

МИХАИЛ АНДРЕЕНКО:
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ *ПРОЗЫ ХУДОЖНИКА*

Т. В. Цивьян

Прежде чем представить *прозу художника*, сообщим некоторые сведения об ее авторе. Михаил Федорович Андрееenko-Нечитайло родился 29 декабря 1894 года на юге Украины в Херсоне, городе, основанном в XVIII веке в устье Днепра, в украинской дворянской семье. После окончания гимназии поступил одновременно на юридический факультет Петербургского университета (окончил в 1917 г.) и в Школу Императорского общества поощрения художеств. Учителями его были А. Рылов, Н. Рерих, И. Билибин. Его художественная деятельность разворачивается в нескольких направлениях: живопись (кубизм), журнальные иллюстрации, театральные декорации. События 1917 года в корне изменили его судьбу. В начале 1918 он возвращается из голодающего Петербурга в Херсон, оттуда переезжает в Одессу, где оформляет все постановки Одесского Камерного Театра (режиссер – К. Миклашевский). В январе 1920 г. по льду Днестра он переходит границу и навсегда покидает родину. Вехи его эмиграционного пути отмечены деятельностью в качестве сценографа в Бухарестской королевской опере (1920) и в Праге (с 1921). В декабре 1923 г., после краткого путешествия в Италию он приезжает в Париж, где до конца своих дней (12 ноября 1982) живет на улице Вожирар, недалеко от Монпарнаса. Путь его как художника¹ – от кубизма-конструктивизма через сюрреализм и неореализм к заново переосмысленному конструктивизму и чистой абстракции.²

¹ Об Андрееenko-художнике, чье имя сейчас получает все большую известность и “добирается до России”, см. прежде всего работы Ж.-К. Маркаде.

² Нам довелось увидеть и его тонкие акварели 1923 г. в стиле Art Deco. Возможно, это эскизы костюмов к театральным постановкам.

Эти сведения почерпнуты у Рене Герра³ из книги Михаила Андрееенко “Перекресток. Рассказы”.⁴ Книгу Андрееенко составляют десять рассказов: это практически вся его художественная проза: “Перекресток” (скорее повесть, занимающая более трети сборника), “Мыши”, “Забывтое кладбище”, “В ночи времен”, “Три рубашки”, “Нераскрытое дело”, “Совпадение”, “Салон Мадам Т.”, “Шляпа маркиза”, “Собака из Флоренции”.

В 60-е – 70-е годы эти рассказы были опубликованы в различных эмигрантских периодических изданиях. Издание их отдельной книгой – заслуга Рене Герра (являющегося теперь владельцем архива М. Андрееенко). Его предисловие – наиболее подробный и надежный источник сведений об авторе, очевидно, авторизованный, поскольку М. Андрееенко скончался лишь через три года после выхода книги.⁵

“Автор этих рассказов – пишет Герра – является крупным русским художником парижской школы, в одном ряду с такими художниками как: Ю. Анненков, Н. Гончарова, Л. Зак, А. Ланской, М. Ларионов, С. Поляков, И. Пуни, Н. де Сталь, Х. Сутин, Л. Сюрваж, М. Шагал, С. Шаршун. Автор расценивает свою прозу скорее как мемуары, чем как литературное повествование. Он писал эти рассказы урывками, сменяя кисть на перо. В известном смысле, они служат продолжением и дополнением его живописному творчеству” (с. 5).

Итак, известный художник и мало или вообще не известный прозаик, к тому же и написавший очень немного. Между тем его проза – особенная: она носит печать “основной профессии” автора, что сообщает ей и индивидуальность, и неординарность. Андрееенко *пишет картины словами*, сочетая *письмо* как писательскую технику с техникой художника (ср. рус.: “писать картины”, “живопись”): видя целое, он движется от одной детали к другой, иногда в логической последовательности, иногда с неожиданными переходами. Более того, он использует свой опыт сценографа, выстраивая декорацию рассказа, с большим вниманием и к композиции и к цвету.

³ О М. Андрееенко ср. статью S. Hordynsky in: Encyclopedia of Ukraine, Canadian Institute of Ukrainian Studies. V. 1, 1984, 68 (местом его рождения ошибочно названа Одесса).

⁴ Михаил Андрееенко. “Перекресток. Рассказы”. Предисловие Рене Герра. Париж 1979 (Michel Andreenko. Le carrefour. Nouvelles. Préface de René Guerra. Paris 1979).

⁵ Хотелось бы надеяться, что Р. Герра продолжит так успешно начатую публикацию прозы Андрееенко.

Декорация оживает и превращается в сюжет рассказа,⁶ см., например, фрагмент из рассказа “Три рубашки”:

Странные магазины, странные витрины, каких в другом месте не увидишь. Останавливает внимание манекен полулежащей женской фигуры, рука приподнята и пальцы расставлены со всею грацией, на которую только манекен способен. Перед манекеном лежит сетка будто для ловли бабочек, большая ящерица⁷ будто ползет поблизости; есть здесь и краб и лягушка, которая в стороне будто смотрит на все происходящее в витрине. Справа на синем фоне подвешен большой спасательный круг и искусно склеенная из бумаги зеленая рыба. Лежит в витрине и аккуратно, кругами сложенная, толстая корабельная веревка, но ярко-желтая. Один конец веревки развертывается, поднимается, образует в воздухе зигзагообразную линию и уходит куда-то вверх. [...] В другой витрине выставлен металлический монстр с большой головой и огромным пузом; одной рукой [...] он держит очень большую, невиданной формы электрическую карманную лампочку, другая рука поднята и держит сложной системы необыкновенную телефонную трубку. Голова монстра, и без того большая, покрыта зачем-то стеклянным шаром [...] Есть витрина, где выставлены манекены, очевидно, из папье-маше, для магазинов готового платья. Выкрашенные желтой охрой голые фигуры ждуг, когда их купят и оденут. Глаза голубые, волосы почему-то совсем светлые, цвета соломы [...] Я был один перед этой жуткой компанией. Мне стало казаться, что компания относится ко мне недружелюбно, даже враждебно. [...] Я ждал, что в чем-то это должно проявиться. Но это были манекены – они оставались неподвижны (с. 147–149 – просто постановка “Сказок Гофмана”!).⁸

Повествование в результате получает как бы второй слой – мета-описание, т. е. описание созданной картины (подобное искусствоведческому описанию, подчиненному определенному порядку: направление, сюжет,

⁶ Не случайно в одном из рассказов он вспоминает о “живых картинах”. Ср. также описание картины в процессе реставрации: “Неопределенная часть картины, справа внизу, стала выявляться... Стало видно, что ближайшая волна уже подкатилась, вскоре море поглотит и человека с закрытыми глазами и его двойника, и то, что еще осталось от женщины” (194).

⁷ Укажем, что мотив ящерицы-ящера является у Андреева отмеченным. Ящер является главным героем рассказа “Забытое кладбище”; чучело ящерицы съедают мыши в одноименном рассказе (борьба хтонических животных).

⁸ “Оживающие каталоги” присутствуют в каждом рассказе, и они весьма эффективны и разнообразны: многогранность Андреевского-художника проявляется здесь в полной мере. Приводимые далее пространные цитаты из его текстов наглядно это показывают.

композиция, колористика, материал и т. д.). Эта техника, весьма своеобразная, заслуживает специального анализа, но не она является предметом нашей статьи: находясь в пределах заданной темы, мы задаемся, прежде всего, вопросом о том, какой видел Европу “херсонский парижанин” (как его называют в родном городе), кем ощущал себя этот “апатрид украинского происхождения” (как называл себя он сам). Не менее интересен вопрос, кем считали его представители той Европы, чьим “русским зеркалом” он был, и как воспринимают они его описания сейчас, – но мы об этом, естественно, судить не можем.

В предисловии к настоящему сборнику материалов Римской конференции говорится, что русская эмиграция первой волны, выбитая из колеи катастрофой революции, в своих представлениях о Европе опиралась на уже готовое “русское клише”, почерпнутое из книг или из туристских впечатлений, настоящей же Европы не знала. Приспособление к реальности шло с большим трудом. Сложность заключалась в том, что эмигранты ощущали себя *чужими* (это естественно и неизбежно) и при этом жили надеждой на возвращение на родину и поэтому вольно или невольно культивировали ностальгию как основную жизненную (и, соответственно, художественную) тему. Это вещи и неоспоримые, и, конечно, общеизвестные. Так же очевидно, что ситуация изменялась вместе с течением времени, и хотя патриотические (и репатриантские) настроения оставались, все же представления о Европе и, главное, о своем месте в ней, менялись, Европа становилась *своей* – и усваивала себе *чужих*.

Андрееенко начал писать рассказы в 50-е годы. К тому времени он уже прочно обосновался в Париже на улице Вожирар и в полной мере стал парижанином. Однако кем он сам считал себя, мы не знаем и можем лишь догадываться об адресатах его рассказов. Поскольку рассказы были написаны по-русски (с характерными для “французского русского” вкраплениями галлицизмов),⁹ естественно предположить, что они и писались для соотечественников. А поскольку в те времена нельзя было и думать о том, что они дойдут до России (с Андрееенко так происходит и до сих пор: как писатель он совершенно неизвестен, и попытки републикации его произведений на родине пока ни к чему не привели), то очевидно, что они адресованы русским эмигрантам, т. е., в каком-то смысле, *своей* среде.

Андрееенко относил свои рассказы к мемуарной прозе, и это подчеркивается тем, что все они написаны от первого лица и посвящены со-

⁹ Например: “у барона была подруга, которую он называл *ma fleuriste*” (с. 57); “здесь и днем и поздним вечером сидят в *bistrot*” (с. 147); “в этом кроется что-то *louche*” (с. 149) и др.

бытия и впечатлениям, пережитым самим рассказчиком (alias автором). Только в “Перекрестке” повествование ведется в 3-м лице: героем (и, по сути, рассказчиком) является художник Каневец, в котором угадывается автор (и профессия, и украинизированная фамилия).¹⁰ Трудно представить себе эмигранта первой волны без ностальгической темы. Есть она и у Андреева, но, во-первых, только в трех рассказах из десяти, а, во-вторых, с весьма своеобразными поворотами.

Конечно, на первом месте (в буквальном и переносном смысле) стоит “Перекресток”, посвященный драматической судьбе русского эмигранта Синклера, который после многих “эмигрантских перипетий” – бедность, поиски работы, перемены профессий, – наконец, находит себя и свое достаточно твердое и благополучное место в жизни: он становится признанным экспертом в живописи, обосновывается где-то в провинции, у него жена и дочь. Однако благополучию скоро приходит конец: одна ошибка в экспертизе (возможно, подстроенная конкурентами), ошибка сама по себе не непоправимая, приводит его к полному краху. Он бросает все, работу, семью, ставший для него родным город, приезжает в Париж, мечется, теряет собственную личность и, будучи не в силах ее восстановить, заболевает психически, попадает в жуткую больницу и вскрывает себе вены. Для его друга Каневца это развитие, вернее, формирование судьбы, странно, поскольку положение Синклера безвыходным отнюдь не было.

Обнаруживается, что Синклер оставил записи – воспоминания о своей русской жизни, и они попадают к Каневцу. Специально ностальгическая нота там приглушена: это записи, хотя и объединенные общей хронологией, но непоследовательные, *вспышки сознания в беспамятстве дней*. Конечно, опосредованно можно связать биографию героя с его характером и личностью, приведшими к трагическому концу, но это будут уже впечатления и размышления читателя. Более важным представляется акцент на *нерусскости* героя, начинающейся с объявления его имени – Синклер – и продолжающейся подробным описанием его генеалогии. Иными словами, европейская тема рассказа актуализируется уже в России: дед Синклера Джон Джонович приехал в Россию из Канады. Происхождение его – французское или ирландское – внуку неизвестно. Канадский выходец бродил по северной Германии, жил в Швеции и под конец жизни очутился в псковской губернии. Мать Синклера была полу-

¹⁰ Возможно, восходящая к названию другого украинского города на Днепре – Канева (гоголевские места).

финка, полушведка: “Так и получился из меня псковитянин, без капли славянской крови” (с. 72). Счастливые воспоминания о детстве и юности, о “зеленой долине” обрываются революцией: “Рассказывать как я все потерял, и родной дом и родных – отца убили, брата убили ни за что – описывать всю ужасную действительность прошлого, снова все переживать в воспоминаниях, у меня нет ни сил, ни желания” (с. 81). Синклер вспоминает прошлое, чтобы “отвлечься от ужасной действительности настоящего” (с. 81), которая заключается в том, что этот “нерусский русский” не смог приспособиться к *иному* месту.

Но: в этой остросюжетной драматической истории едва ли не большее место занимает тема, которую мы называем “описательно-парижской”. Это история и топография Монпарнаса, каким его увидел автор в начале 20-х годов, своего рода, словесная версия цикла его картин 40-х и 50-х годов “Paris disparu”, о котором упоминает в своем предисловии Р. Герра (с. 7). С “официальной” историей Монпарнаса как локуса художников (со знаменитым “Ульем” La Ruche), с историей возникновения и исчезновения его кафе, с перечислением улиц и домов, соседствуют выписанные с большой любовью и подробностью необязательные для данного рассказа детали. Так в повествование входят колоритные герои, всегдашние монпарнасских кафе, каждый со своей историей (Господин с рыжими усами – заведующий натурщицами, владелец маленького ресторана Жан, Маркиз, Хромой, Генерал, Брошэ, Баркиссо, Моро, Барон и т. д.) Строго говоря, никакого отношения ни к сюжету, ни тем более к несчастному Синклеру (возможно, он их и не знает) все это не имеет. Следует заметить, что это глубоко личное и вместе с тем точное описание, в общем, все-таки не выходит за пределы известного из соответствующих общеобразовательных книг и надежных путеводителей (но и многочисленных мемуаров).

Назвать *Монпарнас* вставным эпизодом или дигрессией тоже нельзя. С какого-то момента он и его одушевленные и неодушевленные персонажи становятся активными участниками повествования, вытесняющим линию Синклера. В результате создается ощущение, что для автора (или его alter ego Каневца) это столь же важная часть и необходимая часть сюжета. Более того, не только сам Монпарнас, но Париж и парижане вообще явно перевешивают.

При этом для нас остается некоторой загадкой, для кого пересказывается история Монпарнаса. Для посвященных, “товарищей по локусу” или для незнающих? Или для себя самого? И кто, в конце концов, герой рассказа, Синклер или Монпарнас и Париж?

Заглавный рассказ со значимым названием (“Перекресток” – судеб, культур) построен на теме эмигрантов и на сдержанно-ностальгических воспоминаниях о России. Россия появляется и в заключающем книгу коротком рассказе “Собака из Флоренции”, простом, почти бессюжетном, но с неожиданным поворотом. Когда-то рассказчику “случилось проходить по Крестовскому острову, пригороду Петербурга”. Там он набрел на полуразрушенный “барский загородный дом начала прошлого столетия”, в стиле раннего ампира, и на заброшенной аллее наткнулся на мраморную доску со следующей эпитафией:

Он кроток был со дня рождения,
До смерти верность сохранял,
Был добр, не помнил оскорбления,
И никого он не кусал.
Родился во Флоренции... (с. 204)

Рассказчик не запомнил ни года эпитафии, ни клички собаки – потому что его мысли сразу же обратились к Флоренции: “Флоренция! Город Данте, Джотто, Микеланджело, колыбель искусства эпохи Возрождения ... Придется ли мне когда-нибудь побывать во Флоренции? Увижу ли я когда-нибудь этот город?” (с. 205).

С тех пор прошло много лет, и рассказчик побывал во Флоренции трижды. Среди ее достопримечательностей он называет площадь Сеньории (так!), Давида Микеланджело, Персея Бенвенуто Челлини, Старый мост, дворец Питти, фонтан во дворе дворца, куда он, по обычаю, бросает серебряную монетку. “И только во время моего последнего пребывания во Флоренции в памяти возникло, не знаю почему, вовсе сгладившееся воспоминание о собаке, здесь рожденной, погребенной в Петербурге” (с. 205). Рассказчика поражает сложная цепь ассоциаций: собака привезена из Флоренции, прожила счастливую жизнь в Петербурге, удостоилась эпитафии на мраморной доске. “Но, кроме того, много лет спустя какой-то случайный прохожий случайно наталкивается на ее могилу и, находясь в ее родном городе, вспоминает о ней и посвящает ее памяти несколько строк. ореол города Флоренции коснулся этой собаки, когда ее увозили в далекую страну сурового климата и суровых нравов. И не покинул ее и после смерти” (с. 205).

И снова, героиней является не собака (без имени и “без времени”), а Флоренция. Возникает впечатление, что и Петербург нужен лишь как некая точка отсчета, нечто предельно удаленное от “города цветов” (или цветения). И снова об этой “колыбели искусства Возрождения” сообщаются хрестоматийные сведения – как бы для неискушенного читателя.

Во всяком случае, рассказчик далек от известной (но к этому времени отцветшей традиции начала XX века, в частности, русской, “муратовской”, глубоко индивидуального восприятия “образов Италии”). Совпадение, ассоциации, соединяющие в памяти/времени далеко отстоящие друг от друга события – крайне важная для Андреенко тема, один из структурных стержней его прозы; об этом см. и далее.

Третий рассказ, “Забытое кладбище” переносит читателя на Украину. В нем автор обращается к родным местам: едет на пароходе по Днепру от Херсона до Александровска, проводит лето в имении княгини Святополк-Мирской Золотая Балка, расположенном на полдороге между Херсоном и Александровском, недалеко от Днепра, и описывает одну из своих летних прогулок: “Ехать верхом на лошади, одному в степи, неизвестно куда, – соответствовало, очевидно... моим тогдашним настроениям” (с. 124). Так он поднимается на вершину скифского кургана (следует краткий экскурс об истории курганов, о каменных бабах, вызывающих у рассказчика ассоциации с “каменными истуканами острова Пасхи”), затем теряет дорогу, едет по обрывистому берегу Днепра и, в конце концов, неожиданно для себя оказывается на “старом, забытом, заброшенном кладбище” (с. 126). Снова экскурс: предположения о связи кладбища с Запорожской Сечью, с ее перемещениями от Хортицы на “таврическую сторону Днепра, неподалеку от Херсона”, попытки “уложить это кладбище в определенную рамку историческую” (с. 127).

Застывшая неподвижность кладбищенского пейзажа внезапно нарушается. В двух шагах от автора ползет невиданное, отвратительное чудовище “Чудовище было довольно велико – сантиметров пятьдесят, может быть и больше. [...] Голову его я не успел разглядеть, но что отчетливо запомнилось – это его внешняя оболочка. Это не была скользкая кожа змеи или ящерицы, ни роговая оболочка черепахи – за бесконечно давнее время жизни среди камней и спина и хвост его по цвету и по материалу походили на мелкие камни, но этот каменный нарост сгибался при движении, брюхо же его было гладкое, как у змеи, темного, фиолетового, противного цвета. [...] Чудовище это, конечно, принадлежало к виду ящеров. [...] Несомненно, это было пресмыкающееся исключительно редкого вида” (с. 129), возможно, редчайший представитель вида, который был распространен во времена скифов и раньше.

Необычайность появления этого хтонического чудовища “как-то сообщила и всему кладбищу. И кладбище стало не такое, как все другие – особенное” (с. 129), эта перемена естественным образом вызвала ассоциации с Гоголем и со “Страшной мезью”: “Не это ли самое кладбище видел пан Данило, проезжая по реке в лодке с казаками, ночью? [...] Я с

детства знал эту страшную повесть. [...] страшный колдун [...] в детстве поражал и страшил меня” (с. 129-130). Гоголевские мотивы, укорененные в особой чуткости украинской традиции к сверхъестественному, колдовскому, зловещему,¹¹ придают мрачную фантастичность пейзажу. Автора охватывает чувство паники, ощущение забвения, отчужденности, “тягостное чувство одиночества и отрезанности от жизни” (с. 130). Время и расстояние растягиваются, а когда морок страха проходит, автору начинает казаться, что “это было выдуманное кладбище, которое на короткий только момент приняло реальное существование, чтобы преградить мне дорогу, и теперь исчезло так же внезапно, как и появилось. Я уже не различал действительности от вымысла” (с. 132).¹²

После этого эпизода “прошло много лет”; далее в рассказе идет уже ожидаемое перечисление “примечательных исторических памятников”, которые «пришлось видеть» автору: “И киевские пещеры, и парижские и римские катакомбы, и забываемую Via Appia и еще более древние этрусские погребения в Тарквинии” (с. 132). Список увеличивается – Арль, Прага, Дижон, Бургос, Брюгге и, наконец, автор останавливает себя: “Но незачем перечислять все эти примечательные места. Они известны, каждый может их посетить и найти в путеводителях исторические примечания” (с. 133). – Это, действительно так, и это перечисление отсылает нас к “вставкам”, и уже упомянутым, и тем, о которых еще пойдет речь.

Возвращаясь от “каталога” к старому кладбищу над Днепром, автор возвращается и к тому же взволнованно-эмоциональному стилю, к описанию той же таинственной непонятности давнего события и к гоголевским мотивам:

...встает передо мной растворившееся в солнечном свете бесконечное пространство, только лента реки серебрится, перерезывает его и уходит в обе

¹¹ В этом отношении Андреев близок другому “украинскому парижанину”, Юрию Одарченко, проза которого также построена на неопределенности, многозначности и напряженном ожидании чего-то страшного. См.: Цивьян Т. В. “Юрий Одарченко: представление прозы” // Цивьян Т. В. “Семиотические путешествия”. Москва 2001, с. 220–231.

¹² Ср. сходное описание панического страха в трактате философа-чинаря Леонида Липавского “Исследование ужаса”: “Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас. Время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! [...] Какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом!” (Липавский Л. “Исследование ужаса”. Логос 1993, №4, с. 77).

стороны к горизонту. Клочок земли отгорожен от пространства грудой камней развалившейся ограды. Невиданный гад, который помнил еще скифов [...] Несколько вырезанных на крестах букв, что еще не стерлись, вместе с крестами все глубже опускаются в землю. И шапки казаков плывут по реке, внизу под обрывом (с. 133–134).¹³

Как нам кажется, это самый сильный рассказ в книге, рассказ, который наиболее ярко вскрывает механизм (или модель), по которой Андреенко строит свою прозу. Он искусно создает интригующий (почти всегда драматичный и всегда сценический) сюжет, в основе которого лежит некое таинственное событие, которое не находит и не должно найти объяснения и однозначного ответа: напротив, гофманиана Андреенко кончается постоянным “знаком вопроса”. С этой неопределенностью и недосказанностью (она подчеркнута и в эпилогических размышлениях автора) сочетается почти обязательное включение в текст экскурса – в общем, как уже было сказано, на уровне достаточно известного. Это экскурс/экскурсия по местам, связанным с историей и искусством западной Европы.

Подчеркнем, что местом действия, сценой (или, в самом крайнем случае, фоном), на котором разыгрываются события, является Европа, и прежде всего Франция, и прежде всего Париж. Надо признать, что профессиональный сценограф Андреенко ставит свои спектакли великолепно.

От трех рассказов – трех “точек” соприкасающихся с родиной автора, мы и переходим к семи, составляющим “французский фрагмент”, где автор выступает уже как «естественный парижанин». Мы не будем с одинаковой степенью подробности пересказывать все семь, подчеркнем лишь постоянство выделенной нами сюжетно-структурной схемы.

“Мыши” – рассказ, который отсылает к связям с Гофманом особенно явно. Это неторопливое повествование о знакомстве автора с “небольшой компанией мышей”, основательно обосновавшейся в его парижской квартире на улице Вожирар, об их взаимопонимании; об особой дружбе с одной из мышей (“стариком”), о разных событиях этой дружбы, о превращении “старика” из всего остерегающейся пугливой мыши в зверька другого рода, “очеловечившегося”, приобретшего чувство собственного достоинства. Дружба (и рассказ) кончается тем, что однажды “старик” не пришел на условный стук и “больше не вернулся” (с. 123). Это произо-

¹³ Остается тревожащая неопределенность: было ли это на самом деле, существовал ли этот доисторический ящер, или все пережитое автором (а за ним и читателем) было лишь фантастическим видением, романтической мифологизацией.

шло после того, как «старик», во многом освободившийся “от привычек прежней подпольной жизни”, вышел из окна на карниз и впервые увидел огромное пространство улицы. Подразумевается, что впечатление оказалось непереносимым, что зверек испытал чувство страха (то же паническое чувство, которое так ярко нарисовано в “Забытом кладбище” и которое явилось причиной смерти Синклера в “Перекрестке”): “не так просто было оторваться от тяжелого наследства, веками навязанного уклада прежней жизни. Оттуда тянулось за ним что-то злое, мрачное...” (с. 123). Но почему?! Ответа на вопрос нет, но есть определенное указание на неопределенность: *что-то*.

Экскурс в историю, мифологию, литературу, искусство, культуру есть: это история улицы Вожирар (Vaugirard) со времен галло-римской эпохи, когда она представляла дорогу из Лютеции в Шартр, история деревни Вожирар, ее присоединения к Парижу (всё с точными указаниями дат), описание городского пейзажа, исторических зданий–обиталищ мышей, их путях по лабиринту огромного города, которые неизбежно приводят в Лютецию (а ее “так же невозможно вообразить без мышей, как без римских легионеров” - с. 105), их “подпольная” связь с жизнью города. От этой более или менее реалистической картины автор переходит к мифологическому уровню: Аполлон-мышеубийца, появление мыши “среди чудовищных персонажей на картинах Босха” (с подробным перечислением и описанием), прочитанная в детстве баллада о том, “как был наказан епископ Гатон” (которого загрызли мыши, наказав за жадность),¹⁴ русский лубок “Как мыши кота хоронили”, воспоминания Гёте – в целом, составляет обширное досье мыши, нагнетающее таинственность, чувство зловещей опасности, связь со смертью, т. е. с *иным* (подземным, “подпольным”) миром, и полностью соответствующее ее хтоничности, столь подробно и ярко представленной в бестиариях и в современных исследованиях по мифологии. Эти свои свойства знают и подтверждают сами мыши (в письме к автору по прочтении его рассказа): оценив верность многих его наблюдений, они все же советуют не затрагивать вопросов об их возможной связи с тайными неведомыми силами и не пытаться заглянуть туда, где человек не в состоянии ничего увидеть.

Андреев не следует этому настойчивому совету: заглядывая в пропасть, он заранее знает, что ответа не найдет, однако знает, что энтропичность является единственным (и наиболее сильным) ответом.

¹⁴ Баллада Р. Саути “О суде Божьем над епископом” в переводе В. А. Жуковского.

В рассказе “В ночи времен” – необъяснимое и необъясненное убийство Мадам Н. и Мадам Л., живших в городке М. в департаменте Тарн и Гаронн (название ближайшего к нему городка дано полностью: Бомонт де Ломань, неподалеку от Тулузы), – своего рода нераскрытый детектив. Но для автора, который волею случая и совпадения (чему он, как уже было сказано, придает особое внимание) оказался причастным не столько к событиям, сколько к месту действия (он побывал в старинном доме-замке Мадам Н., привлечшем его внимание своим необычным, мрачным видом), именно м е с т о оказывается важным и значимым: дело происходит в Лангедоке, а городок М. связан с событиями Альбигойских войн. Сюжет, таким образом, делает поворот на семь веков назад, к альбигойской ереси, к преследованиям катаров. Связи этих исторических событий с таинственными убийствами, строго говоря, не существует, но автору нравится предположить, что она есть и что в основе ее лежат “древние и важные тайны”.

“Три рубашки” – (очень актуальный) рассказ о мошенническом конкурсе, организованном по хорошо известной схеме: заманить мифическим миллионным выигрышем, поздравить с победой, которая оказывается лишь правом участия в розыгрыше, притом при условии покупки каких-то ненужных вещей, в данном случае рубашек. Действие происходит в Париже, и “три рубашки” являются бутафорией в сюрреалистической декорации странных магазинных витрин (оно было приведено нами в начале). Когда автор, проходя по улице неподалеку от Больших Бульваров, натывается на запыленную витрину с этими рубашками, он обнаруживает, что оказался в том месте, где когда-то находился Двор Чудес (Cour des Miracles): далее, опять-таки ожидаемо, идет историческое описание этого места, в котором до сих пор ощущается “что-то подозрительное, неправильное, мошенническое, преступное” (с. 149). Pointe рассказа в вопросе: “какое значение может иметь, что лавка находится на месте, где был когда-то расположен Двор Чудес... Все это не имеет между собой связи и лишено смысла” (с. 149). Или все-таки имеет?

И постепенно читатель включается в игру: он не ждет разъяснения (и, в конце концов, в нем не нуждается), но захвачен некими подспудными, реализующимися только в воображении и, может быть, сконструированными воображением связями, случайными встречами, случайными предметами, вроде ссохшегося от времени, потемневшего лимона в “Нераскрытом деле”, лимона, который оказывается как-то связанным с испанскими сюжетами, с ограблением могилы посла Испании на кладбище Пер Лашез – и с интернациональной компанией, собирающейся в одном из парижских кафе (любимая тема). “Можно считать, что это дело оста-

нется навсегда нераскрытым” (с. 168) – не только дело об ограблении, но “дело о сюжете”, сложном, со многими переплетениями обрывающихся и вновь связываемых нитей.

Начало рассказа “Совпадение” можно считать motto ко всему творчеству Андреева: “Маленькие происшествия... сами по себе не представляют интереса и не заслуживают внимания. Но между этими происшествиями есть связь, известная последовательность, сходство поколений. Есть совпадение. Это единственно удерживает наше внимание” (с. 169). Три случайные встречи, с тремя молодыми женщинами, оказавшимися в затруднении по вполне реальным причинам (автору во всех случаях удастся оказать им помощь, хотя он не уверен, не была ли эта помощь медвежьей услугой – еще один виток в сторону амбивалентности), встречи произошедшие в течение десяти дней, всегда поздним вечером и в одном и том же месте, кажутся автору странными, и большую часть повествования он посвящает совпадениям вообще, их *неопределенности* и неопределимости их, своего рода, “упорядоченной энтропии” как основе человеческой жизни. Сославшись на Блаженного Августина, сказавшего, что ни в каком совпадении нет ничего удивительного, потому что всякое совпадение есть не что иное как проявление Божественного промысла, и, заметив, что проявления Божественного промысла остаются непонятными и самому Августину, автор пытается восстановить связь, логику, предопределенность совпадений, но отступает перед непостижимостью этого:

Мы не можем объяснить себе случай совпадения, потому что не в состоянии охватить всю бесконечную сложность жизненного процесса в целом. [...] Нам недостает всеобъемлющего ума. То, что кажется очевидным, может оказаться неверным [...] Будущее нам неизвестно [...] о самой жизни, которая протекает перед нашими глазами, мы знаем приблизительно только внешнюю ее сторону [...] Законы, которым подчинен мир, от нас скрыты... (с. 183–184).

“Салон Мадам Т.” – рассказ о таинственном влиянии на судьбу героини сюрреалистической картины, отреставрированной автором и затем “ушедшей” из ее дома, исчезнувшей, как должны были исчезнуть ее странные персонажи. Декорация – обстановка салона, своего рода кунсткамеры, собрания диковинных, странных и наводящих ужас предметов: “Раз установленная линия подбора была проведена уверенно, с толком и пониманием дела. Всё здесь собранное должно было отражать темные, неприятные, отталкивающие стороны жизни. [...] Это было честное, неприкрытое изображение дьяволов” (с. 188). Конечно, в рассказе есть и экскурс в историю искусства, с особым вниманием к сюрреализму.

“Я был вовлечен в сеть обстоятельств, мне непонятных, которыми двигали силы, мне вовсе неизвестные [...] И, несмотря на все это, помимо меня важная роль была мне определена. Я никогда не узнал, в чем она состояла. Это остается в архиве секретов салона Madame T.” (с. 197) – так оканчивается этот рассказ.¹⁵

Наверное, это и есть ключ к прозе Андреевко: как это соотносится с его живописью, особый вопрос, и о нем мы судить, конечно, не беремся. Но в той же степени остался для нас неразрешенным вопрос, поставленный в начале: чьим зеркалом был (и считал себя) Андреевко. Европейским? Парижским? Продолжал ли он быть “херсонским парижанином”? Были ли для него оба локуса, обе родины, прежняя и новая, равноправны, существовали параллельно или совместились, растворившись друг в друге? И, наконец, как оценивали свое отражение в этом зеркале отражавшиеся в нем персонажи, и как они оценивали самое зеркало?

Ответ на это могут дать только свидетели и участники событий.

¹⁵ В сборнике есть еще один рассказ “Шляпа маркиза” – история возникновения шляпы и этикета ношения шляпы (это уже область прикладного искусства): милый шуточный сюжет, который все-таки не обходится без вопроса “почему?”, остающегося без ответа. Маркиз, герой рассказа, действие которого происходит в большом городе на юге Франции, поражает автора своей истрепанной, проеденной молью шляпой. Конечно, он не может найти объяснения тому, что ему пришлось увидеть: “Думаю, однако, что объяснение существует. Но о причине привязанности маркиза к своей шляпе знает только сам маркиз” (с. 202).