы сферам жизни искусства тоже нет.

Гипертекст Бориса Мессерера исключает из своей сферы внимания официальную литературную жизнь, литературные съезды, литературных функционеров и карьеристов. В тех случаях, когда описание каких-то значимых в официальной литературной жизни России событий неизбежно, они подаются исключительно с лично-эмоциональной, предельно индивидуальной точки зрения, какой была наделена Белла Ахмадулина. Так, история с исключением из Союза писателей Бориса Пастернака описана как личная история Беллы, в которой она проявила гражданское мужество, отказавшись подписать письмо против великого поэта, за что была отчислена из Литературного института. Литературные функционеры упоминаются также исключительно с точки зрения их влияния на судьбу Беллы. В качестве адресата ранней стихотворной эпитафии упомянут Александр Фадеев; с благодарностью несколько раз упомянут Сергей Сергеевич Смирнов, в бытность свою главным редактором «Литературной газеты» и главой Союза писателей Москвы поддерживавший Беллу после исключения из Литературного института и впоследствии добившийся ее восстановления, и напротив, разоблачительно по отношению к бытовому мещанству – Михаил Луконин, отказавшийся содействовать принятию в Союз писателей Владимира Высоцкого.

Исключается из затекста и стратегия коммерческого успеха у литераторов пересекающегося, но иного творческого и жизненного круга. В книге несколько раз вскользь иронически упомянут Евгений Евтушенко как нацеленный на публичный успех, литературную карьеру и внимание телевизионщиков; полностью исключен автором из поля своей памяти Юрий Нагибин.

Гипертекстуальная сеть формируется не только за счет отсылающих читателя к другим именам и произведениям ссылок, но и с помощью ссылок, возвращающих читателя обратно к тексту. Такими гиперссылками являются главы, посвященные исключительно Белле, мелкими стежками прошивающие всю разветвленную сеть иных воспоминаний: «Встреча», «Воспоминания Беллы», «Начало пути с Беллой», «Последнее лето с Беллой». Другой возвращающей гиперссылкой являются стихи Беллы, неизменно вызывающие не только эмоциональный отклик, но и читательский интерес к адресатам стихов, моделируемым ситуациям, переживаниям и поступкам, встречам и расставаниям.

Стихи Беллы пронизывают всю книгу особой ахмадулинской интонацией и придают ей ценностно-смысловое единство. Белла, которая является центром и центробежного, и центростремительного движения в этой книге, остается одинаково таинственной и загадочной от начала до конца повествования. Мы узнаем многие подробности ее частной жизни, но понимаем, что масштаб ее настолько превосходит все описания, что по прочтении книги мы знаем о ней также мало, как до начала чтения. Героиня ускользает, скрывается, как под вуалью, за своими стихами, письмами, обращениями и воспоминаниями конгениального супруга.

Другую группу гиперссылок создает излюбленный сюжетный ход Мессерера: описание встреч в мастерской на Поварской. Это встречи с российскими и зарубежными деятелями культуры мировой величины: художниками, поэтами и писателями, театральными режиссерами и актерами, архитекторами и музыкантами, кинематографистами, происходившие в мастерской художника Бориса Мессерера со времени ее создания в 1968 г. до ухода Беллы из жизни в 2010 г. В результате повествование о творческой повседневности московских художников и литераторов целой эпохи принимает формы душевного рассказа о посиделках на кухне, сообщающего всему повествованию необычайно уютную, домашнюю, дружелюбную интонацию.

Таким образом, гипертекст в нашем случае – это открытое произведение, соединенное со множеством других произведений элитарного художественного мира определенными гиперссылками. Роль гиперссылок в тексте Мессерера играют имена, стихи Беллы и встречи на Поварской, 20 в мастерской Бориса Мессерера.

Затекст: личная и культурная память

Как выявлено исследователями дневниковых и мемуарно-биографических сочинений и их жанровых особенностей Ириной Паперно, Ириной Савкиной и др., мемуарно-биографические произведения осуществляют моделирование жизненного мира прошлого на пересечении двух доминирующих уровней памяти: индивидуальной памяти мемуариста и совокупной памяти

культурной эпохи, когда «личная жизнь, персональная история не отделялась от общего и коллективного»¹.

Индивидуальная память мемуариста Мессерера позволяет ему описать родных и знакомых ему людей искусства с точки зрения частных, личных жизненных отношений и коллизий, разглядеть этих людей достаточно подробно, в микроскопической, приближающей оптике. Память культурной эпохи, запечатлевшая их художественные достижения, произведения, столкновения и трагедии, позволяет на этих же людей посмотреть в оптике отдаления, опосредования внешней оценкой профессионалов, критического сообщества, властных инстанций и других институций.

Описывая повседневную жизнь Беллы, Мессерер все время намекает на ее неприспособленность к решению бытовых проблем, характерных для повседневной жизни советского человека, подробно описывает ее неумение стоять в советских очередях и совершать покупки в гастрономе «Арбатский», неумение носить советскую прозодежду; в то же время он пишет о том, что Белла достаточно рано получила водительские права, умела водить легковую машину, в молодости ездила на целину, строила кошару, готовила еду на бригаду студентов, управляла грузовиком и т. д. Из мелких деталей воссоздается сложный и многомерный образ.

Технико-технологический аспект культуры, технологические достижения эпохи: рождение телевидения, космонавтики, атомный проект, появление магнитофонов, разнообразной бытовой техники – все, кроме телефонии, остались в стороне от этого гигантского текста. Коммуникационная культура конца XX в. предстает в этой книге как эпистолярно-телефонная. Огромную роль в жизни поколения 60-х играли письма и телефонные звонки. Часть из них Борис Мессерер воспроизводит в своем тексте. Телефонные разговоры, звонки зарубежным коллегам и друзьям, звонки из-за рубежа вынужденным эмигрантам из СССР, личные визиты и встречи, посылки, переданные с оказией, открытка, оставленная Борисом на могиле Бродского

¹ Савкина И. А. Дневники и записки 1930-х – 1940-х годов // Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов : учеб. пособие : в 2 т. М., 2014. Т. 1. С. 415.

от своего и Беллы имени и подобранная другими людьми, – вот так описываются коммуникационные технологии конца XX в.

В мемуарах Бориса Мессерера читатель не встретит воспоминаний, касающихся советской массовой культуры. Единственный возможный мостик к массовой культуре – Владимир Высоцкий, но и он описывается в книге с другой стороны, как друг, актер и поэт, супруг Марины Влади и только потом исполнитель своих песен, автор первых магнитофонных песенных альбомов, расхажившихся самодельными копиями по стране и подаривших ему всенародную любовь и популярность. Известный российский социолог музыки Татьяна Чередниченко назвала свою книгу об этом же промежутке времени «Типология советской массовой культуры: Между Брежневым и Пугачевой»². В книге Бориса Мессерера нет, и не подразумевается, ни Брежнева, ни Пугачевой. Единственной формой эстрады является поэтический концерт, где сольно или в компании других поэтов и бардов со сцены читает стихи Белла Ахмадулина. Такие концерты описаны словесно, запечатлены на фотографиях из семейного альбома, вошли значимым эпизодом в кинофильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1960). Фигура Беллы, читающей стихи, «подобная свече», запечатлена Борисом Мессерером в бронзе – памятнике Белле Ахмадулиной в Тарусе, над берегом Оки; описанию истории возведения этого монумента посвящены отдельные страницы книги³. Такой дискурс закрывает возможность упоминания имен из чуждого мира массовой культуры, они не упомянуты даже в связи с со-творчеством Беллы Ахмадулиной с Микаэлом Таривердиевым, написавшим цикл романсов на ее стихи, исполнявшихся Зарой Долухановой.

Советские и российские политические деятели выступают исключительно фоном описываемых в книге событий, поскольку играют роли адресатов писем и обращений в защиту друзей-единомышленников, просьб о снятии политических обвинений или скорейшей выдаче заграничного паспорта, прошений о разрешении выехать за рубеж или, к примеру, об установке памят-

² Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры: Между Брежневым и Пугачевой. М., 1993.

³ Мессерер Б. Памятник Белле Ахмадулиной // Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 825–830.

ника Марине Цветаевой в Тарусе. Таких прошений от имени Беллы Ахатовны в книге упомянуто, процитировано, приведено полным текстом достаточно много; она неоднократно писала правителям-современникам: открытое поэтическое письмо в защиту Андрея Сахарова от 31 января 1980 г., Эдуарду Шеварнадзе в защиту Сергея Параджанова от 12 апреля 1982 г., Юрию Андропову с просьбой отпустить на лечение во Францию Георгия Владимова от 11 января 1983 г., Владимиру Путину о сохранении дома-музея Булата Окуджавы в 2005 г. и др. Как пишет Леонид Быков, «репутация текстов остается для репутации писателя, само собой, первостепенно значимой»⁴. Эти тексты создавали Белле Ахатовне особую репутацию заступницы и ревнительницы правды. Политическая история позднесоветской эпохи и становления российской государственности входит в затекст книги через судьбы художников, в которых участвовала Б. Ахмадулина: Аксенова, Войновича, Владимова, Вен. Ерофеева, Окуджавы, Параджанова, Солженицына и многих других.

В результате образы заглавной героини и персонажей книги становятся многомерными и объемными. Мы восстанавливаем их жизненный мир творческой повседневности не только из описаний, данных внимательным и доброжелательным наблюдателем, но и из критических заметок, реплик других персонажей, отрывков из писем, дневников, рецензий, рекомендаций, автографов, их собственных произведений, упомянутых и как бы рекомендованных Борисом Мессерером к внимательному затекстовому пере-чтению.

Затекст: мультимодальное чтение

Сегодня наряду с человеком читающим существует и живет по соседству нечитающий, получающий информацию каким-то другим образом, обрабатывающий ее, не облекая в слова, и складывающий в «ментальный шифоньер»⁵ (А. Компаньон) не в форме словесно выраженной мысли. С точки зрения людей словесной, логоцентричной культуры XX в., это человек стран-

⁴ Быков Л. П. Репутация в литературе: заметки к теме // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 71.

⁵ Компаньон А. Демон теории... С. 156.

ный, но с точки зрения читателя XXI в., избалованного мульти-медиа, – обыкновенный.

Ставя целью чтения мемуарно-биографической рефлексии Бориса Мессерера «Промельк Беллы» реконструкцию мира художественной культуры, с какой разновидностью/модальностью затекста мы имеем дело, когда читаем книгу?

Книга Бориса Мессерера не является художественным литературным произведением, продуктом творческого вымысла в том смысле, что в ней нет вымышленных героев и персонажей, нет вымышленных событий и встреч. В литературном плане ее жанр определен автором и редактором как романтическая хроника. Как всякая хроника, она несет элементы документальности: точность имен и дат, названий географических объектов и текстов документов; как хроника романтическая – включает элементы воображения в описании людей, событий, произведений, отношений и осуществляет связи двух миров в жизни заглавной героини: повседневного и творчески-поэтического. В то же время эта книга построена по композиционно-архитектоническим законам «открытого произведения» или «произведения в движении», состоит из 30 относительно самостоятельных частей, объединенных эпиграфом из размышлений Беллы и «Словами благодарности» автора всем тем, кто помог появлению этой книги. Многие части начинаются и заканчиваются произведениями Беллы: стихами, письмами, эпитафиями.

Однажды прочитав книгу в линейном порядке, далее читатель может перечитывать любой раздел и любой эпизод отдельно, обращаться только к персонажам определенной части и их творческому миру, знакомиться только с их произведениями. Такое построение выдает в авторе книги выпускника архитектурной академии, мыслящего большими структурными единицами и легко складывающего из разноблочных частей единое целое сложного гипертекстуального литературного произведения. В то же время читатель видит в авторе современника и со-товарища выдающихся российских писателей-постмодернистов: Вен. Ерофеева, А. Битова и многих других, конгениального им и создавшего большой и самостоятельный, постмодернистский по своей эстетике текст, с коллаборативным, коллективным авторством, мозаикой цитаций, относительной самостоятельностью структур-

ных элементов, референциально-аллюзивными мостками в мир окружающей культуры, открывающий путь к постижению произведений, созданных творческим гением персонажей книги, выполненных на языке живописи, декоративно-прикладного, музыкального, хореографического, театрально-драматического, оперного или кинематографического искусства. Благодаря гипертекстуальной структуре «открытого произведения», «произведения в движении», текст Бориса Мессерера становится художественным не по литературной жанровой природе, а по эстетике, по архитектурно-композиционной форме построения, в котором открытая гипертекстуальная структура является «эпистемологической метафорой»⁶ культуры 60–90-х гг. XX в.

Гипертекстуальное мультимодальное чтение затекста для читателя – это актуализация художественного затекста, конструируемого Мессерером, обращение к художественным первоисточникам, которые описываются или косвенно включаются в текст книги. Вспоминая историю своей жизни, Борис Мессерер реконструирует историю не только Беллы Ахмадулиной, но всей своей большой семьи Мессереров-Плисецких, с одной стороны, и Ахмадулиных – с другой. Поскольку жизнь нескольких поколений семьи Бориса Мессерера и Беллы Ахмадулиной составляла значимую часть российской художественной культуры, то, вспоминая дорогих людей, Борис Мессерер рассказывает о значимых событиях и процессах художественной жизни, с которыми были связаны те или иные представители его семьи. Здесь и сюжеты становления революционных балетов на сцене Большого театра, где в заглавных партиях танцевал гениальный Асаф Мессерер, и сюжеты зарождения российского кинематографа, где в первых немых кинолентах блистала Анель Судакевич, и сюжеты политических репрессий 30-х гг., в которых пострадало старшее поколение семьи Плисецких и семьи Беллы Ахмадулиной, и зарисовки эвакуационных лет детства заглавной героини и титульного автора произведения, и дачный быт Бориса и Беллы в Тарусе, подаривший драгоценные встречи со Святославом Рихтером и другими обитателями этого тихого дачного городка, расположенного «за сто первым километром»

⁶ Эко У. Открытое произведение. С. 49.

от Москвы, где предпочитали селиться, работать и отдыхать многие деятели культуры, находившиеся в сложных отношениях с официальными властями.

Поскольку для такого автора, как Борис Мессерер, жизнь и семейная, и творческая тесно увязаны со всеми прочими социальными полями, то время от времени возникают и политические сюжеты (репрессий, тоталитарной политической машины и ее рулевых, встреч, писем, обращений к этим деятелям, вынужденных миграций творческих людей и расставаний, диссидентства в советской художественной культуре и стоицизма тех, кто оставался и творил в СССР), и сюжеты экономические (как обустраивались квартиры, дачи, мастерские, выставки, организовывались литературные встречи и публиковались сборники, как и на что расходовались гонорары и премии).

Значимой частью мультимодального гипертекста книги Бориса Мессерера является его собственное художественное творчество, рассказ о котором вплетается в сюжеты встреч с друзьями и соратниками по искусству. Эти встречи структурно делятся на два периода. Жизнь и творчество художника Бориса Мессерера до встречи с Беллой – определенный круг московских художников и архитекторов, кто был близок по художественным проектам, экспериментам, выставкам и фестивалям; жизнь и творчество после встречи с Беллой, когда рушились цеховые границы поэзии и живописи и создавались грандиозные синтетические театральные, художественно-литературные, кинематографические проекты. Не случайно мастерская художника на Поварской, 20 становится местом встреч представителей всех цехов мировой художественной культуры 60–90-х гг. Там бывали кинорежиссер Микеланджело Антониони, драматург Тонино Гуэрра, композитор Бенджамен Бриттен, актеры Владимир Высоцкий и Марина Влади и многие другие представители самых разных искусств и творческих профессий. В 1995 г. «название “Мастерская на Поварской”, – как пишет автор, – стало наименованием художественной школы и выставки в Русском музее в помещении корпуса Бенуа, выходящего фасадом на канал Грибоедова»⁷. В творческий состав школы входили, помимо автора, его друзья

⁷ Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 247.

Лев Збарский и Юрий Красный и художники, близкие по своим творческим экспериментам: Дмитрий Бристи, Игорь Обросов, Николай Попов.

Путь творческих достижений автора погружается в затекст и требует от читателя дополнительных мультимедийных и гипертекстуальных усилий для его реконструкции в виртуальное многомерное визуальное представление при помощи современных компьютерных технологий, начиная от ранних акварельных пейзажей уходящей старой Москвы конца 1950-х – начала 60-х гг. или поздних акварельных зарисовок дорогой сердцу автора Тарусы, через блестящую череду работ театрального художника-оформителя внесценических пространств («Современник» на площади Маяковского, 1962) и художника-постановщика в спектаклях театра «Современник» («Третье желание», 1959; «Старшая сестра», 1962; «Назначение», 1963; «Сирано де Бержерак», 1964); в балете «Клоп» Кировского театра в Ленинграде (1961), в балетах Большого театра в Москве («Подпоручик Киже», 1963; «Кармен-сюита», 1967; «Конек-Горбунок», 1999; «Светлый ручей», 2003). Сюда же можно отнести оперу «Пиковая дама» в Москве и в Лейпциге (1964), драму «Дальше – тишина» в Театре Моссовета (1969), балет «Золушка» в Грузинском театре оперы и балета им. З. Палиашвили (1970), «Кармен-сюиту» на музыку Бизе – Щедрина в Киевском театре оперы и балета (1969), балет «Спартак» в Театре имени Спендиарова в Ереване (1978), спектакли Театра сатиры («Малыш и Карлсон, который живет на крыше», 1968; «Маленькие комедии большого дома», 1973); спектакли МХАТа («Сладкоголосая птица юности», 1975; «Борис Годунов», 1994; «Горе от ума», 1992); а также оформление сценических проектов в рамках «Декабрьских вечеров», устраиваемых Святославом Рихтером и Ириной Антоновой, оформление выставок ГМИИ в 1998–2014 гг., оформление книги пьес Александр Володина (издательство «Искусство») и обложки для альманаха «Метрополь» (1978). Отдельная часть мультимодального авторского затекста – работы Бориса Мессерера, выполненные в качестве художника-постановщика кинофильмов: «Лев Гурыч Синичкин» (1974, реж. А. Белинский), «Двенадцать стульев» (1978, реж. М. Захаров), «Романовы. Венценосная семья» (2000, реж. Г. Панфилов).

Отдельные разделы книги посвящены встречам Беллы и Бориса с выдающимися деятелями зарубежной культуры, их героями становились Владимир Набоков и Курт Воннегут, Артур Миллер и Чеслав Милош, Ванесса Редгрейв и Нина Берберова, Милош Форман и Бенджамен Бриттен, Ладо Гудиашвили и Вахтанг Чебукиани.

Чтобы хотя бы мимолетно охватить читательским взором весь этот гигантский художественный затекст, необходимо выйти за пределы литературы как способа общения с авторами и произведениями и обратиться к миру художественной культуры во всем многообразии способов (модусов) передачи художественного высказывания – к живописи и альбомам упоминаемых Мессерером художников и скульпторов Юрия Красного и Льва Збарского, Леонида Тышлера и Виктора Эльконина, Ладо Гудиашвили и Эрнста Неизвестного, Елены Ахвледиани и Гаянэ Хачатурян и многих других, к альбомам фотографий Юрия Роста и Валерия Плотникова, других фотохудожников, к каталогам художественных выставок Бориса Мессерера, к спектаклям Вахтанга Чебукиани и Валентина Плучека, Олега Ефремова и Юрия Любимова, фильмам Микеланджело Антониони и Сергея Параджанова, Отара Иоселиани и Гии Данелия, Марлена Хуциева и Станислава Говорухина, ролям Игоря Кваши, Владимира Высоцкого и Марины Влади, песням Александра Галича, Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого. Чтение этой книги подталкивает к пересмотру старых немых фильмов с участием Анель Судакевич и обращению к журналам мод ГУМа, где Анель Судакевич работала художником-модельером, к пересмотру балетов с Асафом Мессерером и Майей Плисецкой, Азарием Плисецким и Михаилом Барышниковым, переслушиванию музыки Родиона Щедрина и Микаэла Таривердиева.

Таким образом, нон-фикшн мемуарный текст в качестве за-текста присваивает обширный гипертекстуальный и мультимодальный текст произведений элитарной художественной культуры второй половины XX в., созданной титульным и имплицитными авторами этой книги. Эта книга блестяще воплощает постмодернистскую и постструктуралистскую идею затекста, но и в самом содержании ее затекста заключена одна из основных идей современной эстетики о культуроцентризме искусства

XXI в., что проявляется в «существенном возрастании места, роли и значения культуры в жизни общества и человека, в постепенном превращении культуры во всеохватный определяющий фактор всей жизни и сознания людей», когда именно повседневная и ментальная, личная и публичная, словесно-дискурсивная и мультимодальная жизнь культуры становится центром, средоточием художественной рефлексии в произведениях современных авторов. Помимо собственно текстов произведений, затекст в данном случае включает в себя сферу повседневного творческого быта художников, их встреч, расставаний и сложных отношений, всего того, что составляет «жизнь как произведение». В совокупности затекстом в данной нон-фикшн книге оказывается вся бурная и насыщенная жизнь элитарной художественной культуры XX в., активными творцами которой были Борис Мессерер, Белла Ахмадулина, Анель Судакевич, Асаф Мессерер и другие члены их большой семьи. Творческая удача воспоминаний Бориса Мессерера о своей жизни рядом и вместе с Беллой Ахмадулиной состоит в том, что ему удалось раскрыть роль титульного и имплицитных авторов не только в качестве свидетелей эпохи, но и творцов ее поэтического камертона и визуальных декораций, посмотреть на прожитые совместно годы с исторической точки зрения и придать им соответствующий исторический масштаб. Как пишет Ирина Паперно, «такие публикации заявляют о себе как об историзации частной жизни и приватизации истории»⁸. В сегодняшней ситуации информационного шума, интерпретационной путаницы и кризиса достоверности исторических концепций эта книга из мемуаров и частного культурного свидетельствования вырастает до масштаба исторического свидетельства, дающего целостную непротиворечивую дискурсивную картину эпохи, задает ее ценностные эпистемологические координаты.

⁸ Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое самосознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое лит. обозрение. 2004. № 68. С. 103.