



ELEONORA SHAFRANSKAYA

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Росја)
 Московский городской педагогический университет (Москва, Росја)



ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4462-5710>

Этническая травестия в романе Давида Маркиша *Белый круг*

Травестия етнична в повісці Давида Маркіша *Білы круг* (*Белый круг*)

Streszczenie: Autorka artykułu próbuje wyjaśnić zagadkę zawartą w powieści współczesnego pisarza Dawida Markisha *Biały krąg*, traktującej o tożsamości etnicznej Matwieja Katza, postaci wzorowanej na awangardowym artyście Siergieju Kałmykowie (1891–1967). Nazwisko i styl życia Kałmykowa spowodowały powstanie szczególnego rodzaju mitologii, na której opiera się na poły detektywistyczna fabuła powieści. O ile w dyskursie drugiej połowy XX wieku i w wieku obecnym (mitologia, kino, literatura) Kałmykow, Rosjanin z pochodzenia, jawi się jako osoba na wpół enigmatyczna, na wpół szalona, dziwak z Alma-Aty, który występuje pod swoim prawdziwym nazwiskiem, to w powieści Markisha zamienia się on w rosyjskiego artystę „żydowskiego pochodzenia”, żyjącego w umownym toposie środkowoazjatyckiego Kyzylgradu. Artykuł ma na celu wyjaśnienie travestacji etnicznej, sprzecznej z realiami historycznymi, jak również „rozszyfrowanie” miejsca akcji, związanego z ostatnimi latami życia artysty.

Słowa kluczowe: Kałmykow, Żyd, Markisz, Malewicz, Afryka, topos turkiestański, szaleństwo, Sawicki.

Ethnic travesty in David Markish's novel *The White Circle*

Abstract: The author tries to explain the riddle presented in the novel by the modern writer David Markish, *The White Circle*, about the ethnic identity of the character Matvey Katz, whose prototype is the avantgarde artist Sergey Kalmykov (1891–1967). The name and lifestyle of this artist became the reason for the birth of a personal myth, which formed the basis of the novel semi-detective plot. If in the discourse of the second half of the XX century and in the XXI century (mythology, cinema, a number of literary texts), Sergey Kalmykov, a Russian by origin, appears as a half-mysterious, half-mad person, an Alma-Ata freak, but under his real name, then, in Markish's novel, he is a Russian artist of "Jewish origin", living in the fictitious Central Asian topos named Kyzylgrad. To explain the ethnic travesty that runs counter to historical reality, to "decipher" the location of the novel associated with the last years of the artist's life are the tasks solved by the author of the article.

Keywords: Kalmykov, Jew, Markish, Malevich, Africa, Turkestan topos, insanity, Savitsky.

Читателю и исследователю романа Давида Маркиша *Белый круг* нет надобности отгадывать, кто стоит за персонажем Матвеем Кацем: в аннотации к книге сказано, что прототип — Сергей Калмыков, в виньетках, сопровождающих начало каждой

главы романа, использованы работы Сергея Калмыкова, которые художник подписывал крупно и полностью — «Сергей Калмыков». Тем не менее загадка в романе есть: Сергей Калмыков — русский художник-авангардист, Матвей Кац — русский художник «еврейского происхождения» (такая формулировка для обозначения этнической принадлежности была изобретена в СССР).

С какой целью автор романа прибегает к подобному этническому травестированию? Попробуем разобраться. Маркиш пишет свой роман в XXI веке, когда фигура Сергея Калмыкова уже достаточно описана в художественном дискурсе. В истории литературы XX века самым «калмыковским» считается роман Юрия Домбровского *Факультет ненужных вещей*, в котором писатель запечатлел своего персонажа весьма близко к реальному прототипу. Личность Сергея Калмыкова становится паттерном алма-атинского текста¹.

Здесь же печально бродит между ларьками некая туманная личность. Завсегдатаи знают, что это актер и поэт-новеллист. У него страшное, иссиня-белое, запойное лицо. Из театра его сократили, и вот он теперь ходит по рынку и гадает. Под мышкой у него толстый фолиант 'Как закалялась сталь' — издание для слепых. Он кладет его на колени, распахивает и гадает².

Когда нестандартное поведение и облик этого чудака вызывают недовольство соседей, Калмыков оказывается в милиции, где подписывает протоколы допроса так: «Гений I ранга Земли и Галактики».

Его облик напоминал ташкентского Волкова: 'плоский и какой-то стремительный берет', 'голубой плащ с финтифлюшками', 'широкие брюки из мешковины'. Имя этого чудака — Сергей Калмыков. Картина Алма-Аты без этой фигуры сегодня непредставима³.

«Критики во вселенском масштабе признавали старую Алма-Ату не иначе как 'городом Калмыкова'»⁴ — со знанием дела пишет алма-атинский краевед Владимир Проскурин. «Профессор Левин, главврач, принял Каца в свои владения с рас-

¹ См. Э.Ф. Шафранская, Е.В. Лебедева, *Алма-Ата как локальный текст*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология» 2015, № 3, с. 272–282.

² Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей: Роман*, «Новая газета» 2011, № 100, с. 83.

³ Э.Ф. Шафранская, *Вруны и фантазеры как паттерн локальных текстов XX в.*, «Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование» 2017, № 1 (25), с. 24.

⁴ В.Н. Проскурин, *Живописец Сергей Калмыков* // В.Н. Проскурин, *Алма-Атинские дворики: Краеведческие статьи, эссе, рассказы*, Искандер, Алматы 2009, с. 84–87, http://proskurin.ucoz.kz/publ/zhivopisec_sergej_kalmykov/1-1-0-116 [31.03.2020].

простертыми объятиями: художника весь город знал, он даже был по-своему знаменит, а главврач к знаменитостям был равнодушен»⁵.

Художественный фильм *Балкон* (1988), об алма-атинских подростках и сталинской Алма-Ате пятидесятых, не мог обойтись без Сергея Калмыкова. Не будучи главным героем, он играет роль обязательной ландшафтной фигуры этого города. Его странность и изгойничество, чистота и маргинальность выражены в прозвище — Солнцелов (к возможной этимологии этого прозвища обратимся ниже). Все перипетии биографии Калмыкова, вошедшие в фильм, совпадают с реальными. Проскурин вспоминает, как мальчишки его улицы дразнили Калмыкова «снегурочкой»⁶. Художник последние годы жизни жил в Алма-Ате и умер в ней. Фрагменты фильма о первых часах после смерти художника, когда была ограблена его мастерская, соответствуют реальным фактам.

Итак, приведенных примеров достаточно, чтобы говорить о том, что образ Сергея Калмыкова стал в культуре и литературе узнаваемым. В романе *Белый круг* еще раз, но более развернуто, чем у предшественников, представлена биография художника и, главное, полудетективные коллизии, связанные с возрождением его имени и обретением известности. Преференции, которые предоставляет художественный дискурс, а именно вымысел, использованы автором максимально. Он «находит» Матвею Кацу родственников, «седьмая вода на киселе», потомков русских князей и еврейского бомбиста. Селит его в городе Кзылграде, последнем пристанище художника. Помещает в сумасшедший дом. Знакомит с еврейской девочкой Машей (или Мирьям), бежавшей от Холокоста из Польши, оказавшейся в Кзылграде, а потом в Сибири с подарком, маленьким треугольником, полученным от уличного художника Матвея Каца. Подарок сохранен на века, в итоге этот треугольник, вместе с Машей, оказывается после войны в Кёльне, где Мирьям Рутенберг становится основателем галереи *Белый круг*. Именно эта галерея станет модератором в продвижении искусства Матвея Каца.

«Безумие» героя

Елеазар Мелетинский, культуролог и фольклорист, исследуя природу странных, асоциальных личностей, запечатлен-

⁵ Д. Маркиш, *Белый круг*, Изографус, Москва 2004, с. 87.

⁶ В.Н. Проскурин, *Живописец Сергей Калмыков...*

ных в устных нарративах, пишет: «Наиболее сложен мотив дурачка-безумца. Этнографии известны примеры почитания ритуального безумия, играющего известную роль в обрядах 'посвящения', в шаманизме и т. п.»⁷. Ритуальное безумие, род юродства, исконно воспринимается в истории и культуре как безобидная и неопасная роль. Скорее всего, Сергей Калмыков сознательно играет именно ее, зная, будучи очевидцем, как власть реагирует на авангардное творчество художников⁸. В мировой истории сформировано множество форм неподцензурного творчества и социального укрытия от властей. Одна из таких форм — самоизвольное мученичество, род юродства. К нему примыкают иные, например, дервишизм, хасидизм, в основе своей имеющие мессианскую интенцию.

Мессия — Спаситель. Он спасает мир от тьмы и зла. Смолоду, со времени модных футуристических перформансов, Матвей Кац настроен спасать добро, символизированное в образе солнца. Так он становится Солнцеловом. Когда он стоит в Петербурге 1913 года перед афишей футуристической оперы Алексея Крученых *Победа над Солнцем*, а затем наблюдает действие на сцене и реакцию зрителей, яростно приветствующих расправу над Солнцем («Солнце заколотим / В бетонный дом!»⁹), в нем вызревает главная концептуальная фигура его творчества — круг, противостоящий квадрату.

Задник декорации понемногу багровел, лиловел, круглое желтое Солнце уступало страшному Черному квадрату. Свет отступал перед тьмой, добро перед злом, мир перед войной. Кац скучал. Закрыв глаза, он увидел ухоженное травяное поле, по которому мелко бежал носорог. На бронированной спине зверя сидела обнаженная девушка с красным маком в руке. Солнце было совершенно подавлено и обречено на погильбу¹⁰.

Образ носорога — это хронологически рецептивный сдвиг, или анахронизм¹¹: персонажу начала XX века «подарен» образ-символ второй половины века (из пьесы Эжена Ионеско), образ надвигающейся катастрофы. «Кац следил за развитием действия вполглаза: сама идея борьбы с солнцем казалась ему безвкусной шуткой, отчасти кощунственной»¹².

⁷ Е.М. Мелетинский, *Герой волшебной сказки*, Академия Исследований Культуры, Традиция, Москва-Санкт-Петербург 2005, с. 213.

⁸ См., например: Э.Ф. Шафранская, А.В. Николаев — *Усто Мумин: судьба в истории и культуре (реконструкция биографии художника)*, Свое издательство, Санкт-Петербург 2014.

⁹ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 97.

¹⁰ Там же, с. 98.

¹¹ См. Т.В. Шмелева, *Анахронизм как погрешность и как стилистический прием*, «Экология языка и коммуникативная практика» 2015, № 1, с. 146–159.

¹² Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 96.

Встретившиеся в XXI веке наследники Матвея Каца, связанные с ним кровными и морально-долговыми узами, Стеф и Магда, фиксируют главные жизненные вехи художника — Стеф рассказывает, Магда записывает.

Чаеотговец с Неглинной и еврейский бомбист, почти неразличимая в толще времени Рунька и чахоточная русская дворяночка, Серебряный век в Санкт-Петербурге с его художественными школами и салонами, всеохватное безумие и всеобщая русская ломка — эта лезгинка на могильной плите, азиатская пустыня с сумасшедшим домом посерединке, старик с птичкой, баба Стеша, фиксатый цыганский дог с каторжной цепью на шее... И художник, увешанный бренчащими жестянками, человек с взыскующим взглядом¹³.

После Петербурга приходит черед Азии — подальше от власти, подальше от идеологии. Улица — главная мастерская Матвея Каца («Никто больше меня не любит рисовать на улице. В этом моя сила!»¹⁴ — запишет в записной книжке Сергей Калмыков.) Здесь с ним знакомится Мирьям, Маша.

Безумец был необычно одет: одна штанина его бесформенных брюк была розового цвета, а вторая горчичного, застегнутый на все пуговицы узкий в плечах пиджак колхозного покроя обтягивал мускулистую грудь. На голове сидел, вольно свешиваясь на плечо, алый самодельный берет, из-под которого выбивался пласт смоляных цыганских волос. Необыкновенный человек, надежно упираясь в землю расставленными ногами, стоял перед мольбертом и дикими со стороны движениями руки с зажатой в ней длинной кистью наносил краску на треугольный кусок картона¹⁵.

Именно с треугольными полотнами-картонками бродит по городу художник в кадрах фильма *Балкон*. На них — карагачи, горящие «бешеным зеленым огнем», идущая по мостовой «кошка с рубиновыми глазами, с золотым бубенчиком на ошейнике», «зеленоватые округлые башни на мозаичном берегу озер», «человек в курдских штанах, с кошкой на плече и дудкой-жалейкой у рта», «зеленоватые каменные холмы, похожие на вавилонские зиккураты», «солнце в вялом море», «автопортрет с музыкальной шкатулкой», «купанье красных коней»...

«Признанный мэтр Кузьма Петров-Водкин, преподававший живопись в школе Званцевой, столь высоко оценил работу ученика, что полтора года спустя написал своего 'Красного коня' с Кацем на спине...»¹⁶. Матвей Кац, а на самом

¹³ Там же, с. 56.

¹⁴ Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей...*, с. 88.

¹⁵ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 75.

¹⁶ Там же, с. 94.

деле Сергей Калмыков, делает запись в своем дневнике (подлинном):

Это тогда, на Клязьме, я написал мое 'Купанье красных коней'. Через два года, когда Петров-Водкин написал своего 'Красного коня', в молодом всаднике я узнал себя — только ноги у меня длинней. Лукавый Кузьма всучил мне отступные...¹⁷.

«А почему вы, дяденька, такой разноцветный?» — спрашивает остановившаяся и разглядывающая Каца девочка Мирьям.

Ну как тебе сказать... — помедлил с ответом художник. — Вот, погляди-ка вокруг: идут люди — голодные, грустные, серые. Они глядят друг на друга, вялыми, пустыми глазами глядят на небо, и из глубины Вселенной смотрят на них миллионы глаз. И что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса... И вдруг — как выстрел! — яркое красочное пятно: это я вышел на улицу!.. Поняла, девочка?

— Ну да, — сказала Мири. — Наверно, поняла¹⁸.

При этом в ее памяти всплывает карта Африки со дна краснопольского сундука, заменившая ей игрушки. Та карта и подаренный ей Матвеем Кацем треугольник — звенья одной цепи. Когда Мирьям станет рассказывать Лотте, своей немецко-сибирской опекунке, об этом знакомстве, прозвучит почти философский диалог:

Однажды Мири принесла с собой треугольную картинку: угрюмый всадник над солнечной улицей, крадущая кошка с золотым бубенцом на ошейнике.

— Кто это? — спросила Лотта. — Я никогда не видела ничего подобного.

— Вот тут написано, — сказала Мири. — Кац, Матвей Кац. Он ходит в разноцветных штанах и красном берете с пером. Он хороший!

— Он очень хороший, — сказала Лотта, разглядывая картину. — Я бы повесила его в своей галерее. Может быть, рядом с Клее. [...]

— Где он живет, этот Кац?

— В Кзылграде, — сказала Мири. — Дураки смеются над ним, они думают, что он сумасшедший.

— Дураки всегда думают, что те, кто умней их, сумасшедшие, — сказала Лотта. — И кого только из великих художников не считали сумасшедшими! Всем досталось от дураков. Ему тоже...¹⁹

Африка

Не раз упомянутая в повествовании Африка берет начало, конечно, из чеховского дискурса: «На стене карта Африки,

¹⁷ Там же, с. 85.

¹⁸ Там же, с. 76.

¹⁹ Там же, с. 162.

видимо, никому здесь не нужная»²⁰, «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!»²¹. Африка у Маркиша, от фрагмента к фрагменту, приобретает черты символа. Характерно, что «Африка» присутствует в картине мира только двух персонажей — Мирьям и Матвея Каца.

«Африка» в памяти Мирьям — самое яркое впечатление детства, оно связано с семейной легендой о дедушке Мордке, составителе географических карт. Это от него осталась карта Африки:

Карта была красиво составлена из разноцветных бумажных лоскутков, наклеенных на плотный лист, — лазоревых, лимонных и изумрудных. В верхнем левом углу, на чистом пространстве, покойный дед изобразил каравеллу, на палубе которой, вровень с мачтой, стоял плечистый фантастический человек и, надув щеки, дул в паруса с необычайной силой. [...] ...Мирьям разглядывала цветную карту и дующего гося с восторгом ребенка²².

Впечатление детства с радостью встречает Матвея Каца, соединяется с ним и становится единым и любимым. Треугольник Матвея Каца Мирьям пронесет через всю свою жизнь. Будучи в Сибири, она рассказывает своему дальнему незнакомому родственнику о карте Африки, о дедушке — так «в замороженном новосибирском трамвае» дед Мордке с его Африкой становится «между ними мостом, нагретым жарким еврейским солнцем до температуры человеческого сердца»²³: дальние родственники становятся близкими. А когда сибирская соседка, ссыльная немка, по сути — искусствовед и вышивальщица, но по случаю — уборщица на механическом заводе, обучает Мирьям всему, что знает и умеет сама, спрашивает девочку, что бы она хотела вышить, та отвечает: «Карту Африки»²⁴. Так, «Африка» становится символическим синонимом Солнца, мечты о яркой, свободной жизни.

Локация героя, бытовой контекст

Сергей Калмыков прожил более тридцати последних лет своей жизни в Алма-Ате, там же и похоронен. Однако в романе Маркиша Алмы-Аты нет. Матвей Кац живет и умирает в Кызыл-

²⁰ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах*, Наука, Москва 1983–1988, т. 13, с. 105.

²¹ Там же, с. 114.

²² Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 70–71.

²³ Там же, с. 102.

²⁴ Там же, с. 110.

граде, что в переводе с тюркских языков означает «красный город». Зачем Маркиш меняет локацию своего героя — реальную Алма-Ату на вымышленный туркестанский *-град*, топоним которого символизирует концентрацию большевистской силы, а морфология слова — колониальную составляющую (одна половина топонима отдана местному языку, другая — языку завоевателя)?

С одной стороны, существует историческая веха: в 1925–1927 годах столицей Казахской автономной республики в составе РСФСР был город Кызылорда (с тюркских языков — красный лагерь, дворец; красная столица; топоним сочинен при советской власти). Таким образом, Кзылград и Кызылорда — синонимы. (В какой-то степени «столичная локация» героя сохранена.) С другой, романский Кзылград — одна из самых захолустных и маргинальных географических точек бывшего Союза, место ссылок. «Знали проклятые большевики, куда загнать Матвея Каца»²⁵. Доктор Левин, бывший кзылградец, ныне американец, не без иронии замечает: «Вот уж гнусный городишко, во всяком случае, по сравнению с Нью-Йорком»²⁶. Так видит Кзылград, спастительный и голодный, город-солнце и город-смерть, Мирьям:

Дикое солнце [...] заливало свежим лимонно-золотым светом кособокий азиатский городишко, погруженный в голод. Двери приземистых кибиток, построенных из глины пополам с соломой и коровьим дерьмом, были гостеприимно открыты настежь: в сумрачном прохладном жилье нечего было красть и нечего было есть. Мир Азии нравился Мири своей кажущейся правдоподобностью. [...] ...Здесь немая смерть не скользила за человеком, как его собственная тень, а терпеливо отдыхала, подстелив ватную фуфайку, за холмом, на солнышке. И так катилось время²⁷.

Кзылград показан и в постсоветском обличии — тотальный «летаргарий», по образной терминологии Сухбата Афлатуни²⁸: все городские институты закрыты, только «сумасшедший дом остался», он же и больница — «если укол сделать», он же и клуб, и танцплощадка, и шашлычная²⁹, все решает «долер»: «долер дай, тебя пустят»³⁰. И лишь неизменны закрытые ворота, играющие символическую роль в этнографии и мифологии повседневности Средней Азии³¹: «Высокий забор, окружа-

²⁵ Там же, с. 38.

²⁶ Там же, с. 84.

²⁷ Там же, с. 74.

²⁸ См. С. Афлатуни, *Ленуэль: Повесть*, «Октябрь» 2007, № 9, с. 3–73.

²⁹ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 39.

³⁰ Там же, с. 38.

³¹ См. Э.Ф. Шафранская, *Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: Национальные образы мира*, Едиториал УРСС, Москва 2005, с. 60–64.

ший когда-то больницу, давно растаскали на дрова, а кирпичные ворота с железными тюремными створками остались стоять, как стояли при коммунизме»³².

Матвей Кац живет в худжре медресе, что не соответствует реальному факту: Сергей Калмыков не жил в медресе; с другой стороны — типологически соответствует общей исторической картине: русские художники, оказавшиеся в Средней Азии, селились в худжрах городских медресе, например, в самаркандском Шир-Доре³³. Как было устроено жилище художника? Вот описание интерьера жилища глазами Домбровского:

Газет в ней (в комнате — Э.Ш.) было великое множество. Из всех видов мебели он знал только пуфы, сделанные из связок газет. Больше ничего не было. Стол. На столе чайник, пара стаканов и все. Да и что ему надо было больше? Безумно счастливый, целеустремленный и цельный человек жил, двигался и говорил среди этих газетных пуфов и папок с бесконечными романами. На этих пуфах ему снились раскрашенные сны...³⁴

Вот описание глазами Маркиша: «Имущество, обнаруженное милицейскими властями в худжре Каца, состояло из связанных шпагатом пачек старых газет, из которых хозяин по мере надобности складывал то лежанку, то кресло, то стол»³⁵. Суть одна, тем не менее у Маркиша это не отдельная квартира, а худжра в «коммуналке», или медресе.

Причины смерти Матвея Каца — трагические, автор намеренно прибегает к гиперболизации трагизма, обобщая таким образом судьбы художников, не шагающих маршем под барабанную дробь социалистического реализма. «Он умер от воспаления легких, усиленного истощением. Телу надоело обороняться от подступающей смерти. Раньше бы сказали: 'Умер от голода'»³⁶. И это не был голод военного времени, это был голод мирного времени в советском сумасшедшем доме.

Какая это благодать — чувствовать вкус горячей овсяной каши во рту! — в последний день жизни записал Кац в своем дневнике, с которым не расставался никогда. — Такое я испытывал, помнится, в одиннадцатом году, в Петербурге, в галерейном буфете художественной школы Званцевой³⁷.

³² Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 39.

³³ См. Э.Ф. Шафранская, А.В. Николаев — *Усто Мумин...*, с. 25.

³⁴ Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей...*, с. 98.

³⁵ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 85.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

Этническая принадлежность героя

О Сергее Калмыкове Кузьма Петров-Водкин, его учитель, как-то мимоходом, не без иронии, заметил: «Точно молодой японец, только что выучившийся рисовать»³⁸. Можно сказать, что «нерусскость», исходящая от работ молодого тогда художника, — его органичная черта. Герой Маркиша, Матвей Кац, никак себя не идентифицирует по этнической принадлежности, он «уверенно причислял себя к людям Космоса»³⁹. В его картине мира он — первочеловек: «мы ведь и есть вавилоняне [...] Наш с вами предок, праотец Авраам, появился на свет в Вавилонии и уже оттуда перекочевал к Иордану, в Палестину»⁴⁰.

Этническое травестирование встречается в романе не один раз. В поисках следов Матвея Каца его родственник Стеф оказывается в Москве, в богемном салоне, где встречает переводчицу Ладу Абрамову, которая сообщает ему, что приняла ислам.

Но почему ислам? — спросил Стеф. — Чем вам плохо христианство? [...] — Я перевожу Омара Хайяма, — сказала Лада. — Христианка не может погрузиться в него без остатка. [...] — А когда вы закончите перевод — что потом? [...] — Ну, там посмотрим⁴¹.

Ситуация почти комическая. Тем не менее в ней присутствует некий ключ, объясняющий необходимость травестирования в отношении к главному герою романа. Далекая от комизма парадигма, в которую встроено Матвей Кац, акцентирует роль шута, трикстера, ею герой защищается от социума, несущего в себе опасность, реальную и потенциальную.

Врач-психиатр Левин, лечащий в кзылградском сумасшедшем доме Матвея Каца, тщательно скрывает свои семитские корни, «неудобные» при жизни в Советском Союзе. Уже в Америке, где вроде бы и скрывать нет надобности, на вопрос Стефа «Вы еврей?», отвечает: «Ну зачем же так, в лоб? [...] У Льва Николаевича Толстого, как вы помните, тоже встречается Левин... К тому ж я крещен»⁴². Именно это конформистское качество своего доктора видит прозорливый Матвей, когда в беседе с ним обнажает то, что тот стыдливо скрывает и врет, что мама

³⁸ И.И. Галеев (автор-сост.), *Кузьма Петров-Водкин и его школа. Живопись, графика, сценография, книжный дизайн: В 2 томах*, Галеев-Галерея, Москва 2015, т. 1 (*Тексты, документы, фотографии*), с. 93.

³⁹ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 94.

⁴⁰ Там же, с. 90.

⁴¹ Там же, с. 22–23.

⁴² Там же, с. 84.

ему в детстве пекла гречишные оладьи: «У вас семитские черты лица, — заметил Кац. — Ладкес вам мама пекла в местечке, а не гречишные оладьи»⁴³. Доктор Левин в досаде от такого разоблачения, он оглядывается, слышат ли другие больные. Кац говорит, что желал бы иметь в отдаленных предках вавилонян. Доктор в ответ: «А мне... — начал было Левин, но пресекаюсь»⁴⁴. Недоговоренное желание Левина «а мне» можно продолжить словами персонажа Иволгина из романа Фридриха Горенштейна *Псалом*, когда тот, благодарный своим предкам, выкупившим русскую «птичью» фамилию взамен еврейской «Кац», всякий раз краснеет и страдает при слове «еврей»:

Он задумался кисло-сладкими мыслями о том, как хорошо бы было ему родиться от славян, аборигенов, или в крайнем случае хотя бы от татар или якутов. Каким бы хорошим, гуманным неевреем он был, как много бы он сделал для тех, кому не повезло с рождением от еврейского отца с матерью, и главное, что ничего уже нельзя изменить. Если уж ты родился евреем, то это так же навек, как если бы умер русским. [...] А ведь если б ему, Александру Иосифовичу, только разрешили быть русским, каким бы русским патриотом он был...⁴⁵

Сам Матвей Кац не скрывает своего еврейства и не декларирует его, оно ему безразлично, он знает только одну номинацию: «Я — гений... [...] гениальность — это биологическая трагедия художника»⁴⁶, «Сумасшедшие вроде меня не приписаны к какой-нибудь нации: мы сами по себе нация. Но если б у меня был сын, он, наверно, был бы еврей — хотя бы для милиции»⁴⁷. Однако окружающим его людям важна этническая принадлежность художника. Стеф, дальний родственник Каца и коллекционер, разыскивая работы Матвея, слышит от старушки, которая помнит художника: «Кац, — ласково повторила баба Стеша, — какой же это Кац... Еврей, что ли?»⁴⁸.

Собственно описание антисемитского дискурса советского разлива в романе отсутствует. Оно есть лишь в тех фрагментах, которые связаны с доктором Левиным, вынужденным мимикрировать под нееврея, а также во фрагментах с еврейской девочкой Машей, спасшейся от Холокоста сначала в Средней Азии, потом в Сибири: немка Лидия Христиановна, или Лотта,

⁴³ Там же, с. 89.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Ф. Горенштейн, *Псалом: Роман-размышление о четырех казнях Господних*, ЭКСМО-Пресс, Москва 2001, с. 282–283.

⁴⁶ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 91.

⁴⁷ Там же, с. 155.

⁴⁸ Там же, с. 42.

по несчастному случаю попавшая из Германии в Советский Союз, полюбившая и практически удочерившая Машу (Ми-рьям), иронично замечает: «немецкая ссыльная будет учить прекрасному еврейскую сироту»⁴⁹. Подтекст очевиден ей и ее окружению: антисемитизм прочитывается на уровне исторического метатекста. Однако есть какие-то причины, побудившие автора сделать своего героя евреем. Одна из подводок к ответу на этот вопрос кроется во вставной новелле (*Первое отступление о Черном квадрате, 1668*), в которой богомаз Тиша, а потом ставший наставником Тихон бросает вызов традиции:

почему нельзя писать так, как нравится? Что преступного в том, что скотина глядит синими по-человечьи глазами, а влюбленный старик летит к молодой барышне по воздуху, не касаясь земли изношенными ногами! Разве же это ересь, которую следует полосовать кнутом, выжигать огнем очистительного костра?! Смирненно поклоняться из рода в род бездарной мазне, третьесортной картинке — вот это ересь, отупление души⁵⁰.

Именно таким был вектор существования и творчества Матвея Каца, который не мог не привести его к изгойничеству, к обреченности, к невозможности встроиться в какую-либо социальную нишу, кроме как в маргинальную. Гонимость — историческая характеристика евреев. Она, с точки зрения автора, увеличивает градус отверженности героя Маркиша.

Вот так мы бежали из Испании, вот так мы бежали из Германии, вот так мы бежали из Польши, вот так мы бежали из... вот так мы бежали... Вот так. Я избрал тебя из всех народов, как стадо свое, и стану перегонять тебя, как стадо, с места на место, чтоб не забывал, и не успокаивался, и не смешивался с языками другими...⁵¹

— пишет Дина Рубина. Можно сказать, что Маркиш, сделав своего героя евреем, усиливает его экзистенциальную обреченность.

Есть еще один смысл в еврействе художника — библейская парадигма, в которой себя ощущает сам Матвей Кац и к которой обращается Маркиш. Это такая «обнуленная» в этническом смысле система. Об этом говорят названия некоторых глав романа — *Адам, Ева и Змей Горыныч, Веселый Бог*, а также библейский контекст в судьбе Маши (Мириям), сравниваемой

⁴⁹ Там же, с. 110.

⁵⁰ Там же, с. 26.

⁵¹ Д.И. Рубина, *Вот идет Мессия!: Роман, эссе*, Ретро, Санкт-Петербург 2001, с. 143.

автором с ветхозаветной Диной, дочерью Иакова⁵². Об этом же говорит и картина мира самого Каца — Вселенная, Космос. И Бог его — веселый, «хасидский». Хасиды рассказывают притчу, как «глухой шел мимо зала, где праздновали свадьбу. Когда он заглянул в окно, то увидел людей, радостно и увлеченно танцующих. Но поскольку не слышал музыки, то принял их за сумасшедших»⁵³. Доктор психбольницы исследует Каца: «Бог — есть? — Есть, — сказал Кац. — А какой он? — продолжал вкрадчиво допытываться Левин. — Добрый? Злой? — Веселый, — не подымая глаз от досок пола, сказал Кац»⁵⁴.

Еще одна историческая аллюзия — Савицкий

Только в XXI веке мир узнал о коллекции Савицкого, начатой в 1960-е. Конечно, специалисты знали о ней раньше. Однако миру она открылась — в реальном и виртуальном пространстве — совсем недавно. Место дислокации коллекции — каракалпакский Нукус. Тропа к ней проложена только после развала Союза. Прежде ее не было по причинам политическим-секретным: совсем рядом располагались союзные засекреченные объекты, где создавалось биологическое оружие. (Об этом хронотопе, судьбе лаборатории, музею им. Савицкого — см. рассказ Сухбата Афлатуни *Остров Возрождения*; о коллекции Савицкого — документальные фильмы: *Пустыня запрещенного искусства*, 2010, режиссеры Чавдар Георгиев и Аманда Поуп, *Страсть Игоря Савицкого*, 2015, режиссер Али Хамраев.)

Игорь Витальевич Савицкий (1915–1984) — художник, реставратор, этнограф, искусствовед, заслуженный деятель искусств Узбекистана, народный художник Каракалпакстана, создатель Государственного музея искусств Каракалпакстана в Нукусе. Савицкий, по воспоминания людей, знавших его лично, был безразличен к быту, еде, комфорту, единственной его страстью было коллекционирование — не для себя, для Нукусского музея — вещей и авторских работ, шедевров, или никому не нужных, или полузапретных. Так возникла небывалая коллекция русского авангарда. О ней, коллекции, идет речь и в романе Маркиша. Вновь автор обращается к приему

⁵² См. Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 71.

⁵³ Й. Телушкин, *Еврейский мир: Важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии*, Мосты культуры, Москва 2002, с. 173.

⁵⁴ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 99.

анахронизма (в те годы, о которых повествуется, никто о коллекции, ее грандиозности и уникальности, знать не мог).

Персонаж Маркиша, смотритель кзылградского музея, Николай Васильевич Леднев приходит знакомиться к Матвею Кацу. Разговор заходит о художниках, с которыми Кац дружил, общался в свою петербургскую пору. Когда он слышит, что их работы здесь, в музее Кзылграда, но не в экспозиции, а на самом дне хранилища, он потрясен. Леднев с Кацем спускаются в подвал, к этим запрещенным художникам. «Рай» — не раз повторяет Кац, и райский натюрморт-угощение сооружен Ледневым для Каца: «лоснились жемчужным жиром кружки конского мяса, рубиновая редиска доверчиво показывала свои прелести, а в надколотом лафитничке отсвечивал слезой радости крепчайший абрикосовый самогон»⁵⁵. Надо отметить, что Кац в разговоре с Ледневым замечает, что ему можно и «конскую колбасу», и «свинные отбивные», намекая на свое неучастие в еврействе, а позже напомнив Ледневу, что кто-то говорил о конской колбасе, мол, пора накрывать стол. Эта деталь упомянута не случайно: с одной стороны, она (в виде некошерного мяса) — паттерн еврейского текста, с другой, говорит о позиции Каца — его надъеврействе. В этом случае Маркиш создает органичную ситуацию для своей романной концепции, но идет против реального факта: Сергей Калмыков не ел мяса, никакого, «питался молоком и кашей (он заядлый вегетарианец)»⁵⁶, — пишет Домбровский с опорой на личное знакомство и на дневники Калмыкова.

В раю, устроенном Ледневым, глазам Матвея Каца предстают работы художников: Сутина, Шагала, Розановой, Ларионова, Филонова, Родченко, Волкова, Лисицкого, Малевича, Клюна, братьев Бурлюков, Гуро, Гончаровой. Он потрясен тем, как они оказались здесь, в Кзылграде. Сценарий изгнания, заточения, ссылки самих художников и их работ описан Домбровским на примере Сергея Калмыкова:

журнал «Литературный Казахстан» поместил статью о юбилейной выставке Союза художников. Там о Калмыкове говорилось примерно следующее: «Совершенно непонятно, каким образом и зачем устроители выставки пропустили картины некоего Калмыкова. На одной из них стоят два гражданина и размахивают чемоданами. И очевидно, чемоданы эти пустые, потому что набитыми так не помахашь. Неприятная бездарная мазня». Вот и всё. Гнать палкой. Неприятная и бездарная мазня...⁵⁷

⁵⁵ Там же, с. 155.

⁵⁶ Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей...*, с. 97.

⁵⁷ Там же, с. 90.

В этом же ключе продолжает Маркиш:

Картины футуристов, абстракционистов, супрематистов если и не жгли на кострах, то предавали анафеме, ссылаясь на отрицательное мнение рабочих и крестьян. [...] Ссылали [...] картины — в глухую провинцию, в Тмутаракань. По неведомым никому из простых смертных соображениям Кзылград оказался одним из мест такой тмутараканской ссылки, а было их всего десятка три⁵⁸.

Всему современному дискурсу, вербальному и кинематографическому, посвященному Савицкому, с его страстью к русскому авангарду, с его подвижничеством, с его спасительной миссией в искусстве, с его аскезой и потерей здоровья на этой ниве, вполне соответствуют слова из романа Маркиша о Ледневе. Понятно, что писатель под Ледневым имел в виду именно Савицкого:

Тысячи работ опальных художников [...] были обречены гибели. Леднев был одним из немногих, а может, и единственным, кто рискнул грести против течения. Раз за разом ездил он в столицы, вымаливал, выменивал и покупал за последние гроши опасные картины. Тяга к собирательству захватила его [...]. Мрачный подвал [...] стал его теплым домом, его Шамбалой. [...] ...Смотритель дал бы изрубить себя на куски, прежде чем незваный гость пересек его границу⁵⁹.

Возвращаясь к проблеме этнической принадлежности героя Маркиша (ставшей заглавной для этой статьи), надо отметить удачную метафору писателя: «Райский отдел кадров». Леднев интересуется у Каца, как он относится к еврейским местечкам, ведь практически все евреи оттуда. И, по наблюдению Леднева, большая часть русских авангардистов — евреи из местечек, а новое искусство, как оппозиция соцреализму, в большей мере нефигуративное, генезис которого восходит к еврейскому табу: «строго-настрога запрещено еврею изображать себе подобного»⁶⁰.

Местечко — резервация, ограничение свободы, — отвечает Матвей Кац.

Отныне я должен знать вашу биографию, — говорит Леднев.

Теперь вы — мой райский отдел кадров, — резюмирует Кац, находясь в «раю» и зная, что этот рай станет его последним пристанищем.

⁵⁸ Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 145–146.

⁵⁹ Там же, с. 146.

⁶⁰ Там же, с. 71.

Говоря об историческом контексте романа, помимо названных сюжетобразующих фрагментов, необходимо упомянуть и второстепенные исторические реалии. Бегство польских девочек от Холокоста в романе Маркиша сопровождается реальным ментефактом: «Немцев никто не ждал, как двумя годами раньше не ждали и русских»⁶¹ — речь идет об историческом хронотопе: Польша, СССР, 1939 год, не очень популярный в русском дискурсе.

Сцены гонения советской власти на авангард в искусстве писатель предваряет более поздними по времени запретительными акциями. Это борьба с джазом: «Джаз и большевики были просто несовместимы... [...] Вот Советы и давили джазистов, как могли»⁶², это разгон выставки неофициального искусства в 1974 году: «[...] на Бульдозерной выставке Лева Ордовский оказался волею исторической судьбы [...] его холст был измят и разорван заляпанным глиной железным динозавром, и сам он чуть не угодил под зубастый ковш»⁶³. Эти исторические реалии, безусловно, вписаны в репрессивную интенцию времени, изображенного в романе Маркиша.

Черный квадрат vs Белый круг

Галерея, основателем которой стала Мирьям Рутенберг, девочка, бежавшая из Польши, спасаемая в Кзылграде, где познакомилась с Матвеем Кацем, а потом оказавшаяся в Сибири, привеченная немкой-искусствоведом и наследовавшая ее бесценную дрезденскую коллекцию, называется *Белый круг*, расположена в германском Кёльне, владелица галереи — Магда Рутенберг, дочь Мирьям. Именно здесь, в архивах галереи, найдено письмо, написанное в 1964 году Матвеем Кацем:

Уважаемый господин директор [...] Ваша галерея проявляет интерес к тому пласту мирового искусства, который называется 'Русский авангард Серебряного века' и к которому я имею честь принадлежать. [...] Вскоре после революции я вынужден был покинуть Петербург не по своей воле и оказался в конце концов в маленьком среднеазиатском городке на берегу Аральского моря. [...] Я считался здесь безвредным городским сумасшедшим, и люди относились ко мне с любопытством, смешанным с со-

⁶¹ Там же..

⁶² Там же, с. 19.

⁶³ Там же, с. 21.

страданием, — как заведено относиться к тем, кто так или иначе отмечен Богом. [...] Я был помещен в психиатрическую лечебницу. Я болен, стар и забыт [...]. Это название — 'Белый Круг' — я знаю от одного из моих покойных друзей, и нет в целом мире другого адреса, куда бы я мог обратиться за помощью. [...] Бога ради, помогите мне выбраться из этого ада!⁶⁴

Белый круг становится последней спасительной надеждой Матвея Каца, как и в течение всей его жизни его занимает только «круг», противопоставленный «Черному квадрату» Малевича. В заглавии романа Маркиша использован двойной антоним в отношении к малевичскому шедевру: белый — черный, круг — квадрат. А сам «Черный квадрат» предстает в виде одного из романтных образов. О нем говорят, спорят, да и сам Малевич появляется на страницах романа, в частности, во фрагменте открытия судьбоносной выставки 19 декабря 1915 года в залах Художественного бюро Надежды Добычиной в Петербурге. С первых минут, как Матвей Кац знакомится с «Черным квадратом», в нем зреет неприятие квадрата, оппозиция ему круга, вызревает собственная философия искусства. Квадрату Матвей Кац противопоставляет точку: «все во Вселенной начинается и заканчивается точкой, в это Кац верил даже больше, чем в невидимого еврейского Бога. Круг есть увеличенная Точка. А Квадрат — лишь обрезанный по краям, искаленный Круг»⁶⁵.

Матвею вторит его разыскатель Стеф: «что молодым казалось квадратным часом, старики ощущали круглой минуткой»⁶⁶, потому что «кругл мир, и тесен, и, если зажмурить глаза, полон чудес»⁶⁷, — так думает еще девочкой Мирьям, так, кругло, складывается ее судьба.

Судьба Матвея Каца, добровольного сумасшедшего, начавшись точкой, замыкается в круг; «триумф припоздавшей справедливости»⁶⁸ все ближе. Роман Давида Маркиша — одна из точек этого круга.

⁶⁴ Там же, с. 54–55.

⁶⁵ Там же, с. 97.

⁶⁶ Там же, с. 47.

⁶⁷ Там же, с. 76.

⁶⁸ Там же, с. 51.