

**Алексей Макушинский**

## У ПИРАМИДЫ

*Эссе, статьи, фрагменты*

Москва  
Новый хронограф  
2011

УДК 821.161.1-4Макушинский А.  
ББК 84(2Рос=Рус)6-44я44  
М17

*Издается в авторской редакции*

**Макушинский, А. А.**

М17 У пирамиды. Эссе. Статьи. Фрагменты / Макушинский А. А. – М.:  
Новый хронограф, 2011. – 384 с. – (Серия «Эссеистика нового  
века»). – ISBN 978-5-94881-161-1

Агентство СІР РГБ

**ISBN 978-5-94881-161-1**

© Макушинский А.А., 2011  
© Астапова Анна (обложка), 2011  
© Издательство «Новый хронограф», 2011

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Краткое предуведомление .....	4
<b>I</b> .....	5
Двадцатый век .....	7
<b>II</b> .....	21
«Титаник» и «океан» .....	23
«Обезьяна» или отчасти о том же .....	34
<b>III</b> .....	47
У пирамиды .....	49
<b>IV</b> .....	67
Любовь к относительному .....	69
Издадека, далеко .....	72
Обольщающий обман .....	74
Дополнение к предыдущему .....	78
О «нашей жизни» .....	79
«Жертвы века» .....	83
Идея книги .....	86
<b>V</b> .....	93
Земные сны и небесные отсветы. Владислав Ходасевич и Филип Ларкин .....	95
«Дорогой Марк...» О Маргерит Юрсенар .....	155
<b>VI</b> .....	195
Вслед за кистью. Фрагменты .....	197
<b>VII</b> .....	223
Об одном афоризме Новалиса .....	225
Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века .....	228
Человеческая доброта и бесчеловечное «добро». Василий Гроссман и Лев Шестов .....	245
Конец истории и конец Истории .....	261
Современный «образ мира»: действительность .....	266
<b>VIII</b> .....	303
В психушке (из советских воспоминаний).....	305
<b>IX</b> .....	325
Три дня в Ельце.....	327
Библиография .....	383

## КРАТКОЕ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

В седьмом разделе этой книги читатель найдет тексты, довольно сильно отличающиеся от всех прочих. Написанные, в некоторых случаях, первоначально по-немецки и лишь затем переведенные мною на русский, снабженные сносками и не всегда, увы, свободные от академического жаргона, «умных слов», трескотни терминов, они относятся к тому научному (или псевдонаучному) жанру статей, которому сам я решительно предпочитаю вольный, воздушный, волшебный жанр эссе, что и видно по всем другим разделам книги. Тем не менее, мне было жаль от этих статей отказаться – некоторые мысли, в них высказанные, мне по-прежнему дороги. Превратить их в эссе тоже не представлялось возможным, слишком многое пришлось бы в них переделывать, в сущности – писать их заново. Что же касается вообще текстов, здесь собранных, то я охарактеризовал бы их как остановленные мгновения мысли. Мгновения эти уже – в прошлом, хотя и недавнем. Мои тогдашние взгляды не всегда и не полностью совпадают с моими теперешними. Решительные заявления (вот так и не иначе!) на самом деле таят в себе вопрос и сомнение (может быть, так? или все же иначе? допустим, на мгновение, что – так...). Не желая переписывать себя самого, позволю повторить здесь сказанное ниже (на стр. 197): «У меня нет мнений, но у меня бывают мысли. Эти мысли изменчивы, они движутся, перетекают одна в другую, отрицают друг друга, отрицают временами и себя же самих, спорят с собою, вновь с собою соглашаются. Эти мысли словно примеряют на себя – или к себе – разные мнения, как маски. Иногда им даже нравится в этих масках, они ходят в них подолгу, щеголяют ими, показывают их знакомым, незнакомым, просто проходим. Но они всегда знают, что маска есть маска, что рано или поздно они ее снимут...».

*Майнц, 18 мая 2011*

## ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

1

Двадцатый век распадается на две половины. Первая выдалась на удивление мерзкой, кроваво-слякотной, с верденским газом, колымским ветром, освенцимским дымом, свинцовым градом, громами бомбардировок. Вторая на развалинах первой пыталась построить свое скромное благополучие. Вторая все додумывала – и все никак не могла додумать – дикие, горькие, гордые, иногда очень глупые, мысли чудовищной и блистательной первой. Первая была заносчивой и жестокой. Вторая оказалась гуманней, смиренней.

2

Неправда, что век начался в четырнадцатом году. В четырнадцатом году он лишь заявил о себе, показал свое лицо, обнажил свой оскал. Он начался тогда, когда Ницше объявил человека подлежащим преодолению, когда Маркс превратил его в производное от экономики, когда Фрейд растворил его в бессознательном.

3

Двадцатый век начался в девятнадцатом, может быть даже раньше.

4

Двадцатый век – это век борьбы. Все боролись со всеми, государства, народы, политические системы, идеи, взгляды и мнения. Коммунизм боролся со всем миром, фашизм боролся с ним же. Коммунизм и весь мир, объединившись, боролись с фашизмом. Колонии боролись с наследниками Колумба. Коммунизм делал вид, что поддерживает колонии. Коммунистические колонии пытались от него отколоться.

5

Но глубинная, но самая главная борьба оставалась скрытой от взоров – и до сих пор, может быть, остается. С тех пор, как девятнадцатый век, заканчиваясь, *отменил человека*, началась и продолжается неутрачивающая борьба между *отменителями* и *сберегателями* его.

6

Век-волкодав кидался на плечи самого, может быть, *живого* человека, в этот волкодавский (и вавилонский) век угодившего. Потому, наверное, и кидался. Потому, в конце концов, и загрыз.

7

Это борьба *живого* и *мертвого*; она идет в двадцатом веке «на всех фронтах».

8

«История движется борьбой», писал Ходасевич в своем невероятном некрологе на смерть Маяковского (единственном известном мне некрологе, автор которого не оплакивает, но прокликает покойника). «Однако, счастливы те возвышенные эпохи, когда над могилами недавних врагов с уважением склоняются головы и знамена. На нашу долю такого счастья не выпало. Тяжкая участь наша – бороться с врагами опасными, сильными, но недостойными... И это даже в областях, столь, казалось бы, чистых, как область поэзии». Ходасевич понял этот век, как мало кто другой его понял. Может быть, Бунин.

9

Двадцатый век есть век нового варварства. Грубого варварства и варварства утонченного, изысканного, модного, шикарного, иронического. Грубое варварство рано или поздно начинает утонченное – уничтожать. Объявляет его «буржуазным формализмом» или, наоборот, «культур-большевизмом», клеймит во всех газетах, сжигает на площадях. Оно путает его, по неизбывной своей дурости, с культурой, втайне ему ненавистной. Между

тем, утонченное варварство, уничтожаемое варварством примитивным, не перестает быть по-прежнему варварством. Преследования и надругательства не отменяют исконного их родства – революция, как известно, пожирает своих же детей, артиллерия бьет по своим.

10

Варварство есть варварство, утонченное или грубое – все равно. Когда Блок записывал в дневнике, что гибель Титаника обрадовала его «несказанно», потому что, видите ли, «есть еще океан», думал ли он о тех несчастных, что замерзали в ледяной воде этого «океана»? Этих несчастных было полторы тысячи, но не в цифрах здесь дело. Боюсь, что не думал. Думал – абстракциями (варварство всегда ими думает). «Цивилизация» («Титаник») гибнет, «стихия» («океан») торжествует. «Несказанная», конечно же, радость.

11

Это смешение утонченного варварства с культурой и, соответственно, противопоставление их варварству грубому, запутало всю картину, смешало все карты. Если угодно, это одна из важнейших *подмен* двадцатого века (двадцатый век вообще век подмены, подтасовки, подделки). На самом деле, разделительные линии проходят не здесь. Не в том дело, что соцреализм пожрал, в конце концов, ревангард, а дело в том, что и ревангард, и соцреализм, каждый по-своему, уничтожали культуру как таковую, ревангард – откровенно и риторически, бросая Лермонтова с корабля современности, соцреализм двулично, подло и действительно, объявляя себя борцом за эту самую, в его устах звучавшую так мерзко, культуру, на самом деле и в то же самое время убивая ее в подвалах Лубянки, на Второй речке, в цензурных объятиях.

12

Двадцатый век был одержим современностью. Он все боялся отстать от себя самого. Все бежал за самим

же собою. Наступившему варварству культура казалась устаревшей, «отжившей свой век», «несовременной», «несвоевременной». Тридцати-с-чем-то-летних Ахматову и Мандельштама в двадцатые годы в советской прессе упорно называли, если называли вообще, «стариками». Бунин? Ну, тот вообще – «девятнадцатый век». А на самом деле, все подлинное, все значительное своему времени всегда «несозвучно». Это несозвучное времени и оказывается затем самым лучшим, что было в то или иное время написано, создано. «Нет, никогда ничей я не был современник...». Настоящее – не современно.

13

Это были вовсе не арьергардные бои отжившего прошлого с настоящим и будущим, как хотелось думать «авангарду». Это была всегдашняя, неизменная борьба настоящего, подлинного, обращенного к вечности и ведущего в будущее с ничтожной накипью современности.

14

Он шалел от собственной дерзости, этот век. Стоял перед самим же собой, разводя руками, разинув рот. Его основное занятие – он ставит себе диагноз. Да не может этого быть! говорит двадцатый век, шалея от себя самого. А раз не может, то скоро закончится. Двадцатый век – умирающий век. Убивающий и убывающий век. «Бытие-к-смерти». «Закат Европы». «Умирание искусства». «Конец романа». «Кризис цивилизации». Вот сейчас все рухнет, вот сейчас все развалится.

15

Не развалилось, не рухнуло, пророчества не сбылись. Его диагнозы были преувеличенны. Он судил по себе. Он носил в себе свою гибель – и принимал ее, в самоуверенности своей, за гибель цивилизации вообще. Он думал, что на нем свет клином сошелся. (Сходилаась, скорее – тьма). А свет светит по-прежнему, и тьма не объяла его.

16

Дивясь себе, он не удивлялся ничему, но был подозрителен, этот век. Был особенно подозрителен к другим векам, другим временам. Он разговаривал – вернее, не разговаривал с ними, но выслушивал их, как психиатр слушает сумасшедшего, отыскивая *симптомы* (какие-нибудь «структуры сознания», какие-нибудь «способы познания мира», какие-нибудь, не приведи Господь, «дискурсы»). О, блаженные времена, когда Шопенгауэр мог соглашаться (или не соглашаться) с Платоном. Двадцатый век не принимал никого всерьез. С высокомерием холопа и ложной скромностью деспота он ни с кем не говорил по существу. Он все только ставил диагнозы, и себе, и другим.

17

В русской революции все двойится, писал Бердяев. В двадцатом веке двойится тоже. Где кончается *диагноз* и где начинается *симптом*, не разобрать, не решить. «Я покажу вам болезнь века». – «Спасибо. Ты сам же эта болезнь и есть». «Театр абсурда», к примеру – диагноз или симптом? Кафка? Скорее все же симптом.

18

Знаменитая фраза, приписываемая Дельвигу («закон Дельвига», как говорил Ходасевич) – «не должно ухабистую дорогу изображать ухабистыми стихами» – применима не только, конечно, к стихам. Дороги были в двадцатом веке куда как ухабисты, все кареты сломались на этих дорогах, пассажиры, если не погибли под лошадьми, не умерли от тряски и скуки, выходили из экипажей несчастные, помятые, желтые. Ухабистых стихов тоже было немало.

19

Все разваливалось в злосчастном этом столетии, отмененный человек разлетался на куски и ошметки. На живописных полотнах ошметков тоже было достаточно.

В 1914 году еще молодые тогда Бердяев и Булгаков (Сергей) побывали на выставке Пикассо в галерее Шукина. То, что они увидели, поняли и сказали, следовало бы поставить эпиграфом к начинавшемуся столетию. «Труп красоты», назвал свой отчет и *ответ* Булгаков. Бердяев говорил о «распластовании», о «развоплощении», об исчезновении человеческого образа в «космических вихрях». Кто их услышал? «Век» услышать их, конечно, не мог, век сам одержим был «распластованием», «развоплощением». Век и был «космическими вихрями», чем же еще?

Кто-то все же услышал. Не зря так часто ссылаются на Бердяева Ханс Зедльмайр в своей книге «Потеря середины», одной из умнейших книг двадцатого века. О «дегуманизации» искусства идет в ней речь, о погружении в бездну неорганического, в хаос и ночь, о подмене живого неживым, об отрицании иерархий, об обращении к низшему, о спекуляции на обращении к низшему. Голоса в пустыне? Конечно. Кажется, что двадцатый век победил.

Это только так кажется. Его поражение заложено в нем самом.

В юности, помнится, поразила меня фраза из автобиографического отчета Томаса Манна о создании «Доктора Фаустуса» («Роман одного романа»). Объясняя, почему он ввел в роман рассказчика (Серенуса Цейтблома), Томас Манн пишет: «Развязать демонизм типично недемоническими средствами, поручить его изображение гуманно-чистой, простой душе, душе, одержимой любовью и страхом...». На то Томас Манн – Томас Манн, один из немногих, кто стремился поставить *диагноз*, не превращая его в *симптом*. Это вопрос принципиальный, принципиальнейший... Можно, и даже должно, говорить о де-

моническом, но не следует давать ему самому высказаться, сказаться, *случиться*. «Я скажу – о нем; я не позволю ему – явиться, самому сказать о себе», так писал я в моем собственном скромном прозаическом опыте, опусе, еще в конце того века.

Он *хотел* смерти, этот век, вот в чем дело. «Танатос» или не «танатос», уж я не знаю, но он хотел смерти, и все дело в этом. Ему *правилось* механическое, неживое, железо-бетонное. «Всякий похож на машину», говорил Энди Ворхол, один из мелких, но характерных бесов этого века. Даже писание стихов – живейшее из живых дел – пытался он превратить во что-то механическое, в создание железо-бетонных конструкций (Маяковский, конечно; не он один). Очевидно, есть что-то в человеке, что радуется стеклянно-алюминиевому безличию современности, пластиковой еде, аммиачным напиткам. Почему-то же ходят люди в «Макдональдс». Знают ведь, что отравы, а ходят.

Подмена живого неживым, структурой, конструкцией. Влечение к неорганическому, каменному, железному. Живой литературы нет, говорил формализм, есть только «прием». Ничего живого нет вообще, говорил структурализм, есть только «структура». Потому двадцатому веку так хотелось превратить гуманитарные науки в точные. Заменить живое биение живой жизни подсчетом разнообразных «синтагм» («фонем», «морфем»...). Заменить мечту, страсть и счастье – анализом, схемой, терминологией. Ему казалось, что это тоже мечта – мечта о научности, сциентизм. Он ошибался. Это была мечта о конце света, о прекращении жизни.

Избавление. Смерть – избавление. Исчезновение личности – вот что важно и нужно, все прочее – примечания. Освобождение от груза гуманности, от тягот челове-

ческого существования, от обязанностей, накладываемых на человека невероятным его, по Паскалю, положением между зверем и ангелом, его предстоянием Богу... Что ж удивительного, если небезызвестный Мишель Фуко в предисловии к своему небезызвестному опусу «Слова и вещи» прямо так и пишет, что его, Фуко, «утешает» и приносит ему «глубокое успокоение мысль о том, что человек – всего лишь недавнее изобретение, образование, которому нет и двух веков, малый холмик в поле нашего знания, и что он исчезнет, как только оно примет новую форму». Этот «холмик» в оригинале, скорее, «складка», un simple pli dans notre savoir. Un pli... Пли! говорят, в сущности, все Фуко этого мира.

27

Он хотел, еще раз, «созвучного времени», то есть себе самому. Он любил, как Евгений Онегин, романы, «в которых отразился век», то есть он сам, вновь и вновь, «и современный человек изображен довольно верно...». С его, как мы помним, «безнравственной душой, себялюбивой и сухой» и с его же «озлобленном умом, кипящим в действии пустом». А у «современного человека» только такая душа и бывает, только такой ум и возможен (неважно, в каком веке, в девятнадцатом или в двадцатом). *Не* себялюбивое и *не* безнравственное, *не* озлобленное, *не* сухое и *не* пустое – все это (как все «добродетели», все «ценности») *не современно*, не «из этого времени», вообще, может быть, не из времени, вообще не *отсюда*. И подлинное искусство, скажем это еще раз и со всею решительностью, своему времени никогда не созвучно. Искусство – перпендикуляр, восставленный к времени. Никакого времени оно, по определению, не выражает. Искусство, в подлинной глубине своей, вообще ничего не «выражает», не «отражает», не «изображает» и не «отображает». Искусство – *сбывается*. Искусство есть – *свершение смысла*, и более ничего.

28

Потому, может быть, самое подлинное лежит не на «магистральной линии века», но в решительной сторо-

не от нее. Вот это не на магистральной линии лежащее и есть настоящий, лучший двадцатый век. Двадцатый век не сводим к модернизму и производным от него измам. Двадцатый век не равняется «двадцатому веку».

29

Но все двойится (еще раз). Борьба живого и мертвого? Созидающего и уничтожающего начал? Да, конечно. Но борьба эта идет не только между людьми, она идет в самих людях; «поле битвы – сердца людей», как писал Достоевский. Потому все так зыбко, неоднозначно, запутано. Потому каждый конкретный случай требует отдельного разговора. Конкретное всегда сложнее, а значит – интересней, абстрактного. Можно, конечно, видеть в Пикассо один лишь «труп красоты», но это значит – не видеть в нем ее, красоты, новой, таинственной жизни, не замечать, что и у Пикассо были разные периоды, разные стили. Однако и обратное верно: не видеть «трупа» значит в двадцатом веке ничего не понять, в его бездны не заглянуть, в его природе не разобраться.

30

Жажда смерти и – молодость. Это подростковая жажда смерти, мальчишеское влечение к небытию. Двадцатый век был вечный подросток. Девятнадцатый был муж и отец семейства, обремененный ответственностью и долгами. Восемнадцатый был легкомысленный вельможа в летах. Семнадцатый был герой и воин, открыватель мира, математик и богослов. Двадцатый так и не вырос. Его жажда чистоты и точности, «абсолютной живописи» и «чистой поэзии», есть мальчишеская боязнь жизни, более ничего. Ему хотелось отменить всю эту взрослую, сложную, непонятную ему жизнь, заменить ее чем-то осязаемым и простым, разложить на составные части, «структуры», «кубы» и «плоскости», разъять как труп – и тем самым подчинить себе, сделать управляемой, подвластной, понятной. Когда это не удавалось, а это никогда в полной мере не удавалось, он впадал в ярость, столь же глупую, как и все прочие его проявления. Он начинал

глумиться над жизнью, показывать ей язык, скандалить, буяннить. Молодость вообще беспощадна.

31

Не сумев повзрослеть, он превратился в инфантильного старичка. Старичка, повторяющего свои детские шалости. Сколько раз повторялось все это, и стихи без знаков препинания, и раскуроченные слова, и содержимое помойного ведра на холсте, и «дыр, бул, щыл», и желтая кофта, и примитивные скандалы, и убогий эпатаж, и бессмысленная бравада. В начале века все было испробовано – и затем тупо, до тошноты, повторялось. Двадцатый век – пробуксовывал. Он пытался бежать всех быстрее – и оставался на месте, буксовал на все той же размытой дороге.

32

А зачем ему было взрослеть, когда появлялись все новые и новые полубразованные потребители его выходов, вновь и вновь, в каждом поколении, рукоплескавшие все одному и тому же «последнему слову искусства». Двадцатый век, как известно, массовый век, век «восстания масс». Восставшие массы, выходя из девственного своего состояния, попадают на все тот же ярмарочный обман, покупаются на все те же балаганские трюки. Авангард – оборотная сторона масскультуры, вот и весь его нехитрый секрет.

33

Когда-то Пушкин говорил о «проверке воображенья рассудком» – понимая, что Музы и разум «здравствуют» всегда вместе, через запятую в одном предложении. Двадцатый век понимание это утратил. Когда-то Мандельштам, подводя итоги девятнадцатому столетию, призывал не бояться рационализма, надвигающемуся вавилонскому мраку, египетскому новому веку, «огромному и жестоковыйному», иррациональному «корню из двух» призывал противопоставить разум энциклопедистов – «священный огонь Прометея». Двадцатый век призывам

этим не внял. И не в том дело, конечно, что не вняли им истинные создатели двадцатого века, строители египетских и ассирийских империй, с этих и взятки гладки, но не вняли им строители *идеального двадцатого века*, его идеологи, его теоретики. Вот это и есть то «предательство интеллектуалов», о котором говорил когда-то, в пророческой своей книге, Жюльен Бенда (кто читает ее теперь?). А между тем, «сон разума порождает чудовищ», *el sueño de la razon produce monstruos*, как подписал под своими монстрами Гойя. Среди монстров двадцатый век и прошел, чудовища и были властителями его.

34

Того больше – когда во второй половине века *дейтели*, по крайней мере на Западе, да по-своему, уж как сумели, и в России тоже, *опомнились*, извлекли уроки из ужасов первой его половины, перестали посылать своих граждан в лагеря и в окопы, но вместо этого занялись построением более или менее сносной, свободной и человеческой жизни (в России не очень свободной и не очень гуманной, конечно, но ведь не сравнимой же все-таки с предшествовавшим ей адом) – идеологи не опомнились вовсе, «магистральная линия» мысли осталась прежней, голос разума звучал в стороне от нее.

35

Почему это все случилось? Потому что разум перестал быть Божественным Разумом.

36

Как это вообще могло случиться? Как мог *такой* век случиться? Как угораздило человечество забрести – в такой век? Вопросы, на которые вряд ли кто-то когда-то даст окончательный ответ. Но все-таки, все-таки... Ответим так: двадцатый век (начавшийся в девятнадцатом, а то и раньше) был веком бунтующим. Двадцатый век и был (подростковым, мальчишеским, бессмысленным и беспощадным) бунтом против естественного (или, для тех, кто верит, Божественного) *порядка вещей*. Бунт против по-

рядка вещей – вот формула двадцатого века. Общество? Общество никуда не годится. Смести его к чертям собачьим, на свалку истории, на его месте, товарищи, мы построим, неужели ж не построим? конечно, построим наш новый прекрасный мир. Вот тогда заживем... История? История отменяется, история была предысторией, вот сейчас начнется настоящая история, История с большой буквы. Человек? Ну, о человеке и говорить не приходится, человек это ошибка природы, подавайте нам «нового человека», прекрасного человека, стальные руки-крылья, белокурую бестию. Да и сама природа какая-то, прямо скажем, неправильная, мы ее всю переделаем, оросим пустыни, осушим болота, скрестим яблоко с грушей. Искусство? Искусство должно быть совсем другое, это уж ясно, искусство должно преображать мир, быть «теургией», соборным действием, коллективным психозом, служить народу, прославлять арийскую расу. Язык? Отменить его. Заменить на эсперанто или на заумь, на «крылышка золотописьмом» и «смеёво, смеёво». Вот тогда будет здорово, вот тут-то «председатель земного шара» и покажет всем, где раки зимуют. А если не удастся создать мир новый, прекрасный, *наш*, так попробуем хоть разломать этот старый, чужой и взрослый, как-нибудь его, к примеру, поджечь – с «мировым пожаром в крови» что ж еще и делать-то? – как-нибудь, что ли, взорвать. Не получилось и это? Не унывайте, друзья, товарищи, соратники в борьбе с живой жизнью. Не удалось уничтожить, сжечь, взорвать, погубить, так можно ведь, на худой конец, *посмеяться*, можно хоть высмеять, надругаться и поглумиться, изувечить иронией, раскурочить насмешкой, поездить по миру с буддистскими, якобы, завываниями на слова этого, как его, Пушкина, «унизить высокое, плевать дорогое».

37

Злосчастный век сей заканчивался как фарс («пост-модернизм» и проч.) Закончился ли, наконец? Этого мы не знаем.

38

Закончился он или нет, ему – пора заканчиваться, злосчастному этому веку. Не сказать ли, что пора заканчивать – его, кончать – с ним? Ведь мы – выжили, мы, вот в этом 2008 году живущие на земле, двадцатый век пережили, ну и – Бог с ним. «Пора заканчивать злосчастный этот век...» Пора заканчивать этот век, пора уходить из-под власти его оценок, от обаяния его кумиров. Он создал свой пантеон, в котором нам нечего делать. Другие, дальние, времена снимаются со своих мест и подходят к нам вплотную. Их голоса нам нужнее, их истины для грядущего плодотворней.



## «ТИТАНИК» И «ОКЕАН»

О «стихии», о Блоке, о «музыке»... 5 апреля 1912 года Блок записывает в дневнике: «Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан). Бесконечно пусто и тяжело». На «Титанике» погибло примерно полторы тысячи человек. Большинство из них, не попавшее в спасательные шлюпки, прыгнуло за борт и замерзло в ледяной воде (температура которой в районе катастрофы была минус два градуса, при температуре воздуха минус три). Между тем, спасательные шлюпки – их было мало, оборудованы они были плохо и управлять ими почти никто не умел – уходили полупустыми, командиры их сначала боялись попасть в образовавшийся водоворот, затем боялись приближаться к месту катастрофы, понимая, что десятки обезумевших рук сразу же ухватятся за борт и что шлюпки почти наверняка перевернутся; командиры эти стояли, следовательно, перед самым страшным выбором в своей жизни – спасти тех, кто уже сидел в шлюпках, или, рискуя их и своей жизнью, попытаться спасти хотя бы еще немногих. Почти все выбрали первое; удаляясь от места катастрофы, многие из спасенных еще долго слышали крики замерзающих, тонущих, обреченных людей. Есть еще океан... «Титаник» погиб в ночь с 14 на 15 апреля по грегорианскому, то есть в ночь с 1 на 2 апреля по юлианскому календарю. Почему Блок узнал о катастрофе (и «несказанно» обрадовался ей) только 4 («вчера»), непонятно, но в конце концов и неважно. Важно, что этот «океан» и есть, конечно, все та же «стихия», та же «музыка», готовая, при случае, превратиться в пресловутую «музыку революции», унесшую в своих «вихрях» поболее полутора тысяч несчастных, ни в чем не повинных, захлебнувшихся «в волнах истории». Несказанно, видите ли – несказанно обрадовала его эта гибель. «Сначала с милой пили чай, потом несказанное». Или наоборот – сначала несказанное, потом чай? Все равно. Поражает вообще вот что. Поражает, что все *предпосыл-*

ки были уже в наличии, задолго до того, как кошмар начался, причем предпосылки как идеологические, так и, что, может быть, не менее важно, эмоциональные, душевные. В том прекрасном мире, в Серебряном веке, в Belle Époque они все уже продумали и прочувствовали. В том мире, о котором мы можем только мечтать, да и мечтательно не можем, они сидят себе, значит, и думают, как бы его разрушить, сидят и готовят предпосылки его гибели, предпосылки мыслительные и душевные. Грехопаденье происходит, как известно, не после, но еще до изгнания из рая. Грехопаденье происходит в раю. Хьюстон Стюарт Чемберлен, например, уже в 1896 году пишет свои «Основания девятнадцатого века», «классический труд» европейского антисемитизма, где «идейный фундамент» Холокоста уже заложен; автор, между прочим убежденный вагнерианец, муж падчерицы Рихарда Вагнера, Евы, в десятые годы фактический глава Байрейтского клана, вел весьма любопытную переписку с германским императором Вильгельмом Вторым, очевидно ему верившим, во всяком случае принимавшим его бредовые идеи об «арийской расе», о евреях, которые ее «разлагают» и т.д., вполне всерьез. (Впоследствии Гитлер, посетивший его в 23-м году – Чемберлен умер в 27-м – получил от него как бы личное благословение на дальнейшие подвиги в деле спасения германской нации от еврейской заразы). Точно так же верил в юдофобский бред и другой император, дальний родственник и будущий враг этого, Николай, тоже Второй (в письмах они называли друг друга не иначе, как «Вилли» и «Никки»), до самой своей страшной смерти хранивший у себя, среди немногих прочих пожитков, экземпляр «Протоколов сионских мудрецов», покровительствовавший «Союзу русского народа» (который правительство втайне финансировало), во время «дела Бейлиса» при личной аудиенции подаривший судьбе золотые часы и посуливший ему повышение по службе, если процесс будет «выигран» правительством (беру эти примеры из замечательной книги английского историка Орландо Файджеса, Orlando Figes, о русской революции, «Трагедия одного народа»). «В Киеве про-

изошло убийство Андрея Ющинского, и возник вопрос об употреблении евреями христианской крови» (все тот же Блок, предисловие к «Возмездию», все о том же, разумеется, «деле»). Это мог бы написать Геббельс. Да так примерно они и писали. Возник вопрос... Окончательное решение которого будет затем испытано в Освенциме. Что ж говорить об идеологии «левой», подготавливавшейся в течение всего 19 века? «Мы на горе всем буржум мировой пожар раздуем». Горький, по свидетельству Ходасевича, обожал «маньяков-поджигателей» и был сам «немножечко поджигатель». «Любимой и повседневной его привычкой, пишет Ходасевич, было – после обеда или за вечерним чаем, когда наберется в пепельнице довольно окурков, спичек, бумажек, – незаметно подсунуть туда зажженную спичку. Сделав это, он старался отвлечь внимание окружающих – а сам лукаво поглядывал через плечо на разгорающийся костер. Казалось, эти «семейные пожарчики», как однажды я предложил их называть, имели для него какое-то злое и радостное символическое значение». Любил он также и порассуждать о разложении атома, продолжает Ходасевич, но – «скучно, хрестоматийно и как будто только для того, чтобы в конце концов прибавить, уже задорно и весело, что „в один прекрасный день эти опыты, гм, да, понимаете, могут привести к уничтожению нашей вселенной. Вот это будет пожарчик!“ И он прищелкивал языком». Пожарчик, что говорить, удался на славу, костерчик получился не символический. Вот эта, гм, да, понимаете, мечта об «уничтожении нашей вселенной», эта «злая и радостная» жажда «пожарчика», эта готовность к гибели, своей и чужой, – без них бы ни гибели, ни уничтожения, ни «пожарчика», разумеется, не было. «Но вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном», писал Брюсов еще в 1905 году. Думал ли то, что писал? Думал ли вообще что-нибудь, когда писал этот высокопарный вздор? Или просто играл словами – как в жизни играл душами и людьми? Эти игры, ни те, ни другие, ни третьи, даром никогда не проходят. Они и ему самому не прошли, разумеется, даром (в чем можно при желании увидеть и некую

справедливость). Замечательны там призывы «грядущим гуннам» «сложить книги кострами» и «творить мерзость во храме»; «гунны» эти, видите ли, какую бы мерзость ни творили, все равно «неповинны, как дети».

Откуда же эта самоубийственная жажда катастрофы, этот «приветственный гимн»? «Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан). Бесконечно пусто и тяжело». Пусто, значит, и тяжело. Не просто пусто, но – бесконечно. Пусто, скучно, «мерзостная, вонючая полоса жизни». Чем заполнить эту бесконечную пустоту? «Пожарчиком», «музыкой революции»? Да чем угодно, лишь бы ее заполнить. То есть что же они, говоря грубо, «со скуки на стенку лезли»? Наверное, было не только это, но и это тоже было. «Ты будешь доволен собой и женой, своей конституцией куцей, а вот у поэта... как там дальше?... всемирный запой, и мало ему конституций...» Ну конечно, всемирный запой, переходящий в мировой пожар, это здорово, это мы понимаем. Конституция же была, действительно, довольно куцей, но была все-таки первой русской конституцией, как-никак дававшей России пусть маленький, но все же хоть какой-то шанс проскочить мимо бездны. Да хоть бы она и не была такой куцей, «поэту» все было бы «мало», ему подавай «всемирное», подавай «океан», а тут – конституция, пункт такой, параграф сякой. Нет, вообще говоря, ничего скучней демократии. Революция – это величественно, это – «музыка». Да и в диктатуре есть что-то завораживающее, есть – «большой стиль». Какие флаги и факелы, какие горящие глаза, какая молодежь, как она марширует. И какие все-таки, что ни говорите, свершения, и Днепрогэс тебе, и Кузбасс, и автострады, и стадион в Нюрнберге. А демократия? Боже, какая скука, вечные какие-то поправки к чему-то, вечные эти дебаты о прибавке одной десятой процента к налогу на буженину. Нет уж, давайте лучше устроим «пожарчик». «Нет, брат ворон, чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что Бог даст!» Результаты известны, «не приведи Бог» их видеть. Забывают, однако, ответ Гринева его страшному собеседнику. «Затейли-

ва», отвечает он, затейлива калмыцкая сказка. «Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину». «Пугачев не отвечал и с удивлением посмотрел на меня». Как тут не удивиться? От этой простой истины, вложенной Пушкиным в уста своему непритязательному, но все-таки сберегшему «честь» герою, поклонники «метелей» далеки бесконечно, для них она тоже, небось, звучит как голос из «обывательской лужи». А нужен ведь «океан», куда уж там «луже». Это стремление к «пожарчику» и любовь к «океану» есть, в сущности, очень своеобразный (своеобразный, потому что лишенный, или почти лишенный, *конкретного содержания*) душевный радикализм – прямой наследник русского политического радикализма, того «интеллигентского» радикализма, описанного в «Вехах», который не признавал никаких реформ, никакой «постепенности», но требовал «всего сразу», великой, спасительной, всеразрешающей революции, после коей вообще должны были начаться «новая земля и новое небо», «Царство Божие на земле». А ведь на самом деле было все как раз наоборот. Мандельштам, уже много позже, оглядываясь назад из наставшего – не рая, но ада тридцатых годов, говорил, по свидетельству Надежды Яковлевны, что-то вроде того, что вот был-де у нас рай на земле, был золотой век, да только мы не знали. Это был, конечно, век девятнадцатый. Который, как известно, кончился в четырнадцатом году. В каковом году начался, соответственно, «настоящий двадцатый», не календарный. «Проклятье вечное тебе, четырнадцатый год», писал потом Ходасевич. Все катастрофы начались с этой первой, основной катастрофы двадцатого века – что, впрочем, в России ощущалось и как бы до сих пор, сквозь призму последующих, ту первую заслоняющих катастроф, ощущается все же не так остро, как на Западе. Россия и до этого жила на вулкане – Запад в гораздо меньшей степени. В России была малая катастрофа русско-японской войны, была и первая малая революция 1905 года – Запад со времен войны франко-прусской и, соответственно, Парижской коммуны жил, в общем, спокойно. Были, конечно, какие-то колониальные столкновения, какая-ни-

будь англо-бурская война, был непрерывно нарывавший «балканский вопрос» (в конце концов и прорвавшийся), но все это было где-то там, на краю света, бесконечно далеко от Парижа, от Берлина, от Лондона. Россия, кроме того, почти столетие жила в ожидании революции и как бы готовилась к ней – что, опять-таки, даром не проходит. То есть жила под знаком все того же душевного радикализма, который лишь перед самым концом стал как будто утихать – что и обеспечило России ее Серебряный век. Но, как видим, утихать лишь отчасти – почти лишенная реального *политического* содержания, мечта о «большом ветре из пустыни», о «стихии» и прочем подобном, бродила по-прежнему в душах. Так что не прав был Анненский, когда писал в одном письме, что «с эсдеком можно грызться, даже нельзя не грызться, иначе он глотку перевернет, – но в Блоке ведь можно только увязнуть». «Блок» и «эсдек» не так уж и далеки друг от друга – что потом и подарил нам «белый венчик из роз» и Петруху с Каткой, затерявшихся среди музыкальных метелей.

И все-таки четырнадцатый год в России тоже был обрывом, срывом времени, концом эпохи, падением в бездну – отчего тринадцатый казался потом «последним». И вот было ведь что-то совершенно загадочное в самом возникновении Первой мировой войны – историки не случайно до сих пор все спорят о ее причинах. Она началась как-то сама собой, как если бы не могла не начаться. Были разные «кризисы», которые всякий раз удавалось разрешить мирным путем, были амбиции, были «блоки» (с маленькой буквы), был вечный «балканский вопрос»... И в общем-то все ждали войны, все как будто знали, что рано или поздно будет – война, но что она действительно – будет, что она действительно, в самом деле, без всяких шуток, в результате таких-то и таких-то действий, австрийского ультиматума, русской мобилизации, может начаться – в это никто в Европе до конца поверить не мог. И вообще было лето, «была жара», как, опять-таки, написал потом Ходасевич, и поверить, что посреди этой летней, ленивой, беззаботно-курортной жизни, вдруг, ни с того, ни с сего... Если есть событие в новейшей истории, по-

казывающее, до какой степени она, история, человеку неподвластна, до какой степени она происходит сама собой, повинуюсь каким-то, нам неведомым, превосходящим нас силам, то это именно 14 год. Другое такое событие – это, конечно, русская революция (Февральская, разумеется). Помните изумление Розанова («Русь слиняла в два дня. Самое большее – в три»)? Мгновенно, бесследно. И главное – непонятно почему. Что случилось-то? А непонятно, что случилось, ничего вообще не случилось («Ничего в сущности не произошло. Но все – рассыпалось»). Вот так и в 14 году. Что, еще раз, случилось? А ничего не случилось. Больше всего удивлялись сами политики, доведшие дело до катастрофы. Ну скажите же, наконец, спрашивал германский рейхсканцлер в отставке фон Бюлов у своего преемника Бетмана Хольвега, ну скажите же мне, наконец, как это все так вышло? «Бетман воздел к небу свои длинные руки и ответил глухим голосом: *Кто бы знал?*» Никто не знал, в том-то и дело. Была игра с огнем, это ясно. Все как бы испытывали друг друга, *задирались*, как шпана на базаре. Но что дело вправду дойдет до драки, никто, повторяю, не верил. Были разные *фикции*, вся эта болтовня о «братьях-славянах», которых надо было, разумеется, спасти и защищать. Сербию надо было спасти и защищать, а вот Болгарию почему-то не надо было, Болгария входила в «Четверной Союз», и Россия видела в ней свою соперницу на Балканах. Но главное, главное, была готовность к жертвам, все та же, вовсе, значит, не ограничивавшаяся Россией, хотя в России, через три года, и проявившаяся наиболее остро, готовность к пролитию своей и чужой крови – ради чего? Ради того, чтобы *что-то совсем другое*, наконец, началось. Не ради конкретных целей, этих целей как будто и не было, или они были фикцией, или их пытались придумать задним числом, но ради того, чтобы начался, наконец – «океан». Чтобы постылые благополучные будни сменились, наконец, величественным, «общенациональным», с пальбой и флагами, праздником. Чтобы История с большой буквы восторжествовала, наконец, над мелочной мирной политикой. Война, как и революция, ведь это же, прежде всего,

*каникулы*. Это значит – дети не идут в школу, но бегут на площадь, и залезают на фонарные столбы, и маршируют в ногу с солдатами, и пытаются записаться в добровольцы. Это потом их будут травить газами, это потом они будут умирать в лазаретах. А сначала – праздник, счастье, «судьбоносные решения». «Эти часы [после объявления войны] были для меня как избавление от неприятных ощущений юности, пишет в «Моей борьбе» Гитлер [что это значит и каких таких ощущений – неясно, но важно, что – избавление, Erl sung, понятие, вообще говоря, религиозное]. Я и сегодня не стыжусь признаться, что, побежденный бурным вдохновением [одного этого стиля достаточно, чтобы проклясть его навеки], я пал на колени и из глубины моего переполненного сердца возблагодарил небо за то, что оно даровало мне счастье жить в это время». Теперь – все, теперь – прощай девятнадцатый век, золотой век («только мы не знали», что золотой), железный век (как «нам» казалось), ничтожный век, «беззвездный мрак», век «малых дел», и «слабых тел», и «бескровных душ», и «гуманистического тумана» (все цитаты из «Возмездия»). Теперь пойдут кровавые души и стальные тела, и «ангел сам священной брани» от нас уже долго не «отлетит», теперь будут – «подвиги», будет век великих свершений. Теперь будет, пожалуй, «еще страшнее», но той мелкой, постылой скуки, той «обывательской лужи» не будет. (Что одно другого не исключает, что «ужас» и «лужа» прекрасно уживаются друг с другом, это двадцатому веку предстояло еще узнать).

И вот сама эта готовность перейти от скучных будней к кровавому празднику, заполнить пустоту душ верденским газом, сама эта пустота и эта готовность выглядят как орудие неких высших – или низших – сил. «Нечто» должно было (непреренно, неотвратно) случиться; но чтобы оно могло случиться, нужна была соответствующая душевная почва, нужна была эта «бесконечная пустота» в душах, в которую только и могли, заполняя ее, ворваться «стихийные силы» (их же «не превозмочь»). Не было бы «пустоты» – «силы» не ворвались бы. Что прорыв стихии был, в этом сомневаться не приходится. Конечно, он был.

«Дионис пронесся над Россией». Вопрос был, как всегда, в отношении к этому «прорыву», в готовности или, наоборот, не готовности в нем *участвовать*. «Бесконечно пусто и тяжело». Тяжело бывает всем. Ощущение пустоты знакомо каждому. Весь вопрос в том, согласны мы или не согласны заполнить пустоту «стихийными силами», снять с души тяжесть, отдавшись «метелям». То есть важна, как всегда, как во всем, *позиция*. Прекрасней, потому что яснее всех, была, в русской литературе, позиция Бунина. «Окаянные дни...» Противоположный полюс ко всякой «музыке революции» (над которой он всласть поиздевался). Но Бунин, конечно, исключение (Бунин, среди русских писателей того времени, наверное единственный совсем не «интеллигент» – не в «чеховском», а в «веховском», опять-таки, смысле – эти *смыслы*, впрочем, сходятся –, а значит единственный, полностью свободный от интеллигентских *мифов*, от интеллигентского «народолюбия», интеллигентской революционности, которая, при всем «разочаровании» в большевиках, делала психологически очень сложным прямой и последовательный антибольшевизм, чуть-чуть все-таки, особенно поначалу, воспринимавшийся как «переход в лагерь контрреволюции»; а как нужен был бы России этот «переход», в это время... Виновата, впрочем, и «контрреволюция», от слишком многих «грехов прошлого» не сумевшая освободиться). Потому-то Бунин, чуть ли, опять-таки, не единственный из всех, никогда, ни при каких обстоятельствах «не бегал к большевикам». «Я его [Волошина] не раз предупреждал: не бегайте к большевикам, они ведь отлично знают, с кем вы были еще вчера. Болтает в ответ то же, что и художники: „Искусство вне времени, вне политики, я буду участвовать в украшении [речь шла об украшении Одессы к первому мая] только как поэт и как художник.“ – „В украшении чего? Собственной виселицы?“ – Все-таки побежал». Так ли, иначе, но почти все немножко «все-таки бегали», в «украшении собственной виселицы» чуть-чуть, да участвовали. Что говорить, если даже Ходасевич, вообще все понимавший, уже в конце 17 года «вознамерился поступить на советскую службу»,

приведшую его сначала в какой-то «третейский суд при комиссариате труда московской области», затем в «Пролеткульт», в «Книжную палату», наконец в «Тео», «театральный отдел Наркомпроса», возглавлявшийся О.Д. Каменевой (женой Каменева и сестрой Троцкого). Обо всем этом были им впоследствии написаны воспоминания, которые можно целиком включить в «антологию русской прозы», так они хороши. В этом «Тео» служили многие (и Вячеслав Иванов, и Андрей Белый, и Пастернак). «Чтобы не числиться нетрудовым элементом, писатели, служившие в Тео, дурели в канцеляриях, слушали вздор в заседаниях, потом шли в нетопленные квартиры и на пустой желудок ложились спать, с ужасом ожидая завтрашнего дня, ремингтонов, мандатов, г-жи Каменевой с ее лорнетом и ее секретарями. Но хуже всего было сознание вечной лжи, потому что одним своим присутствием в Тео и разговорами об искусстве с Каменевой мы уже лгали и притворялись». А что было делать? Жить-то надо было? Конечно. И не просто жить – выживать. Надо было как-нибудь ухитриться выжить... Так что я пишу все это никому не в осуждение, избави Боже. А все-таки... все-таки есть что-то подозрительное в той легкости, с какой русские писатели оказались готовы «лгать и притворяться», с какой они «бегали к большевикам». Бежать скорее надо было от большевиков. Что впоследствии многие и сделали, но все-таки как-то уж очень не сразу и очень не все... Но это ладно, это, в конце концов, дела «личные», «биографические». А вот отношение к «вихрям», к «стихиям» и к «океану»... Что говорить, еще раз, если даже Ходасевич, все вообще понимавший, мог написать в августе 21 года (в день, когда получил известие о смерти Блока) такие – все равно замечательные, как и все его зрелые стихи – но все же чудовищные, под стать «Титанику», строки: «Все жду: кого-нибудь задавит / Взбесившийся автомобиль, / Зевака бледный окровавит / Торцовую сухую пыль. // И с этого пойдет, начнется: / Раскачка, выворот, беда, / Звезда на землю оборвется, / И станет горькою вода. // Прервутся сны, что душу душат, / Начнется все, чего хочу, / И солнце ан-

гелы потушат, / Как утром – лишнюю свечу». И ведь вот что удивительно – к 21 году «раскачка» и «выворот» давно уже начались, что начались! – шли всюду, «полным ходом», «беда» смотрела изо всех щелей и трещин, вода давно стала горькой. «Апокалипсис нашего времени...». Но этот «апокалипсис» сам выглядит как «тихий ад» (из соседнего стихотворения), жизнь вроде как успокаивается, уже, вот, и НЭП на подходе, то есть «ужас» оборачивается все той же, вечной «обывательской лужей». И *ответ* на нее, Блоком же явно и вдохновленный, все тот же – все те же, снова, апокалипсические видения, тот же «океан», сметающий, разумеется, «зеваку бледного» без зазрения совести, походя, между делом. Пишу об этом с грустью – Ходасевич в моей личной иерархии ценностей стоит неизмеримо выше певца «метелей» с его разболтанной музыкой. Полтора годами ранее, в декабре 19 года, он был умнее и тоньше – там речь шла, в не включенном ни в один сборник и совершенно восхитительном стихотворении, о том, что – «Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет, / Какому, верно, в этот год / И оправдания нет». «В церквах – гроба, по всей стране / И мор, и меч, и глад, – / Но словно солнце есть во мне: / Так я чему-то рад. // Должно быть, это мой позор, / Но что же, если вот – / Душа, всему наперекор, / Поет, поет, поет?» То есть душа поет именно *наперекор* «мору и гладу», *наперекор* «океану». Она «запела», может быть, от соприкосновения с ним, от соприкосновения со «стихией» – «расцвет» Ходасевича начинается ведь и в самом деле где-то с 17 года – но этот расцвет «гробов» не отменяет, и забыть о них отнюдь не велит, это «солнце» «стихию» не оправдывает, и «стихией» не оправдывается, эта, в душе зазвучавшая «музыка» с «музыкой революции» не сливается. Поэтому возможна и такая, в поэзии, в отличие от прозы, вообще нечастая, острота этического сознания; именно она-то, может быть, и оправдывает, если он нуждается в оправдании, «расцвет».

## «ОБЕЗЬЯНА» ИЛИ ОТЧАСТИ О ТОМ ЖЕ

Одно из самых поразительных стихотворений, написанных по-русски в двадцатом веке – а поразительных, великолепных и т.д. стихов на этом языке, в этом веке написано было немало – но все же одно из самых своеобразно поразительных, скажем так, русских стихотворений двадцатого века – «Обезьяна» Ходасевича. Это стихи, по крайней мере – на первый взгляд, очень простые, комментария не требующие; все-таки скажем о них несколько слов. Для начала – вот они целиком:

### ОБЕЗЬЯНА

Была жара. Леса горели. Нудно  
Тянулось время. На соседней даче  
Кричал петух. Я вышел за калитку.  
Там, прислонясь к забору, на скамейке  
Дремал бродячий серб, худой и черный.  
Серебряный тяжелый крест висел  
На груди полуголой. Капли пота  
По ней катились. Выше, на заборе,  
Сидела обезьяна в красной юбке  
И пыльные листья сирени  
Жевала жадно. Кожаный ошейник,  
Оттянутый назад тяжелой цепью,  
Давил ей горло. Серб, меня заслышав,  
Очнулся, вытер пот и попросил, чтоб дал я  
Воды ему. Но, чуть ее пригубив, –  
Не холодна ли, – блюдце на скамейку  
Поставил он, и тотчас обезьяна,  
Макая пальцы в воду, ухватила  
Двумя руками блюдце.  
Она пила, на четвереньках стоя,  
Локтями опираясь на скамью.  
Досок почти касался подбородок,  
Над теменем лысеющим спина  
Высоко выгибалась. Так, должно быть,  
Стоял когда-то Дарий, припадая  
К дорожной луже, в день, когда бежал он

Пред мощною фалангой Александра.  
Всю воду выпив, обезьяна блюдце  
Долой смахнула со скамьи, привсталала  
И – этот миг забуду ли когда? –  
Мне черную, мозолистую руку,  
Еще прохладную от влаги, протянула...  
Я руки жал красавицам, поэтам,  
Вождем народа – ни одна рука  
Такого благородства очертаний  
Не заключала! Ни одна рука  
Моей руки так братски не коснулась!  
И, видит Бог, никто в мои глаза  
Не заглянул так мудро и глубоко,  
Воистину – до dna души моей.  
Глубокой древности сладчайшие преданья  
Тот нищий зверь мне в сердце оживил,  
И в этот миг мне жизнь явилась полной,  
И мнилось – хор светил и волн морских,  
Ветров и сфер мне музыкой органной  
Ворвался в уши, загремел, как прежде,  
В иные, незапамятные дни.

И серб ушел, постукивая в бубен.  
Присев ему на левое плечо,  
Покачивалась мерно обезьяна,  
Как на слоне индийский магараджа.  
Огромное малиновое солнце,  
Лишенное лучей,  
В опаловом дыму висело. Изливался  
Безгромный зной на чахлую пшеницу.

В тот день была объявлена война.

*7 июня 1918, 20 февраля 1919*

В примечаниях, которые Ходасевич внес в принадлежавший Берберовой экземпляр его (увы, последнего прижизненного) «Собрания стихов» (1927 года), об «Обезьяне» сказано: «20 февр. [1919 года]. Нач. 7 июня 1918. Все

так и было, в 1914, в Томилине. Гершензон очень бранил эти стихи, особенно «Дария». Гершензон был неправ, вообще и в отношении «Дария» в частности. Но замечательно, что «все так и было», что речь идет, следовательно, о воспроизведении реального эпизода – который, конечно, надо было еще, в его плодотворности для стихов, *увидеть*, из того потока эпизодов, из которого жизнь, вообще говоря, и состоит, *выделить, вычленить* – чтобы затем превратить его в *нечто совсем иное*, в конечном счете отменяющее вопрос о реальности или не реальности самого эпизода, в то стихотворное *инобытие*, которое создает реальность более плотную, более сжатую, более *сильную*, чем реальность, присущая бытию просто. Есть, впрочем, у этих стихов и литературный – если не прообраз, то, по крайней мере, литературная параллель – стихотворение Бунина «С обезьяной» (1907 года), которого, по свидетельству все той же Берберовой, Ходасевич, когда писал свою «Обезьяну», не знал. Берберова могла и ошибаться, но не верить самому Ходасевичу никаких оснований нет; даже если, следовательно, где-то в памяти, или полужабвении, это (очень, к сожалению, слабое – одна рифма «хлеб – Загреб» чего стоит) стихотворение Бунина у него, когда он писал свои стихи, и присутствовало, можно, тем не менее, считать, что «все так и было». А было – как? «Была жара. Леса горели. Нудно / Тянулось время». Эту жару и горящие леса 1914 года отмечали многие – например Ахматова: «Пахнет гарью. Четыре недели / Торф сухой по болотам горит». Но Ахматова пишет это сразу, тем же летом 14 года, Ходасевич – оглядываясь назад из 18-19, поверх за эти годы случившихся катастроф, поверх пожаров, за эти годы сделавшихся «мировыми». Время еще «тянулось нудно», видно оно и вправду очень «нудно тянулось» перед самой войной, в Серебряном веке, в потерянном нами (как кажется нам) раю (в котором леса уже, впрочем, горели...); еще была, на месте этого нам кажущегося, воображаемого нами рая, убогая, дачная идиллия: «На соседней даче / Кричал петух. Я вышел за калитку». Это такое простое, дачно-обыденное действие – выйти за калитку – но что-то уже намечается в нем, «закулис-

ный гром», как писал впоследствии Набоков, подспудно уже погромычивает. «Я вышел за калитку» – это значит, пересек границу, отделяющую внутреннее от внешнего, «пространство дома» от «пространства улицы», *свое* от *чужого*. И там, за калиткой, действительно, что-то весьма экзотическое предстает перед этим «я», от лица которого стихотворение и написано, этим «я», которое (или которого) просто отождествляет с самим Ходасевичем (даже при том, что «все так и было»), конечно, нельзя (в англоязычной традиции существует для этого *субъекта стихотворения* удачный термин the speaker, «тот, кто говорит», «говорящий») – что-то, еще раз, весьма экзотическое предстает перед этим *субъектом*, менее экзотическое, чем кажется нам, не привыкшим к подобного рода зрелищам, более обыденное для того времени, но все же что-то, уводящее достаточно далеко от этой банальной дачи с ее петухами. «Там, прислонясь к забору, на скамейке...» «Там» – значит, там за калиткой, там на дачной улице, с ее заборами, скамейками, пылью, сиренью. Но это «там», лишненное определений, слово *тяжелое*, это «там» само по себе уводит куда-то в сторону от «дома», да и от «улицы», куда-то вдаль или вглубь. «Я вышел за калитку. Там ... сидел». Где он сидел? Там. Он там, где-то – там, хотя и на скамейке, сидел. Кто сидел? Бродячий серб с обезьяной. У Бунина был хорват с обезьяной. Но у Бунина в 1907 году хорват был просто хорват, у Ходасевича серб, конечно, не просто серб, но серб, увиденный в день объявления первой мировой войны и сквозь призму ее, этой войны, к 18-му, 19-му году уже определившихся результатов, – серб этот отсылает, разумеется, к ее непосредственному поводу; Сараево, соответственно, начинает просвечивать сквозь дачную идиллическую кулису, Гаврила Принцип снова стреляет в несчастного эрцгерцога, несчастную эрцгерцогиню. Он, конечно, бродяга, этот серб, где-то, на каких-то ярмарках, показывающий за деньги свою обезьяну; она же, хоть и сидит «выше», чем он – «выше, на заборе» – она все-таки унижена, все-таки – «нищий зверь», унижена даже не столько им, о ней довольно трогательно заботящимся, но унижена вместе с

ним, их общей долей и бедностью, унижена этим ошейником, этой цепью, жарой, даже этой дурацкой красной юбкой, гоготом, нам незримой, ярмарочной толпы. «Вся тварь совокупно стенает и мучится доньне», по слову апостола, которое Ходасевич помнил, наверное, так, как помнят только выученное в детстве... Затем начинается собственно «действие», просьба о воде, пьющая обезьяна, сравнение с Дарием. Вот за этого-то «Дария» Гершензон и бранил Ходасевича – а между тем, этот Дарий попал сюда не просто из гимназических воспоминаний автора (Дарий, пьющий воду из лужи, упомянут у Цицерона), но он создает ту *перспективу*, без которой стихотворение не было бы тем, чем стало, тот выход в глубь времен, который в следующих строках как бы расширяется, от древности только человеческой переходит к древности уже незапамятной.

«Всю воду выпив, обезьяна блюдце / Долой смахнула со скамьи, привстала / И – этот миг забуду ли когда? – / Мне черную, мозолистую руку, / Еще прохладную от влаги, протянула...».

Она сама протягивает ему руку, вот в чем все дело. Есть совершенная неожиданность, спонтанность, внезапность, и потому – красота, в этом жесте. Кто наблюдал обезьян, видел, может быть, это внезапное совершенство их движений; не могу не вспомнить, как сам стоял однажды в зоологическом саду в Нанси перед клеткой с явно скучавшей, скучно ходившей вдоль решетки, задевая ее когтями, мохнатой, не очень маленькой, но и не особенно большой, какой-то вообще никакой обезьяной, не очень даже вонючей, наконец, усевшейся посреди клетки на корточках. Среди зрителей был старик, строивший ей гримасы, явно пьяный, с даже не красным, но каким-то фиолетовым, в синих прожилках, носом. Была опять-таки – жара, не жара, но был, в конце лета, душный, тяжелый день, такой же скучный, как эта обезьяна, как этот полузаброшенный зоологический сад, как сам этот город, откуда, казалось, все однажды уехали и забыли вернуться, где все застыло в провинциальном оцепенении. Нудно, короче, тянулось время; только старик с фиолетовым

носом продолжал строить свои гримасы и почему-то браниться, как если бы ему не на ком было больше выместить накопившееся в нем раздражение. Так продолжалось довольно долго, обезьяна неподвижно сидела на корточках, в том же, казалось, оцепенении, в котором застыл весь город, смотрела на старика, не отрываясь, но по видимости безучастно, старик дразнил ее и бранился, все прочие наблюдали за сценой. Вдруг легким, плавным, округлым и мгновенным движением, не вставая с корточек, обезьяна, своей мохнатой, длинной, в этом движении как будто еще больше вытянувшейся рукой, зачерпнув пригоршню смешанного с дерьмом песка, на котором она и сидела, запустила ее старику в лицо, и, как будто ничего и не было, убрав руку, приняла прежнюю позу. Старик отошел, утираясь и матерясь, зрители загоготали. Но главное было – само движение, которым песок был пущен. Это движение было быстрым и медленным одновременно; совершенно естественным, совершенно простым, совершенно свободным. Оно как будто исходило из какой-то нам невидимой точки, из какого-то невидимого нам центра. Я подумал о том медведе, которого Клейст описывает в своей статье о театре марионеток, вообще об этом удивительном сочинении. Медведь, как мы помним, отражал любые удары самого лучшего фехтовальщика «коротким движением лапы», не обращая при этом никакого внимания на ложные выпады своего противника; «глядя мне прямо в глаза, как если бы он читал у меня в душе», рассказывает (очевидно, воображаемый) собеседник автора, «стоял он с занесенной для удара лапой, и если мои выпады делались не всерьез, не шевелился». Вот так и обезьяна у Ходасевича смотрит в самую глубь души, «до dna души моей». Прежде чем вернуться к ней (душе, обезьяне), помедлим еще немного среди марионеток. Каковые, по Клейсту, обладают грацией, человеку недоступной, и недоступной, конечно же, потому, что человек наделен сознанием – сознанием, однако, не бесконечным; «только Бог мог бы в этом отношении соперничать с материей». Отсутствие сознания и сознание бесконечное предстают как два (в последнем итоге сходящихся) полюса, между которыми

и блуждает изгнанный из рая, а потому и лишившийся естественной грации человек. Чем меньше сознания, чем меньше рефлексии, тем грации больше; у человека она исчезает вместе с молодостью; еще чувствуется у животных; достигает совершенства в механической марионетке. Вернуться к ней можно лишь «с другой стороны», пройдя весь путь до конца, вновь вкусив плодов с древа познания, чтобы вновь обрести «состояние невинности». «И это – последняя глава мировой истории». Так выходит у Клейста в этом его, повторяю, совершенно удивительном сочинении – таком, кстати, крошечном, ведь там всего страниц семь-восемь! – пересказывать которое «своими словами» есть, конечно, труд неблагодарнейший.

Вот эта-то «райская», изначальная, «до грехопадения» лежащая естественность, грация и простота – хотя и по совсем не райскому поводу – была в движении моей нансийской обезьяны. И конечно же именно о таком движении, таком жесте идет речь в наших стихах – отсюда «благородство очертаний», недоступное человеку, ни «красавице», ни «вождю народа». Только на сей раз это жест дружественный, жест благодарности – благодарности тоже какой-то «райской», человеку тоже, может быть, недоступной («ни одна рука моей руки так братски не коснулась»). Эта протянутая обезьяной рука – как мост, перекинутый через бездну, отделяющую человека от им утраченной полноты («и в этот миг мне жизнь явилась полной...»), от «незапамятных дней». Здесь есть *разрыв времени*, этот обезьяний жест разрывает (нудное, скучное, обыденное, никакое...) время – почему и повторяется два раза слово «миг» («этот миг забуду ли когда?»; «и в этот миг мне жизнь...»); этот «миг», иными словами, выпадает из привычной «связи времен», переносит в иное, «незапамятное» время, в то, что было «прежде», за пределами всего *этого, здешнего*, в абсолютное (в первых строках стихотворения уже втайне возвещенное) *там*. И это упорядоченное, гармоническое *там*, это *хор* светил и т.д., в нем есть строй и гармония. То есть это никакая не «стихия», не «океан». Это Эдемский сад, а не джунгли. Обезьяна, конечно, «нищий зверь», и в ней есть «звериное»,

до-человеческое, первобытное (она жадно жует эти свои жалкие, пыльные листья сирени, она смахивает блюдце со скамьи долой – интересно все же, разбилось оно или нет...). Но нет, кажется, ничего «зверского», «бестиального» – и уж точно нет ничего, соблазняющего восхититься бестиальностью, прельститься «стихией». Есть райский *ответ*, лежащий на «нищем звере» – ответ того рая, о котором Ходасевич писал много позже в посвященном «Памяти кота Мурра» стихотворении: «Теперь он в тех садах, за огненной рекой, / Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин. // О хороши сады за огненной рекой, / Где черни подлой нет, где в благодатной лени / Вкушают вечности заслуженный покой / Поэтов и зверей возлюбленные тени!» *Поэтов и зверей* – то есть, если угодно (если не бояться тех романтических представлений о «поэте», которым Ходасевич, как и большинство его современников, был не чужд, к которым я вполне всерьез отношусь все-таки не способен) существ, что-то иное знающих, что-то *видящих*. «Кошки не любят снисходить до проявления мелкой сообразительности. Они не тем заняты. Они не умны, они мудры, что совсем не одно и то же. Сощуриив глаза, мой Наль [следующий, кажется, кот после Мурра] погружается в таинственную дрему, а когда из нее возвращается – в его зрачках виден ответ какого-то иного бытия, в котором он только что пребывал». Так писал Ходасевич в «Младенчестве»; и разве «ответ какого-то иного бытия» не есть то именно, что проходит, как ее, может быть, основная тема, через всю его зрелую поэзию? «Нищий зверь» ближе, конечно, к началу, к *до-началу* истории, к ее «первой главе». Но, как мы только что слышали от Клейста, крайности сходятся; потому ответ до-исторического, изначального отсылает одновременно и к после-историческому, *после-конечному*, эсхатологическому; от того, что было «прежде», к тому, что будет «потом», «когда-нибудь», после всего, после времени.

*Миг* заканчивается (возвратимся к нашему тексту); все *миги* вообще имеют обыкновение заканчиваться; серб, «постукивая в бубен», уходит; еще, в последний раз, воз-

никает образ экзотической древности («как на слоне индийский магараджа...»), но возникает уже и какая-то апокалипсическая образность, солнце Апокалипсиса уже висит над миром («огромное малиновое солнце, / лишенное лучей, / в опаловом дыму висело»; как далеко ушли мы от начала нашего текста, от «просто» жары, от петуха на соседней даче...); образность, *разрешающаяся* последней, отделенной пробелом строкой. И вот – какая же связь? Какая связь между Апокалипсисом в конце и райскими видениями в середине, между войной и – «сладчайшими преданиями древности»? «Все так и было». То есть был бродячий серб и его обезьянка, которой автор дал напиток – в день объявления войны, 1 августа по новому, 17 июля по старому стилю. То есть связь чисто хронологическая, следовательно – случайная. Мы этим, конечно, не удовлетворены, мы чувствуем, помимо этой случайной связи, еще какую-то совсем другую, какую-то более глубокую связь, но какую же? Связь, может быть, по принципу противоположности? Может быть. То, что открылось нашему «субъекту стихотворения» (и нам вместе с ним) в этот незабвенный миг, в этом братском рукопожатии, и то, что несет с собой начинающаяся война, это противоположности, одно отрицает другое. Гром орудий заглушит органную музыку, хор «берт» перекроет хор сфер, полнота жизни погибнет в окопах, райские виденья погаснут в пороховом аду. Потому последняя строчка и воспринимается как обрыв, как – срыв времени, падение с какой-то сверкающей высоты. И как падение в реальность, уже не ту обыденную, над которой мы только что, бесконечно высоко, к светилам и сферам, взлетели, но в историческую реальность, в трагическую реальность истории. (Поражает, вообще и среди прочего, *амплитуда* этого сравнительно все-таки небольшого стихотворения: от бытовой, обыденной реальности к экзотике, к балаганной беде и бедности, к древности, к незапамятной древности, к запредельному, райскому, к небесным сферам, к апокалипсическим видениям, к реальности исторической и ужасной – на сравнительно небольшом пространстве оно проделывает *путь*, равного которому в мировой по-

эзии найти нелегко). Как бы то ни было, и то, и другое, и гром орудий, и музыка сфер, уводит – пусть, может быть, в разные, даже противоположные стороны, но во всяком случае – за обыденные земные пределы, прочь от дачной идиллии, от нудного времени. Нудное время кончилось – наступает время апокалипсическое. А раз так, то открываются возможности и горизонты, до сих пор, в земных пределах, закрытые. Потому связь между тем и другим противоположностью все-таки не исчерпывается – или, иначе, связь по принципу противоположности тоже есть, прежде всего, *связь*. Каким-то таинственным образом взлет предсказывает падение, душа взмывает над бездной, грозящая гибелью сообщает жизни то напряжение, остроту, «полноту», каких она в мирные, благополучные эпохи, может быть, и не достигает. (Ходасевич не случайно так любил пушкинские строки про «упоение в бою», про «залог бессмертья» и «неизъяснимы наслажденья», которые, как мы помним, таит «для сердца смертного» «все, все, что гибелью грозит»). В конце концов, и эсхатология ведь не обходится без Апокалипсиса, Царство Божие приходит после мировой катастрофы. Из чего вовсе не следует, что катастрофы оправданны – наоборот, как мы видели, «оправдания нет», может быть, даже для взлета и расцвета души «бездны мрачной на краю»; слишком ужасна «бездна», слишком много «гробов», мора, меча и глада, чтобы можно было «заглядывать в запредельное», ни разу не усомнившись в своем моральном праве на такие заглядывания. Ни о каком заигрывании со стихией, с «океаном» здесь речь не идет, никакого «дионисийского прельщения» здесь нет, в «мировых вихрях» автор не растворяется и читателя раствориться не призывает (слушайте, мол, «музыку революции»...). Но есть, повторяю, связь одного с другим, таинственное взаимодействие между взмывающей душой и открывающейся бездной, грозящей гибелью и органной музыкой незапамятных дней.

Всем этим своеобразие нашего текста еще не исчерпывается. В корпусе зрелых стихов Ходасевича стоит оно как будто особняком; но в чем именно заключается эта

его особость, определить нелегко. А между тем, оно представляет собой (не сразу узнаваемую – и вот в том-то и дело, что узнаваемую не сразу) вариацию на его, возможно – основную тему, выше уже вскользь упомянутую, тему выхода – или вырыванья («но вырвись – камнем из пращи...»), или хоть заглядывания за земные пределы, мгновенного взлета над миром и над собою, нередко (хотя и не всегда) сочетающегося с как бы обратным взглядом на мир и на себя «уже оттуда», на мир, уже покинутый, на себя, уже как на пустую, брошенную, «изношенную оболочку». Проследить эту тему в ее различных преломлениях было бы задачей другой, гораздо большей по объему и охвату материала работы; ограничусь поэтому простым перечислением тех стихов, где эта тема проступает наиболее отчетливо – «Эпизод» (1918), «Полдень» (1918), «Вариация» (1919), «Из дневника» (1921), «Элегия» (1921), «Баллада» (1921), «Большие флаги над эстрадой...» (1922). Перечитывая эти и другие, этим родственные, стихи, замечаем в них две особенности. Во-первых, «прорыв в иные сферы», «взлет вверх» (и следующий за ним – «взгляд вниз») происходит без всякого внешнего повода, сам собой, «вдруг», непонятно почему. «И вдруг – как бы толчок, – но мягкий, осторожный...» («Эпизод»); «И вдруг, изнеможенья полный, / Плыву...» («Вариация»). Или – в потрясающей «Элегии» – «душа выиграла». Она сама, вдруг, ни с того ни с сего, «выиграла» – и вот летит «в огнекрылатые рои», и вступает «в родное древнее жильё», и – откуда? с какой высоты? кем измеренной? – смотрит вниз, на того, кого ей уже «навсегда не надо» и кто продолжает брести «в ничтожестве своем» по аллеям «Кронверкского сада» (в наши дни испоганенного аттракционами для восставших масс). Такова первая особенность, вторая заключается в том, что эти выходы и прорывы не имеют (по видимости) ничего общего с историей – кроме все той же одновременности. «Расцвет в душе», как мы уже видели, приходится на самые страшные, самые «океанские» годы русской, да и вообще европейской истории; но никакой связи между занимающими нас, «расцвет в душе» очевидно и созда-

ющими выходами в иное бытие – и войной, революцией, военным коммунизмом, гражданской войной, *в самих стихах* нет. Поэт (или, опять-таки – субъект стихотворения) идет в 21-м году по Кронверкскому саду совершенно так же, как шел бы в 13-м сидит в 18-м году (в котором Ходасевич на самом деле голодал, болел, жил в подвале и мечтал о получении «ордера» на покупку ботинок) на московском бульваре в совершенно мирной, почти идиллической обстановке, рядом с барышней, читающей книгу, мальчиком, возящемся в песке. Как видим, это два «не», то есть два негативных свойства, которые, как и все негативные свойства, становятся особенно отчетливы при сличении с чем-то, в чем их нет, то есть с чем-то, где они заменены свойствами позитивными. Именно такова наша «Обезьяна». В ней *есть* внешний повод для выхода в иные сферы, в «незапамятные дни» и *есть* очевидная связь с историей, с начинающимися «в тот день» мировыми катастрофами.

Этот повод и эта связь, при всей их внутренней неслучайности, все-таки остаются, конечно, по внешней видимости, случайными. «Все так и было». Была, еще раз, в день объявления войны, обезьянка, которой поэт дал напиток, которая протянула ему «черную, мозолистую» руку. Так случилось, сошлось и совпало. Превращение случайного в неизбежное и есть, в известном смысле, основная задача, решаемая поэзией. «Жизнь» или кто угодно кидает поэту мяч случая, скажем так, поэт же ловит его и прячет, чтобы со временем превратить его в стеклянную сферу стихотворения, отражающую реальность земную и не совсем, дачные заборы, далекое небо.



## У ПИРАМИДЫ

Какой-то день, почти весенний, воскресный, серенький, римский, два года назад. Я взял такси неподалеку от Ватикана, чтобы доехать поскорей до Тестаццо, до кладбища *некатолических иностранцев*, Cimitero acattolico per gli stranieri, до пирамиды Цестия. «Кто был Цестий, и что мне до него?» А до него мне – многое. Начнем, впрочем, вот как. Пресловутая фраза Пушкина о том, что поэзия, «прости Господи, глуповата», породила, как известно, немалое смятение в умах, от себя самого, то есть от ума, отказываться редко желающих, но и с Пушкиным спорить тоже не любящих. Самое – умное, что было по этому поводу написано, написал, кажется, Ходасевич (как ему это и вообще было свойственно: написать по какому бы то ни было поводу – самое умное...); мысль его сводится, вкратце, к тому, что поэзия кажется «глуповатой» *отсюда*, из этого, здешнего, земного и повседневного бытия, пресловутая «глуповатость» ее есть не что иное, как расхождение поэзии со здравым смыслом, поскольку она, поэзия, создает мир «более реальный, чем просто реальное», где законы логики сохраняются, а навыки житейского здравого смысла теряют силу. Это мысль, конечно, символистская, восходящая к Вячеславу Иванову (похороненному, между прочим, на том же римском кладбище, о котором пойдет у нас речь) и прочим «теургам» начала прошедшего века. Что поэзия, даже будучи с точки зрения обывательского здравого смысла «прости Господи, глуповатой», на самом деле *ума* не исключает, говорит и сам Пушкин, хваля, как все мы помним, Боратынского именно за его ум. Боратынский потому «у нас оригинален» и «был бы оригинален и везде», что – «мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко». Значит ли это, что оригинальная, независимая, своеобразная мысль для, скажем просто, «хороших стихов» необходима? Полагаю все же, что нет. Временами достаточно «сильного и глубокого чувства», без которого, кстати, по-

эзия и в самом деле обойтись не может (о чем слишком часто забывают современные виршеплеты). Бывают, однако, стихи, в которых неожиданная и необычная мысль (в сочетании, конечно, с «глубоким чувством») как бы доминирует, стихи, иначе говоря, которые, к этой мысли отнюдь не сводясь и ею не исчерпываясь, все-таки восхищают нас не в последнюю очередь именно мыслью, в них высказанной, мыслью, которая кажется нам «поэтической» сама по себе – хотя что, собственно, означает в данном случае этот эпитет, мы сразу, пожалуй, не скажем. Он означает, может быть, способность этой мысли погрузить нас в то состояние, которое французы зовут *rêverie*, мечтательность, и без которого, смею думать, поэзия опять-таки не обходится. Она отсылает нас к каким-то еще другим мыслям, другим чувствам, эта мысль, высказанная в стихах, она ведет нас дальше, она уводит нас, может быть, за свои же собственные пределы... Между тем, этот выход за свои же пределы, это перерастание себя же, или чего-то в себе, есть одно из неотменяемых свойств стихов как таковых. Следовательно, мысль, в таких стихах высказанная, оказывается как бы той же природы, «той же крови», что и сами стихи. Подобно тому, как сами стихи не исчерпываются этой мыслью, в них высказанной, но, будучи и оставаясь стихами, намекают еще на что-то, отсылают еще к чему-то, так и эта мысль, не исчерпываясь самой же собой, открывает перед нами – как дверь в анфиладу комнат, с блестящим паркетом, портретами на стенах и облаками в окнах – еще какие-то, внезапные, дальние, воздушные перспективы.

Все эти, или примерно эти, да... мысли, проходили, чуть-чуть, впрочем, путаясь и сплетаясь с внешними впечатлениями, у меня в голове, покуда я сидел в такси, довольно долго, хотя и очень быстро, ехавшем по пустой в воскресенье набережной, мимо *Isola Tiberina*, оставляя *Trastevere* справа и *Авентинский*, любимый мой, холм на другом берегу; перелетевшем, наконец, через *Тибр*. Потому что вот пример такого стихотворения – на мой взгляд непревзойденный. Стихи эти написаны *Томасом Гарди* в 1887 году, как и несколько других «италианских» стихот-

ворений, объединенных им впоследствии в цикл «Стихи о странствиях», *Poems of Pilgrimage*, из которых именно это кажется мне интереснейшим. Называется оно (с той обстоятельностью и, если угодно, честностью, которая вообще свойственна была девятнадцатому столетию, которую и нам не мешало бы усвоить себе) «Рим. У пирамиды *Цестия* вблизи от могил *Шелли* и *Китса*», *Rome. At the Pyramid of Cestius Near the Graves of Shelley and Keats*. Приведу его для начала целиком по-английски, перевод, по мере надобности, следует дальше.

Who, then, was Cestius,  
And what is he to me? -  
Amid thick thoughts and memories multitudinous  
One thought alone brings he.

I can recall no word  
Of anything he did;  
For me he is a man who died and was interred  
To leave a pyramid

Whose purpose was exprest  
Not with its first design,  
Nor till, far down in Time, beside it found their rest  
Two countrymen of mine.

Cestius in life, maybe,  
Slew, breathed out threatening;  
I know not. This I know: in death all silently  
He does a finer thing,

In beckoning pilgrim feet  
With marble finger high  
To where, by shadowy wall and history-haunted street,  
Those matchless singers lie . . .

– Say, then, he lived and died  
That stones which bear his name  
Should mark, through Time, where two immortal Shades abide;  
It is an ample fame.

Я вышел из такси возле станции метро «Пирамида» – и тут же увидел ее, конечно, пирамиду Цестия, единственную римскую пирамиду, в 12 году до Р.Х. поставленную неким, действительно, Гаем Цестием, вернее – наследниками и по завещанию этого Гая Цестия, богатого римлянина, претора и трибуна, в качестве его семейного склепа; в Средние века ее упорно считали усыпальницей Ромула. «Кто же был такой – Цестий, и что мне до него? (начинает свое стихотворение Гарди). Среди (каких?) мыслей (thick – буквально «толстых», или «густых», или, более редкое значение, «частых») и многочисленных воспоминаний, только одну мысль приносит он». Вторая строфа: «Я ничего не помню о том (или из того), что он сделал. Для меня это человек, который умер и был похоронен, чтобы оставить пирамиду». Вот она, пирамида Цестия – со стороны сумбурной улицы; самое интересное начинается, впрочем, со стороны кладбища – и в буквальном и в переносном смысле, и в реальности и в стихах (уже в следующей, третьей строфе). Но мы еще не дошли до нее, и до кладбища тоже, еще медлим на улице. Потому что реальность всегда фантастична, да простится мне сей трюизм, и в этой реальности там, на площади у метро, оказался в то воскресенье блошиный рынок, толкучка, причем толкучка русская, ничем, по сути, не отличавшаяся от тоскливой толкучки где-нибудь в Пермской или Пензенской области, то есть крашеноволосые и золотоzubые женщины в кожаных куртках, матерящиеся мужики, мечтающие о пиве, и вечные эти пластиковые громадные сумки, с полустертым узором, напоминающим британский, что ли, флаг, Union Jack, неизменная принадлежность так называемых «челноков», символ детской болезни капитализма. Как легко догадаться, восторг овладел душой автора. В Риме! У пирамиды Цестия! О абсурд, о свобода, о бессмертная ирония человеческого существования! Надо было купить у них поддельную майку от Hugo Boss'a... Не купил, о чем сожалею. Торопился на кладбище – вот фраза, написав которую не рассмеяться довольно трудно. Не торопись на кладбище, автор. Но я и в самом деле, оставим иронию, торопился увидеть, нако-

нец, это единственное в своем роде кладбище, о котором читал так много, со всеми его знаменитыми могилами, среди которых могилы Китса и Шелли (сейчас, сейчас мы подойдем к ним) самые, наверное, знаменитые. Завернем, значит, за угол, пройдем под воротами, углубимся в сумрак восхитительных пиний, в путаницу памятников, разноязычие надписей – и посмотрим, наконец, на пирамиду со стороны кладбища, на эту пирамиду, цель (purpose) или задача которой (пишет Гарди в третьей строфе) была выражена (или, если угодно, смысл которой был обретен) вовсе не тогда, когда она задумывалась и создавалась, но гораздо, гораздо позже – лишь тогда, «когда рядом с ней нашли свой покой два моих соотечественника». „Nor till, far down in Time, beside it found their rest / Two countrymen of mine”. Восхитительно, на мой слух, это far down in Time, «далеко вниз (или внизу) во Времени», этот *спуск* во времени от Цестия до Китса, на – сколько? – примерно восемнадцать с половиной, нет, с третьей столетий, до того, следовательно, мгновения, когда *смысл* пирамиды, самому Цестию, значит, неведомый, и был, наконец, обретен, когда ее подлинный *замысел*, наконец, осуществился. А Цестий – что? Не в Цестии дело. «В жизни Цестий (четвертая строфа), может быть, убивал, дышал угрозами (breathed out threatening). Я не знаю. Я только одно знаю. В смерти, совсем тихо (молча), он делает лучшее (прекраснейшее) дело». Какое же? А такое, что он (пятая строфа) своим «высоким мраморным перстом» указывает паломнику путь к тому месту, где, у тенистой стены за исторической улицей (буквально – улицей, которую история посещает как призрак, history-haunted street), лежат эти несравненные певцы. И что же получается? Получается (последняя строфа), что он, этот Цестий, жил и умер для того, чтобы камень, носящий его имя, отмечал – сквозь Время – то место, где обитают две бессмертные тени – немалая слава!

Я очень быстро нашел их могилы, и Шелли, и Китса. Китс похоронен рядом со своим другом Джозефом Северном, ухаживавшим за ним во время его последней болезни, художником и британским консулом в Риме.

Поражает разрыв во времени, разумеется; Китс умер в 1821 году, двадцатипятилетним, Северн пережил его на 58 лет, скончавшись в 1879, восьмидесятитрехлетним стариком, за восемь лет до того, как, в апреле 1887 года, путешествуя по Италии со своей Эммой, Томас Гарди списал карандашом надпись на могиле Китса и нарвал фиалок, росших вблизи от памятника. Еще через сто семнадцать, без одного месяца, лет я смотрю на белые, безмянные для меня, цветочки вокруг надгробных камней и списываю ту же надпись: This Grave contains all that was mortal, of a Young English Poet, who on his Death Bed, in the Bitterness of his heart, at the Malicious Power of his enemies, desired these words to be engraven on his Tomb Stone: Here lies One Whose Name was writ in Water. Переведем, к примеру, так: «Сия могила содержит смертную часть Юного Английского Поэта, который на смертном одре, с горечью в сердце, преследуемый коварной злобой врагов, пожелал, чтобы на его надгробном камне были выбиты слова: Здесь лежит тот, чье имя было написано на воде». Это последнее предложение и есть, собственно, та надпись, которую Китс хотел видеть на своем надгробии, все прочее добавлено его друзьями, тем же Северном и Чарльзом Брауном, о чем они впоследствии сожалели. Памятники Северна и Китса похожи; на одном, впрочем, лира, на другом палитра – наивные, и в наивности своей, в общем, трогательные, какие-то беззащитные символы. Чуть дальше, на кладбищенской стене, с ее, разумеется, внутренней стороны, обнаружил я мемориальную доску в честь Китса, с акrostихом, не привести который было бы жаль:

«K-eats! if thy cherished name be «writ in water»  
E-ach drop has fallen from some mourner's cheek;  
A-sacred tribute; such as heroes seek,  
T-hough oft in vain – for dazzling deeds of slaughter  
S-leep on! Not honoured less for Epitaph so meek!»

«Китс! Пускай твое драгоценное имя и «написано на воде», но каждая капля (этой воды) скатилась со щеки кого-нибудь, скорбящего о тебе. Драгоценное подноше-

ние! Таких ищут герои – и часто напрасно – за свои кровавые подвиги. Спи же! Все ж почтенный, хоть эпитафия скромновата!» Это могут, кажется, только англичане (за что мы их и любим), этот проблеск юмора сквозь завесу скорби, это keep smiling с заплаканными глазами. Эпитафия так себе, а все ж получился акrostих, прости нас, возлюбленная тень, написали уж, как смогли... Само же кладбище есть одно из прелестнейших в мире, с его пиниями и покоем. Тот же Шелли писал о нем, что оно примиряет со смертью – нет! это я смягчаю перевод – что можно влюбиться в смерть при мысли, что будешь лежать в таком дивном месте (in so sweet a place). И это вполне «романтическая», конечно, влюбленность, заставляющая вспомнить сразу многое, целой рой цитат поднимающая в затрепетавший воздух..., и прежде всего, на этом месте тем более, заставляющая вспомнить именно Китса, с его «Одой к соловью», наверное – одним из величайших стихотворений, вообще кем-либо и когда-либо написанных.

Darkling I listen; and for many a time  
I have been half in love with easeful Death,  
Called him soft names in many a mused rhyme,  
To take into the air my quiet breath;  
Now more than ever seems it reach to die..

«В сумерках я слушаю (соловья); и много раз я был почти влюблен в облегчительную смерть, звал ее нежными именами во многих мечтательных рифмах, (прося ее) взять (с собой) в воздух мое тихое дыханье. Более, чем когда-либо, сейчас кажется сладостным умереть...» Это мечтательное, меланхолическое, временами экстатическое, стремление к смерти, Todessehnsucht, как говорят немцы, эта тютчевская жажда «вкусить уничтожения», которой в Германии он, конечно, и научился, все это, как известно, есть топос романтизма, его все снова и снова, у тех же Китса и Шелли, в Германии у Новалиса (поэта, Китсу во многом родственного, так же рано умершего от той же, весь девятнадцатый век изнутри подтачивавшей чахотки) повторяющийся мотив. Это черта эпохи, но это и черта возраста, свойство юности, разумеется, то ли еще

не успевшей устроиться в жизни, то ли не вполне понимающей серьезность смерти, потому и способной заигрывать с нею. Китс, впрочем, видел смерть вблизи, с самого детства... Гарди, как бы то ни было, человек совсем другой эпохи и другого закала, мужчина и муж, затем старик, все живший и живший, переживший всех, увидевший Первую мировую войну, другие времена, другие нравы, доживший, подумать, до 1928 года, до «Улисса» и «Бесплодной земли» – Гарди, как уже говорилось, оказался здесь, перед этой могилой, во время своего итальянского путешествия, в 1887 году, в возрасте 47 лет; в его знаменитой, как бы посмертной автобиографии, изданной под именем его вдовы, Флоренс Эмили Гарди, «второй миссис Гарди», как иногда называют ее с легкой руки Роберта Гиттинга, ее и самого Гарди биографа (написавшего, кстати, и образцовую биографию Китса), так вот, в этих посмертных воспоминаниях, своего рода «замогильных записках», находим странную фразу о том, что посещение могил Шелли и Китса вдохновило его на «еще стихи» (more verses) – «по-видимому, написанные лишь позднее» (probably not written till later). Что бы это ни значило, то единственное, вдохновленное этим визитом стихотворение, которое публикуется в огромном корпусе его стихов, остается – возвращаясь к нему – стихотворением непревзойденным; никаких других и не надо. Стихи эти тоже, конечно, к высказанной в них мысли не сводятся; иначе они и стихами бы не были. Отметим, среди прочих прелестей, их ритм, с этой длинной третьей строкой в каждой строфе, растягивающей дыханье, с этим как бы вдохом, огромным, каким-то почти океанским, за которым следует облегчительный выдох – вывод – четвертой, последней строки. Гарди вообще была свойственна сложная строфика, сложный строфический рисунок, что в некоторых, менее удачных, чем эти, стихах производит впечатление искусственной монотонности (или монотонной искусственности), как было свойственно и стремление отойти от китсовской мелодичности, от той певучести романтического стиха, которая к концу девятнадцатого века была уже в полной мере профанирована эпигонами

(вот уж кто мог бы применить к себе формулу Ходасевича о стихе, «прогнанном сквозь прозу» и о «вывихнутой строке»: «и каждый стих гоня сквозь прозу, вывихивая каждую строку...»). Оттого стих Гарди – жесткий стих, иногда как будто намеренно неуклюжий, не очень хорошо запоминающийся, чего, впрочем, о нашем стихотворении сказать все-таки, пожалуй, нельзя, хотя, с другой стороны, его тоже вряд ли станешь так повторять про себя, в счастливую или несчастную минуту жизни, как повторяешь, «поешь» про себя ту же, скажем, китсовскую *соловьиную* Оду. Ничего «соловьиного» в этих стихах нет, есть совсем другой, жесткий, ритм, другая, но тоже, конечно, музыка, уже, как и весь Гарди, отзывающаяся двадцатым веком, иной, дисгармоничной, гармонией. И есть, что здесь все-таки главное, эта необыкновенная мысль, с каким-то угрюмым упорством раскрывающаяся от строфы к строфе. «Кто же был Цестий (еще раз), и что мне, собственно, в нем?» Никто? кто-то? *какой-то* Цестий? Да, можно, конечно, сказать, что он был никто и кто-то, этот Гай Цестий, что он был ничем не примечательный римлянин, один из тысяч, из десятков тысяч; но можно ведь сказать и так, что он все-таки оставил после себя – пирамиду Цестия, а ведь не всякий оставлял пирамиду, вообще никто не строил в Риме никаких пирамид, и это была, значит, его причуда, его легкое безумие, предмет, небось, насмешек и пересудов римской черни – и что уже одна эта причуда, и решимость осуществить ее, в сочетании с необходимыми для осуществления причуд финансовыми возможностями, выделяет его из тысяч и тысяч римских богачей, трибунов и преторов, и как они еще прозывались; совершенно так же, как, например, Людвиг Второй Баварский, сумасшедший строитель, навсегда останется выделенным из всей блистательной, разодетой и напомаженной толпы баварских и прочих мелких монархов именно в силу своего безумия, сочетавшегося с решимостью это безумие воплотить в камне и, опять же, с материальными ресурсами, какими не всякий шизофреник располагает. Так что Гай Цестий все-таки не простой человек, но – человек, построивший пирамиду, увекове-

чивший свое имя, *давший* это имя некоему, не худшему в мире, месту. Все это Гарди, разумеется, понимал – но мысль его, как будто не считаясь с очевидным и не очень заботясь о справедливости, делает тот *скачок*, который-то, может быть, и превращает ее в собственно мысль поэтическую. Кто бы ни был Цестий и как бы ни выделяла его эта причуда пирамиды из всей толпы его современников – дело совсем не в этом. А дело в том, о чем он и подозревать не мог, в этих двух «несравненных певцах», которые только еще должны были – и когда! – бесконечно далеко во времени, через восемнадцать веков, в той для Цестия, наверное, баснословной Британии, которую на его памяти Юлий Цезарь два раза безуспешно пытался завоевать, покорить которую Рим сумел лишь пятьдесят, примерно, лет после его, Цестия, смерти, родиться. Здесь главное, как мне кажется, именно это понятие неведомой цели (*purpose*), к которому прибегает Гарди. Действия (и причуды) этого Гая Цестия имели вполне определенную цель, но это была вовсе не та цель, которую он сам себе ставил. Это была цель, от него скрытая – кем? – лежащая по ту сторону всех его горизонтов. И значит, все, что он делал, чего он хотел, о чем мечтал, значит, все, чем он *был*, имело *совсем иное*, ему самому неведомое значение. Мысль поразительная! И разве, спрашиваю я себя, еще медля возле могилы Китса, отходя от нее, пробираясь среди надгробий, – разве не чувствуем мы временами – и как остро чувствуем! – что все вообще *не так*, не то, чем кажется, что все обладает еще каким-то другим, добавочным, скрытым от нас значением, каким-то еще иным, важнейшим смыслом, нам недоступным? Вот тот случай, когда мы этот *иной смысл* можем если не потрогать руками, то увидеть воочию... Был Цестий и была пирамида, вот она, вновь и вновь, за деревьями, но *смысл* был другой, нам зримый, от Цестия скрытый. И что же, вот этот день, например, с его серым, неримским небом, таким далеким от пресловутой итальянской *belezza* (все эта *belezza* не по мне, как, помнится, говорил Тонио Крёгер, двойник моей юности, своей не очень правдоподобной Лизавете Ивановне...), что же, выходит, и этот день, и это кладби-

ще, и эти надписи, и я сам, их читающий, со всеми моими мыслями – что же, все это *значит* еще что-то, все это, на самом деле, имеет еще какой-то, мне неведомый, смысл, другую какую-то, мне неизвестную, цель. И моя жизнь, вся моя жизнь, со всеми ее устремлениями, воспоминаниями, со всем тем, что только я один знаю, я один помню, все это *не о том*, о другом, для другого. Цестий не ведал, для чего он живет, для чего мечтает о дурацкой своей пирамиде – далась она ему в самом деле! – ; так вот и я, может быть, живу, и пишу, и думаю для чего-то совсем иного, что мне неведомо и никогда, может быть, никогда! ведомо не станет, не будет. Мысль поразительная, мысль пугающая... Гарди называют нередко агностиком. Между тем, здесь чувствуется наличие какой-то, превышающей человеческую, воли, какого-то замысла, кого-то, короче, или чего-то, знающего эту скрытую от нас цель; много позже, в одном из своих самых известных стихотворений, вызванном к жизни гибелью «Титаника», Гарди назвал эту таинственную инстанцию «Имманентной Волей» (с большой буквы, именно так), начавшей готовить для «Титаника» айсберг одновременно с началом постройки самого «Титаника», чтобы они затем, когда-нибудь, когда «Пряха Лет», the Spinner of the Years, скажет «Сейчас!», сошлись и столкнулись – мифология таинственная и мрачная.

А с другой стороны, ведь это только игра ума, не более, говорю я себе. Есть вот этот день, это кладбище. Вот это я здесь, без всяких сомнений... И это, повторяю, одно из самых прекрасных, тишайших, поэтичнейших на свете кладбищ. Уже Гете хотел быть здесь похороненным, даже, в какую-то мрачную минуту своего вообще не мрачного пребывания в Риме, нарисовал свое будущее надгробие (прямо у пирамиды). «О как счастлив я в Риме...», O wie fühl' ich in Rom mich so froh! Да и как не быть в Риме счастливым, в Риме, думаю я, счастливым быть так же легко, как в других местах легко быть несчастным. Потому что боги всегда здесь с тобою... Капитолийский холм второй Олимп для тебя, говорит Гете (в седьмой «Римской элегии»), обращаясь прямо к Юпитеру. Позволь мне, Юпи-

тер, здесь быть, и ты, Гермес, как настанет срок, мимо Цестиевой пирамиды, проводи меня тихо в Аид... *Dulce mich, Jupiter, hier, und Hermes führe mich später / Cestius Mal vorbei, leise zum Orkus hinab.* Был некий шведский барон, с которым Гете подружился в Риме; шестьдесят лет спустя барон этот, в возрасте девяносто трех лет, снова приехал в Рим со своей внучкой. Зачем? спросили у него, в вашем возрасте... А затем, ответил он, что я шестьдесят лет назад, уезжая из Рима, твердо решил сюда вернуться, и вот теперь исполняю задуманное. И не только затем я приехал, чтобы еще раз увидеть Рим; нет – я хочу умереть здесь. Почему же именно здесь? спросили его. Видите ли, дело было так. Когда Гете уезжал из Рима, мы спустились с ним вместе с холма Тестаччо и расположились у пирамиды на кладбище, где уже тогда хоронили протестантов. Гете никак не мог примириться с отъездом из Рима. О, воскликнул он, быть здесь похороненным, лежать здесь мертвым – вот это было бы прекрасно, бесконечно прекраснее, чем жить в Германии. Но послушай, Вольфганг, сказал я ему (это «Вольфганг» прелестно, не правда ли?) – послушай, Вольфганг, сказал я, тебя ведь ждут великие дела, великие задачи, которые только ты можешь выполнить, поэтому ты должен жить, но что, собственно, мешает тебе обрести последний покой здесь, возле пирамиды Цестия? Ты прав, воскликнул он, вскакивая на ноги, так я и сделаю! Но и ты должен сделать то же, тогда смерть снова соединит нас. Поклянись же, что в смерти мы снова встретимся здесь. – Клянусь, отвечал я ему, и мы заключили друг друга в долгие и крепкие объятия (какие это были все же другие люди, на нас непохожие...). На следующий день он уехал – и я больше никогда его не видел. Таков рассказ барона Гильденстуббе (*Gyldenstubbe*), записанный неким Юлиусом фон Унгером. Гете своего обещания, в отличие от барона, не выполнил – или, если угодно, выполнил его неким странным, косвенным, «демоническим» образом, отправив в итальянское путешествие своего несчастного сына Августа, каковой во время этого путешествия и скончался, чтобы, словно замещая отца (и как если бы это было то единственное, в чем он,

неудачник, мог отца заместить, заменить...) обрести, наконец, покой здесь, на этом кладбище – «вызывающее зависть место успокоения» (*beneidenswerthe Ruhestätte*), как пишет по этому поводу сам, к тому времени уже переваливший за восемьдесят лет, Гете, с той пугающей отстраненностью, которая бывала ему свойственна; могилу его, то есть сына, с рельефом работы Торвальдсена на памятнике, усердно посещают, конечно, немецкие внимательные туристы. Русские ищут других могил, могилу Брюллова, могилу Вячеслава Иванова (перезахороненного в 1986 году с другого кладбища в могилу своей дочери Лидии) и многочисленные могилы русских аристократов с их легендарными именами и титулами, на некоторых камнях странно и трогательно измененными итальянским, французским, итало-французским, фантастическим написанием – *Principessa Emilia Ouroussoff*, или – *Nicola Souhodolsky, Colonello dei Corazzieri della Guardia Imperiale Russia...* Это совсем не мрачное кладбище – в отличие, по-моему, от знаменитого венецианского «острова мертвых» (Венеция вообще мрачная, Рим совсем нет), еще и потому, может быть что «живая жизнь» здесь всегда где-то рядом, ты не слышишь ее, но знаешь, что она за стеной. Слышишь птиц, слышишь чьи-то шаги, смутные голоса, запах хвои, понемногу согревающейся на еще невидимом, но уже осязаемом солнце, смотришь и снова смотришь на кипарисы, и сосны, и пинии, поднимаешь с земли большую, круглую шишку, приятно покалывающую ладонь, относишь ее, ходя кругами, на могилу Китса, зачем, собственно? просто так, сам не зная зачем, останавливаешься опять перед памятником ему.

Это – мысль тоже ведь ходит кругами – в Риме не единственное место, с Китсом связанное. Есть еще – Испанская площадь, *Piazza di Spagna*, с ее знаменитой лестницей и церковью *Santa Trinità dei Monti* наверху. Внизу, на площади, у основания лестницы и как бы поднимаясь с нею вместе, – тот дом, где Китс умер и где теперь музей, посвященный ему и Шелли; беленькая девушка, проверявшая на втором этаже билеты, купленные на первом, сообщила мне, что родом она из Финляндии, что на день

ги, которые получает она за свою деятельность по проверке билетов в музее Китса и Шелли, прожить в Риме никак невозможно, но что она готова терпеть любые лишения, лишь бы жить здесь, а не где-нибудь; я ее понял. В комнате, где он умирал, я задержался надолго, глядя на его посмертную маску, кушетку, не знаю уж, подлинную или нет, *ту самую* или, как в большинстве музеев, такую, какая могла бы быть, глядя, главное, из углового окна на саму Испанскую площадь с ее туристскими толпами и сувенирной суетой. Соловей, пишет Китс в своей великой «Оде», не рожден для смерти (thou wast not born for death, immortal bird...), соловей всегда тот же, один и тот же во все времена, голос, который я, Китс, слушаю этой преходящей ночью (this passing night) – это тот же голос, который слышали, когда-то в древности, император и клоун, который библейская Руфь слушала, тоскуя по дому. У Борхеса есть любопытный текст, посвященный китсовскому соловью; по его мнению, Китс провидит здесь платоновскую «идею соловья», непреходящую и бессмертную, вновь и вновь воплощающуюся в конкретной, смертной, маленькой птичке. Так это или не так, есть навсегда бессмертный китсовский соловей и сам Китс, вот в этой комнате умиравший от туберкулеза, когда-то, в последний, самый последний раз в жизни, подошедший, наверно, к окну... И что было в этом окне? Какие-то люди, какие-то дети на ступеньках лестницы, какие-то экипажи, фиакры. То, что сам я видел, через сто восемьдесят три года глядя в то же окно, вдруг представилось мне как что-то, подобно соловью, «идее соловья», неизменное, как такая же бессмертная, непреходящая картина, в конце концов видимая – из любого окна, где угодно, любым преходящим днем. Всегда есть какие-то дети, что-то кричащие, требующие мороженого, всегда какие-то люди куда-то идут, разговаривая друг с другом, всегда слышны их шаги, плеск фонтана, шум отъезжающего такси. Тот, кто смотрит на все это из окна, умрет ли он сегодня или неизвестно когда, вот он-то, во всяком случае, смертен, кто бы он ни был. Думая обо всем этом и думая, продолжая думать о странности всего, что мы видим, о других,

неизвестных нам смыслах нами видимого и с нами происходящего, начал я сочинять стихи, которые через несколько дней, уже уехав из Рима, закончил; вот они:

Окно, из которого Китс  
смотрел, умирая, на Piazza  
di Spagna. Никто не  
знает, *о чем* это все, эти дети

кричащие у фонтана,  
сидящие на ступеньках  
знаменитой лестницы, этот  
седой фотограф,

пристающий к туристам,  
звук воды, стук шагов.  
Все это есть, вот, всегда.  
Как тот соловей, не рожденный

для смерти (not born  
for death), так и это, во всяком  
окне, всегда то же, и те же  
дети, крики, мороженое,

и тот же фотограф, фонтан,  
продавцы сувениров.  
Только смотрящий, кто бы  
ни был он, всегда смертен.

А между тем, думаю я теперь, пускай смотрящий и смертен, сам взгляд его, сам *акт смотрения*, так скажем, неизменен, все тот же, и в своей неизменности как будто поднимает смотрящего над бренным его бытием. Есть что-то божественное в акте зрения, в глазах. Тот, кто смотрит, всегда немного – Юпитер. Любой взгляд – намек на бессмертие. Не об этом ли думал Гете, когда писал о «солнечной природе» глаза, позволяющей ему «видеть свет» (Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?) – точно так же, как «божественное в нас» только и может быть «восхищено Божеством»

(Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft, / Wie könnt uns Göttliches entzücken?)? Не совсем, наверное, но может быть, отчасти об этом. И не отсюда ли это, не мне одному, должно быть, знакомое желание всегда, вообще и только смотреть; вообще не быть, только видеть; превратиться в сплошные глаза? Я смотрю и смотрю, я совершенно, пускай ненадолго, свободен и счастлив, я уже не я, разумеется, но я только взгляд мой, уже как будто не мой, просто взгляд, столь же, в конце концов, вечный, как и то, что он видит, туристы в окне или сосны на кладбище. – Между тем, на кладбище что-то вдруг изменилось; соотечественники мои, очевидно покончившие с торговлей, вдруг обнаружили и по эту, внутреннюю сторону пятнистой, совершенно чудесной, как все римские стены, стены; две золотозубые коженнокурточные тетки уселись на лавочке совсем неподалеку от Шелли, обсуждая выручку, поедая бутерброды из засаленных каких-то бумажек, куря, не обращая никакого внимания на проходящие сквозь них тени, на блуждающих призраков, на Томаса Гарди под руку со своей Эммой, втапывая окурки в гравий дорожки. «Боже, пронеси соотчичей!», как, помнится, восклицал в «Дыме» Литвинов. Я, разумеется, постарался уйти от них подальше, продолжая разглядывать надписи. Вот великие, если верить рассказам специалистов, русские танцоры Александр и Клотильда Сахаровы, «поэты танца», как написано на надгробии; вот американский поэт-«битник» Грегори Корсо, умерший совсем недавно, в 2001 году; вот странное, 1933 года, надгробие с обнаженной мужскою натурой, откровенной анатомией этой природы, что-то, чего я, кажется, ни на каком другом кладбище вообще в жизни не видел. А вот, наверное, самая трогательная – в своей краткости – надгробная надпись из всех мною виденных, раскрытая как бы книга, небольшая, почти у самой земли; на левой странице: «ЗОРАН ПОПОВИЋ. 29 окт. 1944 – 19 дец. 1944»; на правой, наискось: «МАМА». Пятьдесят один день прожил, значит, этот Зоран на свете. И кто была его несчастная – сербская? – мама, что она делала здесь, в этом военном Риме, где незадолго до того скинули Муссолини, куда вошли

немцы, откуда их вышибли, впрочем без боя, за пять, что ли, месяцев до рождения младенца? Что было с ней потом, куда она делась? Мы ничего не знаем, мы окружены неведомым, все *не так*, все *о чем-то другом*... И смерть, может быть, что-то *значит* другое? Так, во всяком случае, утверждает – оттуда, из смерти – некая Грета Вайан, тоже здесь похороненная, 1 января 1942 года родившаяся, 7 апреля 2000 покинувшая сей мир. Rien n'est ce qu'il a l'air d'être, même la mort. «Ничто не является тем (или, лучше: не есть то), чем кажется, даже смерть», написано на ее простом и строгом надгробии. Читала ли Гарди эта мне неведомая француженка, родившаяся во время той же, значит, Второй мировой войны (где, в каком ужасе?), читал ли Гарди тот, кто ее хоронил, кто эту надпись заказывал каменщику? И кто, опять-таки, была эта Грета Вайан, какую жизнь она прожила, чем казалась ей эта жизнь, чем на самом деле была она? Была, как я впоследствии выяснил, такая актриса, снявшаяся в разных фильмах в неглавных ролях; по всей вероятности, это она и есть... Оказалась ли для нее смерть – не тем, чем кажется? А ведь это и есть, разумеется, самый главный вопрос. Я вышел, наконец, за кладбищенские ворота, свернул в боковую, с ржавыми гаражами и разбитой брусчаткой улицу, вполне достойную проходить через Старый Оскол; я еще должен был встретиться в этот день со скучнейшей, насквозь католической, титулованной австриячкой, с которой, впрочем, мы довольно вкусно поужинали в крикливом, недорогом и даже не очень туристическом ресторане недалеко от Piazza Navona.



## ЛЮБОВЬ К ОТНОСИТЕЛЬНОМУ

В моей жизни бывали эпохи, когда стремление к безусловному, необходимому, неслучайному, абсолютному так сильно мною владело, что почти все казалось мне, и значит – оказывалось для меня, случайным, необязательным, в сущности неоправданным. Есть белый слепящий свет, перед которым меркнут все краски. Они и меркли в такие эпохи жизни; мир становился не черно-белым, но бело-серым, так скажем, с этим слепящим светом в нем, или вне его, и различными оттенками серого, градациями необязательного, сумерками случайностей. Что есть это – безусловное, необходимое и т.д.? Вопрос, на который у меня нет, конечно, ответа (если бы он у меня, или вообще у кого-нибудь, был, история бы, наверное, завершилась, наступила бы новая земля, новое небо). Но что бы это ни было, это, во всяком случае, что-то – вот, если угодно, самое общее определение – напрямую затрагивающее центр, суть и стержень моего существования, что-то «самое главное», «самое важное», может быть – «единственно важное» для меня, отвечающее на все вопросы, разрешающее все сомнения. Не обязательно даже верить, что оно *есть*. Оно и не может, разумеется, *быть* так же, как есть камень или дерево, или как я есмь. Оно может быть самым бытием – и уже хотя бы потому не может им быть, что бытие очевидно вообще не может – *быть*, иначе было бы бытие бытия, и бытие бытия бытия и так далее до пресловутой дурной бесконечности. Поэтому так соблазнительно мыслить его как что-то, превышающее сами понятия бытия или небытия, превосходящее вообще все понятия, уходящее по ту сторону слов. Но как бы его ни мыслить, как нечто, или как Ничто или как некоего Некто, достаточно самой этой мысли о нем, самого стремления к нему, чтобы сделать его если не сущим вообще и в принципе, то, во всяком случае, сущим, присутствующим в наших стремлениях и мыслях, следовательно – в нашей жизни, фактом и фактором этой жизни, без которого она

и сама уже делается немислимой. В моей жизни бывали, следовательно, эпохи, когда стремление к этому безусловному, неизбежному, абсолютному так сильно овладевало мной, что все остальное и прочее, не только мои какие-то повседневные действия, поход в магазин и уборка квартиры, и не только все, связанное с зарабатыванием денег, иначе говоря – не только все то, что я, как и любой другой человек, делать *вынужден*, казалось мне и оказывалось для меня чем-то случайным, необязательным, неоправданным, но и все то, или почти все, удивительным образом, что я всегда, в общем, делать *хотел* и *хочу*, все то, что входило и входит в сферу моих подлинных, собственных, никем не навязанных мне интересов – философия, абстрактная мысль, вообще «идеи» («идеи», впрочем, этого, может быть, как раз заслуживают), история, даже музыка, живопись, главное – литература, стихи, и проза, и прочее. Или, вернее, все это оказывалось оправданным лишь в той мере, в какой *соотносилось* с безусловным и обязательным; в какой было *о том же*; говорило о нем и к нему отсылало. И конечно, бывали, как, наверное, у всех бывают, мгновения, когда с ним соотносилось, к нему отсылало – все; мгновения счастья, если угодно, силы и радости; мгновения, когда все кажется убедительным, обязательным, *правильным*; когда божественное присутствие ощущается в чем угодно, в игре света, в голосах за стеной. Но как бы то ни было, без этого соотношения, этой отсылки к божественному ничего не существовало, не *убеждало*; не существовало, значит, само по себе, «из себя»; нуждалось в оправдании, в обосновании. Мгновения счастья проходили, они всегда проходят, мир погружался обратно в свой серый сумрак, в непреодолимое *зачем?* непобедимое *ну и что?* Ах да, все это замечательно, интересно, чудесно, и стихи мы любим, что говорить, и Пруст – великий писатель, кто ж спорит? – но вы дайте мне ответ на мой *самый главный вопрос*, но вы разрешите мое *основное сомнение*, но вы избавьте меня от этого *непрерывного чувства неудовлетворенности*, как будто уже и не отделимого, вообще, от жизни, от протекания времени, от движения дней... Не можете? Тогда что мне все это, что

мне во всем этом... Однако и эти эпохи жизни, конечно, заканчивались; акценты снова смещались; потребность в *немедленном ответе* ослабевала; наоборот – способность испытывать интерес, или влечение, или, скажем решительнее, любовь к чему-то *самому по себе*, без всякой связи с отсутствующим ответом, вновь пробуждалась, усиливалась, развивалась. Получалось, следовательно, что можно жить, писать стихи, слушать музыку, ездить в Рим или в Новгород, не просто в отсутствии ответа, но не задавая и самого вопроса, удерживая вопрос, вынося его за скобки, откладывая на потом, на когда-нибудь, быть может – на никогда. Ответа нет, избавления не будет, и ни Пруст, ни Моцарт, ни Рембрандт, ни Рильке ответа, разумеется, не дадут, дать не могут, но Рембрандт, тем не менее, остается Рембрандтом и Моцарт Моцартом, и наши собственные опыты, в стихах ли, в прозе, не принося избавления, во всяком случае – утешают, и придают смысл и перспективу нашему в остальном сколь угодно постылому существованию. Муза, писал Овидий, приходит к нам, как отдохновенье от забот и как врач, *tu curae requies, tu medicina venis*. Больше того – все это потому только и возможно, что ответа нет и вопрос удержан, вынесен за скобки, оттеснен на поля. Искусство, скажем иначе, существует, то есть осуществляется, под знаком неопределенности, нерешенности, сомнения, если угодно – непросветленности. Если ответ есть – искусство заканчивается за ненадобностью. Если жизнь сводится к поискам ответа, искусство тоже делается ненужным. Святые стихов не пишут. По крайней мере, не пишут их *всерьез*, ради самих стихов. Поэтому нет, не было и никогда не будет никакого, в строгом смысле, «религиозного искусства», не надо себя обманывать. Возможны, конечно, влияния и даже – поскольку цивилизация все-таки едина и без религии немислима – невозможно их отсутствие, но сама интенция искусства иная, и предпосылки, и цель, «откуда» и «куда» не такие. А между тем, поэзия, как известно, есть Бог в святых мечтах земли; поэзия все равно, конечно, *о том же*, о «самом главном». Но она как бы *ненароком* о том же. Она об этом как бы не помнит, и

*должна* не помнить, вот в чем все дело. Она может быть о погоде или о пагоде, о ветре, о вербе, о Неве, о – неважно о чем. И она действительно должна быть об этом, то есть Нева и погода должны занимать ее сами по себе, безотносительно к чему бы то ни было, точно так же, как занимают нас они и она. Нет ничего хуже нарочитой поэзии о божественном, опускающей земные вещи, земные чувства на уровень простого примера. Одного лишь не следует забывать – речь, возможно, идет о *выборе*, причем о выборе, возможно, роковом. Чего же ты хочешь, говорит, из темноты в углу комнаты возникая, волшебник, улыбаясь в бороду – тролль, чего же ты хочешь – спасенья или стихов, что тебе дороже – сатори или сонет? За одно хорошее стихотворенье пожертвуешь ли вечным блаженством? Выбирая относительное, в нем и останешься, выбирая случайное, на него и обрекаешь себя. В нем пребудешь, в нем растворишься... Утешаться остается лишь воображаемостью этого разговора, отсутствием тролля даже в самом темном углу. Кто знает, перед каким выбором мы действительно поставлены, кому ведомы настоящие альтернативы?

## ИЗДАЛЕКА, ДАЛЕКО

Поэт, как писала Цветаева, издалека заводит речь. Поэта, как писала она же, далеко заводит речь. Речь заводит его далеко, куда-то, куда он и не думал попасть. Начиная стихотворение, он не знает, чем закончит его. Но *чем-то* закончить его он все-таки должен, *куда-то* должен все же прийти. Стихотворение вообще есть движение, перемещение из некоей начальной в некую конечную точку. Оно не должно пробуксовывать и повторяться. Ты пишешь – и стихотворение сносит тебя, как течение. Не обязательно вперед, скорее – в сторону. В какую-то совсем другую сторону, до сих пор неведомую тебе. Но как бы далеко ни заходил ты, из какого бы далека ни начинал, между этими обоими далекостями, этими двумя крайностями, должна сохраняться непрерывная, и непрерывно

ощущаемая читателем, связь. Сколь огромным ни было бы расстояние между исходной и конечной точкой стихотворения, линия, которую ты прочерчиваешь между ними – а это и есть твое прямое дело – ни в коем случае не должна обрываться. Иными словами, стихотворение, даже самое «сложное», самое «темное», всегда о *чем-то*. Не в том смысле, что всегда можно взять и сказать, о чем оно, как на школьном уроке, скорее наоборот – этого с окончательной определенностью сказать вообще никогда нельзя, поскольку всякое стихотворение всегда о *чем-то еще*, о том-то, о том-то – и о *чем-то еще*, чего из *того-то* и *того-то* вывести невозможно. Если этого *еще чего-то* нет, если оно исчерпывается, стихотворение умирает. Или вообще не начинает жить, остается мертвым, мертворожденным, механическим сцеплением слов. Что с удручающим большинством появляющихся на бумаге или в печати текстов, разумеется, и происходит. Но сколь бы неокончательным, не сводимым к чему-то одному и определенному, неуловимым, непостижимым ни был бы «смысл» или «сюжет» стихотворения, или его «тема» или как бы ни называли мы это искомое автором и ощущаемое читателем *единство*, оно, единство, непрерывная линия и *связь целого*, скажем так, должно непременно быть, ощущаться, наличествовать. Если оно есть, вопрос о *чем?* вообще не возникает. А если он не возникает, то не возникает и вопрос *зачем?* Спрашивать не о чем, незачем, все и так понятно. Между тем, стихи без этого *ощутительного единства* порождаются ныне в невероятных количествах, с легкостью необыкновенной. Что стало возможно, конечно, только в двадцатом веке, началось в авангарде, в советской поэзии (с ее «сюжетностью» и усредненным профессионализмом) не допускалось, в постсоветской расцвело ядовитым цветом. Что-то вроде бы намечается, какие-то отдельные строчки проскальзывают, иногда – удачные, изредка – неплохие. Но «целого» нет, нет как будто даже и стремления к нему. Все это выглядит так, как будто стихи возникают из желания *вообще писать*, не из желания написать вот именно это стихотворение, выразить это «чувство» или эту «мысль»,

передать это «впечатление», нарисовать эту «картину» (все такие слова приходится, конечно, брать в кавычки). Это, вполне понятное, желание *вообще писать* является, конечно, необходимым, но отнюдь не достаточным условием литературы. Должно появиться что-то более определенное, более конкретное, какой-то исходный толчок, или какой-то *стержень*, как раз и придающий единство нашим разрозненным ощущениям, мыслям, воспоминаниям. Появиться же все это может только *само собой*. Его нельзя привлечь, призвать, приманить. Можно только готовить почву, и прежде всего – душевную почву, для его прихода и появления. То есть надо уметь ждать. А ждать не хочется, а ждать вообще трудно. А между тем, зимний день уже клонится к вечеру за окном, и солнце бросает тень соседнего дома, с его крышей и трубами, на другой и тоже соседний, полыхающий, там, где тени нет, всей своей желтизной, и почти серебряными кажутся в косом свете только что, и скоро опять, безнадежно черные ветви деревьев.

## ОБОЛЬЩАЮЩИЙ ОБМАН

«Если жизнь тебя обманет, / Не печалься, не сердись! / В день уныния смиришь: / День веселья, верь, настанет. // Сердце в будущем живет; / Настоящее уныло: / Все мгновенно, все пройдет; / Что пройдет, то будет мило». Что поразительно в этих стихах? Их решительная противоположность всему тому, чему учат нас мудрецы и философы, мистики и религиозные гении... То есть как так? А вот так. Конечно, и они нас учат смирению, но они же учат нас не обольщаться, не предаваться иллюзиям, не поддаваться обманам. Есть ведь только то, что есть *вот сейчас*, все прочее – призраки. Есть только это летучее, неуловимое, всегда исчезающее настоящее, это крошечное *да* между *уже нет* и *еще нет*. Только это и есть, собственно, жизнь – жизнь, которую мы представляем себе замечательной в будущем, прелестной («милой») в прошлом, которая в настоящем «уныла» (или

ничтожна, или несносна...). Мы обманываем себя, мы тешим себя надеждой, мы воображаем себе великолепное будущее, которое, однако, едва наступив, оборачивается все тем же вечно унылым, всегда разочаровывающим нас настоящим. Оно проходит – и снова манит нас, теперь уже своей недостижимостью, невозвратимостью, проходит – и превращается в то прустовское прошлое, над которым мы склоняемся, вспоминая летние какие-нибудь вечера, в нашем детстве, какое-нибудь, в лиловых росчерках, небо над кронами, вкус липового чая с печеньем «мадлен», вкус черного чая с медовыми пряниками... Все прекрасно в предвосхищающем будущее или воскрешающем прошлое созерцании, все ужасно в действительности. *Alle Dinge sind herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein*, писал Шопенгауэр. Прекрасно то, что мы видим, мучительно то, что есть. Мы не живем, мы все только собираемся жить, говорит Паскаль, *nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre*, все только предполагаем быть счастливыми; удивительно ли, что счастливыми никогда не становимся? Мы усваиваем себе «дурную привычку ожидания», *bad habits of expectancy*, говорит Филип Ларкин, великий поэт, Россией еще не открытый, мы все ждем и ждем чего-то – и что-то вроде бы приближается к нам, как корабль приближается к берегу, что корабль! целая «армада обещаний», *armada of promises*, открывается перед нами, вот сейчас они подойдут, и выгрузят все, чего мы ждали так долго, что заслужили своим ожиданием, и все сбудется, все, наконец, свершится. Но подходит только один корабль, с черными парусами, с огромным безмолвием на корме. Он-то, действительно, подойдет, добавим мы от себя, он свое безмолвие выгрузит... Пока он не подошел, мы продолжаем вспоминать и надеяться; мы не живем, не присутствуем *здесь, сейчас*; мы здесь – и не здесь, сейчас – и еще когда-то. Нас как бы и нет, вот в чем дело. Мы не выдерживаем бытия, мы не удерживаемся в настоящем. *Wann aber sind wir?* спрашивает Рильке. Когда же мы действительно *есмы*? Так страшно редко; в какие-то совсем отдельные, краткие, хрупкие, незабываемые мгновенья... Разве можно с этим смирить-

ся? Со всем, чем угодно, но с этим смириться нельзя. Надо – быть, надо жить настоящим, надо (говорят мистики) отбросить все праздные помыслы и погрузиться в это *вечное сейчас*, в *nunc stans*, в эту единственную, и божественную, реальность. А раз так, то почему не попробовать *научить себя* пребыванию в настоящем? Как же именно? Есть разные методы, выбирайте любой. И вот мы уже сидим, в одиночестве или в обществе волосатых юнцов, бородатых правдоискателей и пожилых тетенок с восторженными глазами, в дзен-буддистском, к примеру, монастыре, занимаясь тем, что европейцы называют медитацией, что на дзен-буддистском языке называется просто *сидением* – сидим, следовательно, с нарастающей волнами болью в скрещенных ногах, с мурашками, пробегающими от колен к ступням и обратно, упорно глядя в кусок белой стены перед нами, с уже наизусть, через пару часов, знакомыми нам трещинами, пупырьками и тенями пупырок, сидим, считая, к примеру, свое собственное дыхание, десять выдохов и затем еще десять, и еще, и еще, от одного до десяти, от одного до десяти, восемь, девять..., отвлекаясь, конечно, на какие-то посторонние мысли, теряясь в них, забывая счет, забывая себя, вспоминая опять, возвращаясь к себе, начиная сначала, позволяя этим посторонним мыслям пройти и погаснуть, забывая их, забывая все, даже боль в онемевших ногах, считая и считая выдохи, шесть, семь, восемь... И чего-то мы добиваемся, разумеется, чего-то мы достигаем, и когда выходим на улицу, во двор монастыря или в лес, так видим – дерево, облако, солнце в окнах, водосточный желоб и бочку под ним, с одним-единственным, в воде кружащимся листиком; так видим все это, с таким ощущением своего присутствия *здесь* и, значит, счастья, согласия и свободы, какое *само собой* дается нам только в редчайшие, лучшие наши минуты. И наверное, если бы мы все в себе и всего себя подчинили этой задаче, если бы пошли по этому пути не оглядываясь, то дошли бы, или вновь и вновь, может быть, все чаще и чаще доходили бы до таких сверкающе-снежных вершин, какие теперь лишь манят нас сквозь прочую нашу жизнь. Ведь они, на

самом деле, всегда здесь, всегда рядом, эти вершины, ведь мы, на самом деле, всегда уже там, ведь это *там* и есть наше *здесь*, мы лишь все время забываем об этом. «Мир духов рядом, дверь не на запоре, лишь сам ты слеп, и все в тебе мертво...», как сказано в «Фаусте». Мы, однако, *оглядываемся*, отвлекаемся на другое, *выбираем* другое, писание стихов, например, или, вот, писанье эссе – о стихах, о восьмистишии, например, в 1825 году записанном Пушкиным в альбом Евпраксии Вульф. И что же видим мы в этом восьмистишии? Полную, с чего мы и начали, противоположность всему вышесказанному. Противоположность, разумеется, в *выводах*. Анализ, если угодно, совпадает с паскалевским (например), диагноз ставится тот же; лечение прописывается другое. Да, да, сердце живет будущим и тоскует по прошлому, обольщается надеждами и утешается воспоминаниями, настоящего не хочет, не выдерживает, находит унылым – *вот и отлично*. Вот пускай так и будет. Смирись, надейся и вспоминай. Если жизнь тебя обманет... Никакого *если*, на самом деле. Жизнь – обманет, не сомневайся. Она и есть этот обман, она обманывает, заманивает, манит, влечет нас и тешит – надеждами, еще раз, воспоминаниями, скажем снова. Вот и будь обманутым, оставайся обманутым, отдайся обману. День веселья, верь, настанет... Да никогда он, конечно же, не настанет. Но ты все-таки верь. Все мгновенно, все пройдет... Вот и пускай себе проходит, не пытайся ничего удержать, не упорствуй, не мучайся. Здесь чувствуется страшное в Пушкине, здесь читателю вдруг делается не по себе. Ведь это же как бы, выражаясь языком пошлейшим, «голос самой жизни» – но вовсе не в том положительно-патетическом смысле, в каком, заводя глаза, говорят об этом учительницы словесности. Это голос самой жизни, понятой как обман и иллюзия, покрывало Майи, шопенгауэровская воля. Не «возвышающий», но – «обольщающий», как писал Апухтин, обман. Каковому и мы отдаемся, заканчивая эссе, выходя на улицу, глядя на девушек, у которых альбомов, конечно, нет, которых Евпраксиями, разумеется, не зовут, но которые... ах, которые. В день уныния смирись, день веселья светится в стеклах.

## ДОПОЛНЕНИЕ К ПРЕДЫДУЩЕМУ

Хорошо, конечно, верующим в *совсем иную жизнь*, для них все не так. Потому что для нас, скорее, в общем, не верующих, получается – как же? Получается, с одной стороны, описанная в предыдущем отрывке структура... неаппетитное слово, но пусть... структура сознания, отрывающая нас от того, что действительно *есть*, с другой же усилия по преодолению этой неаппетитной структуры – усилия, которые могут, разумеется, к чему-то привести, но могут ведь и не привести, которые, во всяком случае, уводят нас от всяких других занятий, нам тоже важных и дорогих, которые, наконец, не стоит себя обманывать, превращают нашу жизнь в ежедневно возобновляемую борьбу с самим собой, как и всякая борьба сопряженную, разумеется, с поражениями, отступлениями, возобновлением военных действий. Совсем иначе для верующих. Для них, кто знает? сама эта структура сознания, это свойство человеческого духа не задерживаться на настоящем, но жить будущим и прошлым, не есть источник борьбы и страданий, не есть что-то *подлежащее преодолению*, но для них это свойство, это устройство ума приемлемо – *поскольку не замкнуто пределами земной жизни*. Пусть надежды *здесь* не сбываются, они сами только *образ* надежды нездешней. Той самой надежды «некогда опять в пиру лицейском очутиться, всех остальных еще обнять и новых жертв уж не страшиться», которой Пушкин, оплакав Дельвига, *поздравлял* еще живых лицеистов («живых надеждою поздравим»). Там и прошлое «будет мило» нам не в мадленовых воспоминаниях, но там оно будет, вернее – есть, само и всегда, во всей своей непреходящей действительности. «Там жив ты, Дельвиг! там за чашей еще со мною шутишь ты» (как писал, на этот раз, Боратынский – писал, кстати, именно о воспоминаниях, о том «Элизии», который «в памяти моей», но мы говорим сейчас о другом Элизии, незапамятном, о тех «Элизийских селениях», которые не обязательно «славить», но в которые как хорошо, как сладко должно быть верить). Пускай, значит, жизнь здесь нас обманыва-

ет, но этот здешний обман есть, быть может, лишь образ и отсвет всеразрешающей тамошней правды...

## О «НАШЕЙ ЖИЗНИ»

«Роман такого-то повествует о нашей жизни на переломе тысячелетий, о непростой современности, в которой герой девяностых пытается найти свое место и роль». Что-нибудь такое, что-нибудь в этом роде. Прочтешь и сразу захлопнешь (книгу, журнал). Невозможно, вообще говоря, объяснить, почему пошлое – пошло. Или вы это чувствуете или вы этого не чувствуете. Или вы понимаете, что «наша жизнь», «роман о нашей жизни», «герой девяностых», «герой нового тысячелетия» и т.д. и т.п. – пошлость, или вы этого не понимаете. Люди, по-прежнему задающие тон в литературе, этого, за редкими исключениями, не понимают. Разговор с ними для меня поэтому невозможен. О чем, действительно, говорить? О «нашей жизни»? Но никакой и нет «нашей жизни». Жизнь у каждого человека всегда своя. Потому и литература (настоящая литература) никогда не о «нашем», но всегда о «моем» (твоем, его и ее...). «Наше», если угодно, это то измерение жизни, в котором все опошляется, это мир «всемства», мир хайдеггеровского *das Man*, хайдеггеровского *Gerede*, пустой и опустошающей болтовни. Каковой и предаются, за редкими, опять-таки, исключениями, соответствующие *всемские люди*. Это не совсем мир политики, но близкий к нему и накрепко связанный с ним, мир, в котором «мое» (твое, его...) теряется и гибнет. От политики никуда, конечно, не денешься, но это самая внешняя, самая убогая, самая пошлая сфера человеческого существования, в которой все «глубокое», все «значительное» и «подлинное» профанируется, искажается, уничтожается. «В море человеческой жизни есть такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой», писал Блок. Речь шла о «Двенадцати», о революции, о «стихии», о том, что «моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали ра-

дугою над нами. Я смотрел на раду, когда писал «Двенадцать»; оттого в поэме осталась капля политики». К «Двенадцати» и к «стихии» можно, конечно, относиться по-разному, но нечто принципиально важное здесь высказано, хотя и сумбурно. Поэт смотрит всегда «на раду» и чувствует за собой все «морья» (и природы, и жизни, и искусства); поскольку среди «морей» есть и «Маркизова лужа», то и «капля политики» попадает в его творения; но те, кто только политику, только «наше», всемирное, «общественное», «социально значимое» в этих творениях и видит, те (цитирую тот же текст) «или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой». Сидящие в луже мало что видят вокруг. А в луже свои страсти, свои споры, крики, дразги, брызги и шум, комы грязи, кидаемые туда и сюда, свои, как водится, партии, своя, говоря языком самой же лужи, «тусовка». «Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапартом, и вне всех возможных преобразований». (Толстой, как вы уже догадались, «Война и мир», как вы уже поняли). Мы знаем теперь, что это не так. Если двадцатый век чему-нибудь и научил человечество, так это тому, что политика, если ей позволить, запросто, «за здорово живешь», может вторгнуться в «жизнь людей», со всеми их интересами, и бросить этих людей, со всей их музыкой и любовью, на снег и под пули, и отправить их за колючую проволоку, и заставить их лгать, хитрить и бояться. И что, следовательно, их нужно от политики оберегать, что сфера частного существования нуждается в защите, что цель политики должна состоять, среди прочего, в защите человека от нее же самой. Так можно было писать, сидя в своем родовом поместье, на которое никто никогда не посягал, в окружении тетюшек, дядюшек, чистое дело марш, семейных портретов, недавних крепостных, фамильных преданий. И все-таки в этих словах Толстого высказана некая вечная

правда о жизни, о соотношении ее глубинных и поверхностных сфер, существенного и несущественного, настоящего и ненастоящего в ней. «Настоящая жизнь людей» всегда идет все-таки сама по себе, независимо от – «нашей жизни», от «проблем, волнующих общество», от того, «о чем все говорят» и так далее – точно так же, как и «настоящая жизнь литературы», дела сугубо частного, идет своим ходом совершенно независимо от всей критической болтовни о литературном, как его там, «процессе», о «романе девяностых», о «современности», о «нашем времени» и проч. и проч. в том же роде. «Да это правда, князь; в наше время, – продолжала Вера (упомяная о нашем времени, как вообще любят упоминать ограниченные люди, полагающие, что они нашли и оценили особенности нашего времени и что свойства людей изменяются со временем), – в наше время девушка имеет столько свободы, что...» Неважно – что. Важно это свойство ограниченности, отмечаемое Толстым и, поскольку свойства людей со временем меняются очень мало, преспокойно дошедшее до несчастного времени нашего. Однажды начав цитировать «Войну и мир», остановиться, как видим, уже нелегко. Поэтому позволю себе еще одну цитату – из самых известных. «Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно-великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения». Это князь Андрей, конечно, сватающийся к Наташе. Вот эту-то «противоположность» читатель, «настоящий», не выдуманный критиками, а живой настоящий читатель, «с своими существенными интересами» – вот ее-то читатель в литературе и ищет, а вовсе не, как думают критики, рассказа о «нашей жизни». Георгий Адамович, к которому тоже, конечно, можно относиться по-разному, усматривал в этих словах ту последнюю «метафизическую» истину, до которой можно дойти, не впадая в спекуляции, ни для кого не обязательные, дальше которой и ходить, значит, незачем. Литература, иными словами, то есть, опять-таки, на-

стоящая литература, хоть и не разрешает «основных экзистенциальных вопросов», и не обязательно даже напрямую ставит их, но она всегда их касается, всегда, пускай по видимости ненароком, говорит «о самом главном». Таков ее, первый из двух, неотъемлемый, основной отличительный признак, второй же... Здесь, кажется, самое время процитировать Фридриха Шлегеля, говорившего, что критик – настоящий критик, опять же, каковых вообще бывает мало – должен вновь и вновь напоминать публике некие простые истины, поскольку она постоянно забывает их. Так вот, второй признак, неразрывно связанный с первым, есть, конечно, признак эстетический. Нравится вам это или нет, господа, но искусство именно потому и дает нам то ни с чем не сравнимое чувство счастья, которое оно нам дает, что оно сообщает нам, как выражались в позапрошлом и запозапрошлом веке, переживание, или наслаждение, эстетическое, каковое Набоков (в послесловии к «Лолите») замечательно определил как «особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. Все остальное – это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной...». В каковой литературе и задыхается. Что ж удивительного, что она теряет читателя. Читателю не дребедени надобно. Читатель, хоть он время от времени и дает задурить себе голову разными авангардизмами, соцреализмами, постмодернизмами, на самом деле, как искал, так и ищет, и всегда будет искать, в литературе «других форм бытия», восторга и счастья, «метафизики» и «эстетики». Ни о том, ни о другом «наша» критика писать почти не умеет. Воспитанная в Маркизовой луже общественных интересов, она не видит ни моря, ни радуги. Ни критериев оценки, ни вкуса, ни подлинной любви к литературе у нее, как правило, нет. И вот открываешь какую-нибудь статью, где с привлечением всей тяжелой артиллерии модных имен и понятий рассказывается о том, как такой-то писатель в

таком-то романе изобразил «нашу жизнь» и отобразил «проблемы современности», а потом берешь в руки сам роман – с печатью такого убожества на каждой странице, что невольно начинаешь думать, не смеется ли критик над тобой, над собой, над романом, над автором, над человечеством. Все это очень грустно.

## «ЖЕРТВЫ ВЕКА»

Строки, которые всегда были мне отвратительны. «Наверно, вы не дрогнете, / Сметая человека. / Что ж, мученики догмата, / Вы тоже – жертвы века». Это лейтенант Шмидт в одноименной поэме Пастернака говорит на суде, обращаясь к «царским судьям», к «жандармам и охранникам». Только ли к царским? Все-таки никакого такого «догмата», во имя которого они «сметали» бы человека, у «царских сатрапов» не было, зато у не-царских, как известно, был. Не очень важно даже, что думал, сочиняя эти стихи, сам Пастернак, думал ли он в 26 году, когда самые главные ужасы во имя «догмата», по крайней мере с точки зрения приверженцев ононого, или даже «попутчиков» ононого, были еще впереди, но крови было пролито уже немало, думал ли он сам о новых *человекосметателях* – хотя ведь с другой стороны не мог не думать, потому что, повторяю, какие уж такие «догматы» были у «царских сатрапов», какие такие, что наверное все-таки грамотнее, «догмы» у охранников и жандармов? «Догматы» и «догмы» были у сатрапов именно новых, у царевубийц и строителей великой утопии. Потому и в настоящей, исторической речи лейтенанта Шмидта на суде, которую Пастернак в других местах пересказывает довольно точно, этих слов нет. Там есть, например, «столб, у которого» («Я знаю, что столб, у которого я встану принять смерть, будет водружен на грани двух разных исторических эпох нашей родины...»; см. воспоминания сына лейтенанта Шмидта, изданные в 1926 году в Праге, не знаю, переиздававшиеся ли с тех пор), «столб», ради которого Пастернак был вынужден, разрушая ритм, пе-

рейти в одной-единственной строке своего пересказа с трехстопного ямба на трехстопный же амфибрахий, – но никаких «мучеников догмата» и «жертв века» в этой речи вы не найдете. Тем не менее, не так уж и важно, еще раз, что именно, вкладывая эти строки в уста своему лейтенанту, думал сам Пастернак, важно, что они именно так прочитывались и по-прежнему прочитываются – поколения советских интеллигентов переносили их, о намерениях автора не задумываясь, на новых, конечно же, большевистских жандармов, судей и палачей. «Что ж, мученики догмата, вы тоже – жертвы века...» Жертвы, следовательно, и мученики. Вот, например, Абакумов, любивший *лично* допрашивать («с пристрастием», ясное дело), вот Берия, вот Ягода, и как их еще там, вот те следователи, что с наслаждением давили врагам народа мужские яички своими коваными, до блаженного блеска начищенными, небось, сапогами. Чтоб они дальше, гады, не плодились... Великолепные мученики, отличные жертвы. Перечитайте это место в «Архипелаге», полюбуйтесь на «мучеников». Ну эти-то ни в какие «догматы», конечно, не верили. А верившие? Дзержинский, что ли, «жертва века»? А ведь искренний, говорят, был фанатик, чистейшей души чудовище. Никакого «века» вообще нет, это фикция, *мифология*. Есть люди и их действия, их поступки. За которые они, как существа свободные, то есть способные к различению добра и зла, к выбору между добром и злом, всегда несут полную, личную, никаким «веком» не снимаемую ответственность. Не снимает ее и ослепление «догматом», опьянение идеологией. В том-то и дело, что преступление всегда остается преступлением, неважно, совершается ли оно из низменных побуждений или из каких-нибудь очередных соображений высшего порядка. Адольф Эйхман тоже ведь «искренне верил», что «окончательное решение еврейского вопроса» принесет, наконец, избавление «арийской расе», воплощавшей в его глазах все культурные и моральные «ценности». И между прочим, эсэсовцам в концлагерях рекомендовалось жалеть не тех несчастных, которых они отправляли «в газ» или приканчивали каторжным трудом, а самих

себя, столь тяжкое бремя взваливших себе на плечи, вынужденных делать такое трудное, такое, ах, неприятное дело. Грязная, конечно, работенка, чего уж там говорить, а мы ведь люди чувствительные, так любим Баха, но надо, надо, партия велела, придется уж, ничего не попишешь, во имя великой идеи помучаться, придется – принести себя в жертву. Выпьем, товарищ, выпьем, камерад... Нет, никакие они были не «жертвы», и никакого не «века», а были монстры, палачи и убийцы, и называть их «тоже жертвами» значит оскорблять память жертв настоящих, «миллионов убитых задешево». Среди которых тоже, как известно, были прежние палачи. Которые от этого не перестают быть прежними палачами. Но, конечно, не об них идет речь, когда говорят о «тоже жертвах». Эти «тоже жертвы», пока не становились жертвами просто, шли, зажимая свой собственный страх, как рану, по жизни и по трупам уверенно, смотрели гордо, сталинскими соколами, гитлеровскими орлами. А между тем, думать о них как о «тоже жертвах» не лишено было, пожалуй, некоторых удобств и выгод. Душевных выгод и моральных удобств. И мы, значит, жертвы и вы, значит, жертвы. И мы, выходит, мученики, и вы, получается, тоже. Жертвы с жертвами уж как-нибудь, наверное, договорятся, мученики с мучениками найдут, в конце концов, общий язык. Мы вас пожалеем, «жертву»-то как же не пожалеть, пожалейте и вы нас. Некоторых, действительно, пожалели. «Нэ трогайте этого нэбожителя». Не тронули, оставили жить в Переделкине. А сколько было к тому же палачей не палачей, жертв не жертв, но все-таки чуть-чуть палачей и немного жертв одновременно, не совсем согласных, но все же участвовавших в вакханалии, страдавших, а все-таки ставивших свою подпись под коллективным письмом с призывами «беспощадно уничтожить»? А сколько было их в поздние, после-сталинские, не столь страшные, но столь же подлые времена? В каком-то смысле даже более подлые, потому что участие в вакханалии уже не оправдывалось прямой угрозой для жизни. При Сталине попробуй не подпиши призыв раздавить троцкистскую гадину, а вот в травле того же Пастернака при Хрущеве

можно было и не участвовать. Для участвовавших в том да в сем, «жертвы века» как будто нарочно были придуманы. Потому что с «жертв» какой спрос? Все «жертвы», все хорошо. И советский начальник, удушающий все живое вокруг, разве он не «жертва»? Его ж таким воспитали. И кагэбэшник, за мной следящий, – что он такое? «Продукт системы». А чего ждать от «продукта»? Так складывалась благодущнейшая, чудеснейшая, густобровая атмосфера якобы всепрощения, на самом деле – вседозволенности и всеобщей готовности сделать гадость. Снимая ответственность с «них», снимали ее тем самым и с себя. И «они» жертвы, и «мы» – и в наших страданиях, и в наших подлостях, и в нашем искреннем, кто ж спорит, отвращении к «совку», и в нашей готовности, если уж так надо, выступить на партсобрании или хоть процитировать классиков марксизма-кретинизма в наших вообще-то благородных, вообще-то «либеральных» писаньях... «Что ж, мученики догмата, вы тоже – жертвы века». Это страшная формула единения, тот фундамент, на котором могла сойтись, встретиться и договориться с преступной властью запуганная ею и продавшаяся ей интеллигенция. Пришло, наконец, время сказать всему этому окончательное «прощай». Которое, похоже, говорю я – и еще человек пятнадцать.

## ИДЕЯ КНИГИ

Когда-то, теперь уже очень давно, лет двадцать, если не больше, назад, в какую-то московскую, светлую, снежную, смутно мерцавшую за шторами ночь, засыпанье, вхождение в сон вдруг представилось мне как вхождение в книгу, увиделось – еще не во сне, но уже в преддверии сна – как переход с одной страницы на другую страницу, как скольжение по строчкам, по буквам. Каковые страницы были одновременно комнатами; какие-то люди появлялись в них; какие-то произносились слова – слова, которые я слышал и в то же время читал, как диалог в книге, с тире перед каждой новой репликой. Затем были улицы,

бесконечно уходившие в темноту, высокие зданья, сугробы, белый снег на полях, сливавшихся со страничными, путанные события, незнакомые лица, ощущение счастья. Вот это ощущение счастья помню отчетливо. С ним я заснул, с ним, кажется, и проснулся. Объяснить его было нетрудно. Превращаясь в книгу, в текст, в слова и фразы, жизнь преобразается, вся тяжесть из нее исчезает, все ее тяготы, вся боль, все страдания. *Alle Dinge sind herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein*, писал, еще раз процитирую его, Шопенгауэр. Прекрасно то, что мы видим, мучительно то, что есть. Все прекрасно как «эстетический феномен», сколь ужасно ни было бы это «все» «в аспекте бытия». Герой гибнет на сцене – зритель в зале восхищается игрою актеров, или рассматривает декорации, или шепчется с соседкой, или вообще думает о своем. Каково было бы князю Андрею, если бы он «на самом деле» был, лежать там, на Аустерлицком поле, истекая кровью, пускай и под этим бесконечным, высоким небом с ползущими по нему облаками, этим небом, по сравнению с которым все обман, все пустое, но все-таки лежать там, «с брошенным подле него древком знамени», с жгучей и «разрывающей что-то» болью в голове, стонать «тихим, жалостным и детским стоном», лежать, стонать, умирать...; а есть ли в мировой литературе что-нибудь прекраснее этой сцены? Эта сцена, сама по себе, тоже – «небо Аустерлица». Вот эти немногие слова, эти несколько страниц с их вечным небом и ничтожным Наполеоном на фоне вечного неба – все это, само по себе, и есть избавление, победа над страданием, преодоление земной тяжести, «тишина и успокоение». Но, разумеется, избавление неокончательное, если угодно – символическое, следовательно – иллюзорное. Сколько бы книг мы ни написали, как бы ни восхищались написанными, как ни зачитывались бы Толстым (или Прустом, или Томасом Манном...) – мир все-таки остается миром, «юдолью скорби», результатом грехопадения. Отсюда мечта об избавлении реальном, о преобразении самой жизни, о переходе от создания «только символов» к созиданию нового бытия – все то, следовательно, что русские совсем или от-

части мистики начала двадцатого века именовали «теургией». О «теургии» мы говорить, пожалуй, не будем; вернемся лучше к тому давнему сну, вовсе не «теургическому», но тоже как будто сулившему избавление, дававшему иллюзию избавления неиллюзорного. Во сне мы верим в то, во что наяву поверить не в состоянии. Наяву мы знаем, что книги «всего лишь» книги, что символы «только» символы, во сне все происходит «не понарошку», сон это явь того, что наяву невозможно... Мир существует, чтобы превратиться в книгу, писал Малларме; *le monde existe pour aboutir à un livre*. Наяву это вздор, во сне это правда. Но литература и есть, разумеется, область сна, область несбыточного. Это все дела детские, дремучие, древние, принимать совсем всерьез их не надо, они и сами, может быть, всерьез не принимают себя, но куда длятся – чаруют, спасают. *Le monde existe pour aboutir à un livre*. Не знаю, как мир вообще, но для писателя – поскольку можно говорить о «писателе» в единственном числе – мир, конечно же, существует именно, если не только, для этого, для превращения в книгу, или в несколько книг. Эти книги для него больше значат, чем – какой-то там мир. Они его как бы перевешивают. Книга такая маленькая, а мир такой большой. Но книга все-таки тяжелее. Не – томов премногих, но – миров премногих тяжелей. В книге есть та концентрированная реальность, которой мы в жизни, в мире и наяву достигаем лишь в лучшие, благословеннейшие наши минуты. Книга кажется сгустком реальности, начинающим излучать свою энергию, как только мы ее открываем. Эта сгущенная реальность свойственна не только самим книгам, ею наделяны, конечно, и так называемые «образы», так называемые «персонажи». Разве тот же князь Андрей, или Пьер Безухов, или Стива Облонский не реальнее нас с вами? Нас с вами – нет, тут мы, конечно, не согласимся и за себя постоим, но вон того дядьки с красными ушами уж точно реальнее, вон той тетки в автобусе, читающей подряд все рекламы, что проплывают мимо, исчезая в небытии. А мы ведь хотим бытия, нам его только и надобно... Потому книга, бытия – слиток и реальности – сгусток, не кажется

мне «инструментом», хотя бы и «священным», как писал о ней Борхес. Книга, писал он, – самый удивительный из человеческих инструментов. С этим, опять-таки, можно соглашаться или не соглашаться; ноты, на мой взгляд, вещь не менее удивительная (неужели музыка действительно спит в этих загогуликах и крючочках?..) С нотами, однако, имеют дело лишь музыканты, с книгами каждый день все просвещенное человечество. В чем же, спросим себя, их, то есть книг, – удивительность? Среди прочего – в их вопиющем несходстве с предметами зримого мира. События, отношения, люди, звери, обезьяны и облака, деревья, деревни, мысли о Боге, о счастье, о чем угодно, предметы обихода и даже другие книги – все это таинственным образом зашифровано в черных буквах на белых страницах, в значках и строчках, никакого сходства с облаками и обезьянами не имеющих. Мы так привыкли к этому, что удивляться давно перестали. А удивиться здесь есть чему. Конечно, и художник преображает то, что рисует (ландшафт ли, портрет ли); однако превращение жизни в слова и буквы, в строчки и фразы означает разрыв несоизмеримо более глубокий, переход в совсем иной, бесконечно более *дальний* план бытия, из мира вещей в мир смысла, в параллельную, светящуюся смыслом вселенную, в которую мы перескакиваем всякий раз, принимаясь за чтение, тем более за писание. Не перейти ли в нее совсем, навсегда, безвозвратно? Все это, повторяю, дела дремучие, не серьезные, сонные. И тем не менее, мечта о такой окончательной книге, книге, в которую мир – когда-нибудь, может быть – в каком сне? – превратится, к которой он придет как к своей «цели», своему «концу» – мечта эта оживает вновь и вновь, там и здесь, Малларме с его (так, конечно же, и не написанной) Книгой, *le „Livre“*, лишь наиболее полно ее воплотил (вернее *не* воплотил, поскольку она сама, разумеется, невоплотима), отдался ей с наибольшей, насколько я смею судить, безоглядностью. Ничего не вышло, как мы знаем; фрагменты этой «Книги», в пятидесятых годах двадцатого века опубликованные Жаком Шерером (*Jacques Scherer*), представляют собой что-то в высшей степени

странное, почти даже жалкое, какие-то невразумительные чертежи, кружки и стрелы, какие-то расчеты, в том числе и финансовые, планы зала, в котором «Книгу» предполагалась представлять избранной публике, цена за кресло двадцать пять, что ли, франков, подробности освещения, обрывки, осколки, недописанные слова. Читать, по сути, можно только предисловие публикатора. Замечательно при этом, что мысль Малларме движется путем эксклюзивным, путем отказа и отвержения; «Книга» предстает как отрицание всех прочих книг. Прочие книги случайны и субъективны; обстоятельства, при которых они были написаны, личность автора, его предубеждения и вкусы – все это накладывает на них свою роковую печать. Искомая «абсолютная» Книга должна быть от всего этого свободна; ничего субъективного, ничего случайного в ней быть не должно; она получает, следовательно, прежде всего негативные определения (как Бог в «апофатической теологии»). Ясно, что такой книги быть не может; первое же нанесенное на бумагу слово уже будет как-то связано с личностью автора, значит – «субъективно», каким-то образом соотносено с конкретными обстоятельствами писания, с местом, и временем, и историей, в этом смысле – «случайно». Потому такая «абсолютная» Книга остается как бы пределом мысли, чистым листом бумаги. Как бумага проступает из-под букв, между строк, так эта искомая и недостижимая чистота, белизна, безотносительность, неизбежность проступает за всеми словами и фразами – мистическое Ничто, буддистская Пустота. Ее нет – но мечта о разрешении от оков субъективности, от пут случайности, наверное, неистребима. В каком-то сходном направлении мыслил, кажется, и Флобер с его знаменитым стремлением к «божественной» объективности и безличности (автор в книге, как Бог в творении, незрим и всемогущ...), с его же, не менее знаменитой, мечтой написать книгу ни о чем, книгу, которая держалась бы одной «силой стиля». Флобер и Малларме, хотя и не совсем современники, все же люди одной эпохи, одной культуры. Как бы, следовательно, ни стремились они к освобождению от случайного, от всего, что продиктова-

но обстоятельствами, временем и средой, на самом этом стремлении лежит неизгладимая печать именно их эпохи, французского девятнадцатого века с его, так пронизательно подмеченной Манделштамом, «чужой кровью», уклоном в буддизм, стремлением к созерцательной статике, к литературной Нирване. Есть другой путь, другая мечта, путь, который можно было бы назвать инклюзивным, не отвергающим, но включающим, принимающим, в противоположность «негативной теологии» – «пантеистическим». Ни одна книга, конечно, не абсолютна, не окончательна, но, может быть, все вместе, в конечном счете, в последнем пределе и создают (создадут) тот абсолютный, «безусловный» текст, которым ни одна из них, сама по себе, быть не может. История ведь всякий раз начинается заново. Каждое поколение снова думает о Боге, о бытии, о смерти, о счастье. Сколько книг, столько попыток приблизиться к окончательной книге, абсолютному тексту. Не обязательно даже в том фантастическом смысле, что все пишут как бы одну какую-то большую книгу, у которой, соответственно, один автор, один «джентльмен», как выразился Эмерсон и повторил за ним Борхес, но скорее в том – а впрочем, не менее фантастическом, что, хотя книги разные и авторы разные, каждый и каждая на свой лад пытается дорасти, дотянуться, *дописать* до той последней, невозможной, окончательной книги, после которой уж, наверное, наступит если не «новая земля, новое небо», то, во всяком случае, что-то, чего мы *отсюда* и вообразить себе не способны. При таком взгляде и случайность, и субъективность оправданы, личность спасена, любовь к относительному возможна. Все это, еще раз, мозговые игры, несбыточные мечты, гипнагогические грезы. В пору моей собственной грезы, снежного сновидения, пробиравшегося сквозь московскую ночь, мне ближе был первый ход мысли; случайность меня удручала; стремление к чистоте мной владело. Об «абсолютной Книге» я, разумеется, не мечтал, но в своих собственных прозаических опытах пытался все же начать с какого-то... да, абсолютного, если угодно, начала, вынести мир за скобки, писать так, как будто ничего еще

не было, и не было написано ничего, как будто только то имеет право на существование внутри моего текста, что я сам же *expressis verbis* введу в этот текст, в создаваемый мною, как бы заново, мир, не исходить из предпосылки уже данной, для «всех» общей, одной и той же действительности, но построить ее еще раз, по собственным, мною же и полагаемым законам. Это был, говоря философским, от коего я с тех пор отвык, языком, род «феноменологической редукции», гуссерлианского «эпохэ». Опьянение трезвостью, картезианская юность... Из чего, разумеется, следует, что томик Валери всегда был у меня под рукою, и господин Тэст вел, со мной тоже, свою нескончаемую ночную беседу. Но *tempora*, как известно, *mutantur et nos mutamur in illis*. Времена меняются, и мы меняемся в них. Вторая мечта с годами мне сделалась ближе. Искомое кажется теперь не отрицанием, но продолжением прошлого, случайное – не помехой на пути к неизбежному, но скорее самим путем. Если угодно, это – своего рода смирение.

V

## ЗЕМНЫЕ СНЫ И НЕБЕСНЫЕ ОТСВЕТЫ. ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ И ФИЛИП ЛАРКИН

### А

Есть прелесть в сближении *далековатого*. Вот два поэта, никогда не слыжавшие друг о друге. Ходасевич о Ларкине и не мог, разумеется, слышать; в год его смерти (1939) тому было семнадцать лет и он еще ходил в школу в родном Ковентри. Но и Ларкин, наверное, слышавший о Манделъштаме, тем более – о Пастернаке, с его романом и премией, вообще же не-английской поэзией подчеркнуто не интересовавшийся, о Ходасевиче слышал вряд ли. Ходасевич на Западе вообще ведь до сих пор почти не известен, еще менее оценен по достоинству. А между тем, сходства между ними, при всех несходствах, тоже, конечно, громадных, столь очевидны и столь поразительны, что невольно начинаешь думать о каком-то тайном, поверх языка, характера и биографии проходящем «избирательном сродстве», о каких-то скрытых от взора связях и взаимодействиях.

### Б

Уже сама эта замкнутость – если это замкнутость – в пределах своего языка, своей поэзии сближает их друг с другом. Оба, Ларкин в особенности, существуют прежде всего в контексте русской и, соответственно, английской литературы. В случае Ларкина упомянутая замкнутость носит черты отчасти ксенофобские – «иностранная поэзия? Нет!» заявил он в одном интервью („Foreign poetry? No!“ – с неподражаемой и непередаваемой интонацией этого „No!“). Здесь не обошлось, конечно, без игры и позы, которой у Ходасевича мы не находим. Как бы то ни было, трудно представить себе Ходасевича пишущим «Разговор о Данте» или Ларкина, сочиняющего дантовские штудии Элиота. Зато Ходасевич писал о Державине и о Пушкине, о Вяземском и о Дельвиге, о символи-

стах и о своих «преодолевших символизм» современниках. Ларкин же, хотя и менее подробно, в заказах, как правило, рецензиях и заметках (основной сборник его эссе так и называется „Required Writing“, переведем как «Написанное по требованию»), но писал все-таки о Томасе Гарди (и прежде всего о Гарди – основной для него автор), о Руперте Бруке, об Одене, о Дилане Томасе, о Джоне Бетжемене. Ксенофобией Ходасевич, в отличие от Ларкина не страдал, долго, во вторую половину жизни, разумеется, вынужденно, но в первую и добровольно (поездка в Италию в 1911 году) жил за границей, заграничные, что важнее (прежде всего итальянские, но и немецкие, берлинские в первую очередь, и парижские), впечатления были для его стихов плодотворны. Ларкин за границей провел считанное число дней, два раза в еще почти детстве (в 1936 и затем в 1937 году) съездил вместе со своим отцом-германофилом (не без симпатий, увы, к нацизму) на каникулы в Германию, один раз, в 1952 году, побывал с приятелем в Париже, о чем впоследствии, создавая свой образ убежденного англичанина, старался не вспоминать, наконец, получив в 1976 году так называемую Шекспировскую премию гамбургского фонда FVS, за полгода до даты присуждения оной начал жаловаться в письмах на необходимость ехать в этот Гамбург с его дурацким континентальным правосторонним движением и выступать перед «всеми этими нацистами», наконец, отправился туда со своей подругой Моникой Джоунс, провел там в общей сложности около сорока часов, на город не взглянул, произнес речь о вреде субсидий для поэзии, возвратился обратно в Англию. «Я не отказался бы съездить в Китай (заявил он в другом интервью), но только если бы можно было вернуться в тот же день. Я ненавижу быть за границей». Ходасевич, кроме того, инородец, полуполяк, полуеврей, «России пасынок», крещенный в католическом костеле и первые свои молитвы читавший по-польски; «безвозвратное обрусение» его, о котором писал он в статье о Мицкевиче, хотя и началось очень рано, с детского сада, но ведь все-таки, значит, было, «имело место», как бы-

вает оно только у инородцев; русский в обрусении не нуждается. Ларкин – англичанин «до мозга костей», всячески подчеркивавший и разыгрывавший свое «англичанство», причем не только на бытовом уровне, но и в области собственно литературной. «Нет» говорилось им не только «иностранный поэзии» вообще, но и, что, в общем, важнее и делалось им более всерьез, иностранным, или иностранным с его, сугубо и подчеркнуто английской, не британской, точки зрения (ирландским или американским) влияниям в английской поэзии; наоборот, всячески пропагандировался возврат к некоей «подлинно английской» линии английской поэзии, якобы искаженной и затемненной этими ирландскими (Йейтс, которым он увлекался в молодости, чтобы затем «отказаться» от него ради Гарди) или (еще того хуже) американскими (Паунд и Элиот, с которыми, особенно с первым, он считал нужным бороться) влияниями. Никакой «русской линии» русской поэзии Ходасевич, разумеется, не искал, во всяком случае – сознательно и агрессивно, как это делал Ларкин, однако его укорененность именно в русской («пушкинской») традиции, неоднократно и почти назойливо отмечавшаяся критиками, в самом деле являет собой некую существенную его черту, основополагающую особенность.

## В

И Ходасевич, и Ларкин начинают печататься рано, Ходасевич в 1905 году (в 18 лет), Ларкин в 1940 (то есть в те же самые 18). Первый сборник Ходасевича «Молодость» выходит в 1908 году (автору 21 год). Ларкин еще школьником в Ковентри, затем оксфордским студентом публикует стихи в (более или менее «любительских») журналах; его первый стихотворный сборник «Северный корабль» (The North Ship) выходит в свет в 1945 году (автору еще не исполнилось 23 лет). В следующем, 1946, году появляется первый роман «Джилл» (Jill), еще через год, в феврале 1947 года, выходит второй роман «Девушка зимой» (A Girl in Winter). Затем наступает кризис, в течении нескольких лет он пытается написать свою третью прозаиче-

скую книгу, чтобы в конце концов отказаться от карьеры прозаика. Со свойственной ему иронией рассказывает он в одном из позднейших интервью, какой ему виделась в юности дальнейшая жизнь. «Я думал, я буду шесть месяцев в году писать по 500 слов в день, отправлять результат издателю, а оставшееся время спокойно жить на Лазурном берегу, отвлекаемый разве что чтением корректуры. Вышло иначе – какое разочарование». Между тем, надо было зарабатывать на жизнь; почти сразу после окончания Оксфорда, в 1943 году, Ларкин начинает работать в библиотеке – способ заработка, которому он останется верен до конца, – сначала в «просто» библиотеке в Веллингтоне (графство Шропшир, глухая провинция), затем, с 1946, в библиотеке университетского колледжа в Лестере (Leicester), с 1950 года в Белфасте; наконец, в 1955 году, возглавляет университетскую библиотеку города Халл (Hull), на северо-востоке Англии, провинция, вполне тоже глухая. В Халле и прожил он до самой смерти, так и работая директором библиотеки. Стихи, поначалу существовавшие параллельно с прозой, воспринимались им самим как что-то, по отношению к этой прозе если не второстепенное, то уж точно не первостепенное, в лучшем случае – равностепенное. То были, в общем, стихи еще подражательные, еще, что для всякого поэта – основной критерий, не дававшие ощущения *своего голоса*, своих тем, своей интонации. В другом интервью он рассказывает, как примерно в 1950 году, т.е. к 28 годам, этот *свой голос* начинает прорезываться. «Я впервые почувствовал, что говорю сам за себя. Мысль, чувства, язык соотнеслись друг с другом и пришли в движение». Так начинается «настоящий Ларкин», с трудом и не сразу. Две метаморфозы происходят при этом – прозаик превращается в поэта, и поэт «романтический», ориентированный в первую очередь на Йейтса, превращается в «реалиста», ориентирующегося на Томаса Гарди. Этот «переход от Йейтса к Гарди» сам Ларкин, описывает так: «Когда реакция [на увлечение Йейтсом] наступила, она была недраматичной, полной и окончательной. В начале 1946 года я поселился в новом месте [в Лестере]. Окно спальни выходило на восток, так

что солнце будило меня непривычно рано. Я по утрам читал. У моего изголовья всегда лежал маленький синенький томик «Избранных стихотворений» Томаса Гарди. Я знал Гарди как романиста, что до его стихов, я был согласен с приговором Литтона Стречи, что «сумрак не развеивается даже известной элегантностью фразировки». Это мнение долго во мне не продержалось...». Здесь та же, конечно, ирония, та же склонность к иронической сдержанности, к тому, что англичане зовут *understatement*. Сопоставляя даты, видим, что кризис прозаика совпал с кризисом поэта, что обе метаморфозы происходили одновременно. Что само по себе характерно. Кризис на то и есть кризис, что в нем меняется все, «весь человек», весь его, как в позапрошлом веке говаривали, «состав».

## Г

Я пишу это – в Мюнхене, ранней весной, с совершенно ларкиновским, «из белой глины» небом за окнами – по-русски и для русского читателя, соответственно. Предполагаю поэтому, что Ходасевич стоит у читателя моего на полке, и ежели он, читатель, чего-то не помнит, какой-то цитаты не узнает, то нетрудно ему Ходасевича с полки снять, забытое вспомнить, цитируемое прочесть целиком. С Ларкиным дело обстоит, конечно, иначе, и обстоит оно достаточно скверно. Ларкин в России почти неизвестен – что загоняет меня в ненавистную мне роль культуртрегера, что-то такое знающего, чего читатель не знает, вещающего с некоего (как бы, что ли, вроде бы) пьедестала. С которого я, вот сейчас, торжественно слезаю... Возникает, далее, проблема перевода. Стихи, как известно, не переводятся (вот, кстати, фраза двусмысленная... пускай таковой и останется). У Ларкина каждый звук взвешен, каждое слово продумано – а я вынужден переводить его жалкой прозой... Постараюсь, кстати, чтобы эта жалкая проза жалкой и оставалась, иными словами – возможное благозвучие русского перевода приносится в жертву близости к английскому оригиналу. «Поэзия» при такой процедуре, разумеется, исчезает... Сам же я открыл его для себя, читая двуязычную, с параллельным немецким, тоже

прозаическим, переводом, антологию английской поэзии 20 века; стихи, утверждал Ларкин, ссылаясь на Самуэля Батлера, должны нравиться сразу и без всяких усилий; вы открываете книжку, вы начинаете читать и вам нравится; вот и все, ничего больше не требуется, никаких ученых комментариев, никаких специальных знаний. Это потом, добавим мы от себя, начинается углубление в тот или иной текст, в того или иного поэта, открытие – вскрытие – новых пластов и смыслов, дальних планов, перспектив в сияющей поволоке; но первоначальная искра между автором и читателем пробегает сама собой, быстро, легко, внезапно. Ларкин, в антологии этой, *открылся* мне на стихотворении *Next, Please* (переведем как «Следующий, пожалуйста»), относительно раннем, 1951 года, одном из самых пленительных и самых безнадежных его стихов.

Always too eager for the future, we  
Pick up bad habits of expectancy.  
Something is always approaching; every day  
*Till then* we say,

Watching from a bluff the tiny, clear,  
Sparkling armada of promises draw near.  
How slow they are! And how much time they waste,  
Refusing to make haste!

Yet still they leave us holding wretched stalks  
Of disappointment, for, though nothing balks  
Each big approach, leaning with brasswork prinked,  
Each rope distinct,

Flagged, and the figurehead with golden tits  
Arching our way, it never anchors; it's  
No sooner present than it turns to past.  
Right to the last

We think each one will heave to and unload  
All goods into our lives, all we are owed  
For waiting so devoutly and so long.  
But we are wrong:

Only one ship is seeking us, a black-  
Sailed unfamiliar, towing at her back  
A huge and birdless silence. In her wake  
No waters breed or brake.

(Мы все стремимся к будущему, все надеемся на лучшее, вот и приучаем себя к ожиданию; дурная привычка. И что-то, в самом деле, всегда приближается, каждый день мы говорим себе *после, когда-нибудь...*, и смотрим с берега, как все ближе подходит крошечная, ясная, сверкающая армада обещаний. Как медленно они движутся! Как много времени теряют, отказываясь поторопиться! И всегда они оставляют нас с нашим разочарованием, потому что, хотя ничто не задерживает их, и мы так ясно видим их склоненные снасти, сверкающую медь, и каждый канат в отдельности, и флаг, и на носу корабля фигуру с золотыми грудями, ни один корабль не пристает, на якорь не становится; еще не успев сделаться настоящим, он уже превращается в прошлое. До самого конца мы все верим, что каждый подойдет, и пристанет, и выгрузит на берег все блага, которые заслужили мы нашим долгим и преданным ожиданием. Но мы ошибаемся. Только один корабль ищет нас, неведомый, с черными парусами, с громадным, без птиц, безмолвием за кормою. В его кильватере вода не пенится и не бьется).

Δ

Жалкая проза, я знаю, жалкая проза. Разыгранный фрейшиц, с живой картины слепок бледный... А интонация у этих стихов поразительная, с этим их безнадежным выводом – выпадом – последней, короткой строки после трех длинных в каждой строфе. Эти три длинные строчки кажутся аргументом, из которого и делает свой вывод четвертая. Оглушительный, потому что опровергающий, вывод в предпоследней, пятой строфе, после точки. Все надеемся мы получить, что жизнь должна нам (*all we are owed*) за то, что мы так долго, так терпеливо ждали (*for waiting so devoutly and so long*). Точка. Но мы ошибаемся (*but we are wrong*).

Ничего нам за наше ожидание не будет. Только один корабль, с безмолвием за кормою, нас ищет... Одно из самых прелестных и безнадежных стихотворений Ларкина, сказал я. В действительности не одно, но многие из самых пленительных его стихов оказываются и самыми безнадежными. Противостоит ли что-нибудь их безнадежности? Их же пленительность и противостоит, разумеется. «Сумрак» развеивается «элегантностью фразировки». «Подлинное искусство», писал в одной из своих статей о Набокове Ходасевич, «всегда утешительно, как бы ни смотрел на мир автор и какова бы ни была судьба героев». Безнадежность не разрушает очарования этих стихов; безнадежность, если угодно, остается на смысловом уровне и компенсируется чем-то иным (звучком, ритмом, тайной дистанцией между автором и текстом), так что все в целом (собственно – стихотворение) оказывается не таким уж и безнадежным и потому как бы не нуждается в том финальном *повороте к позитивному*, которое вообще в стихах (разных поэтов) встречается довольно часто («Но если по дороге куст / Встает, особенно рябина»). Есть, я еще буду говорить о них, стихи Ларкина, в которых, в конце, происходит как бы взлет, переход в иную плоскость, выход в иррациональное. Но есть и такие, которые заканчиваются на безнадежнейшей, беспросветнейшей ноте (как хрестоматийное «Докери и сын», *Dockery and Son*, с его знаменитым финалом: *Life is first boredom, than fear. / Whether or not we use it, it goes, / And leaves what something hidden from us chose, / And age, and then the only end of age*. Жизнь – это сначала скука, потом страх. Пользуемся мы ей или нет, она уходит, и оставляет нам что-то, не нами, но какой-то скрытой от нас силой выбранное, и старость, и затем уже только конец старости), а все-таки, в целом и в отличие от этой скучной и страшной жизни, ощущения беспросветности не оставляют, читателя, в отличие от «армады обещаний», с отчаянием не бросают наедине. Вот, впрочем, для контраста редкое у Ларкина «оптимистическое» стихотворение, тоже довольно раннее, 1956 года, напевом своим и отчасти своей образностью напо-

минающее, пожалуй, ходасевичевского «Слепого» («А на бельмах у слепого / Целый мир отображен: / Дом, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого – / Все, чего не видит он»), стихотворение, озаглавленное *First Sight* (переведем как «Первый взгляд»):

Lambs that learn to walk in snow  
When their bleating clouds the air  
Meet a vast unwelcome, know  
Nothing but a sunless glare.  
Newly stumbling to and fro  
All they find, outside the fold,  
Is a wretched width of cold.

As they wait beside the ewe,  
Her fleeces wetly caked, there lies  
Hidden round them, waiting too,  
Earth's immeasurable surprise.  
They could not grasp it if they knew,  
What so soon will wake and grow,  
Utterly unlike the snow.

(Ягнята, которые учатся ходить по снегу, когда их блеяние облачками поднимается в воздухе, встречают огромный непривет, ничего не знают, кроме бессолнечного сияния. Оступаясь, все, что они находят за загоном, это отчаянная ширь холода. Когда они ждут, прижавшись к овце, чей мех спекся в мокрые катышки, вокруг них лежит, спрятанная, тоже ждущая, безмерная неожиданность земли. Они не смогли бы вместить этого, если бы узнали, что здесь скоро проснется и начнет расти, совершенно непохожее на снег).

## Е

Ходасевич, как и Ларкин, начиная рано, *начинает* медленно; не случайно, конечно, переиздавая в 1927 году в Париже свои стихи – итоговый сборник – он не включил в это издание ни «Молодость» (1908), ни «Счастливый домик» (1914). Точно так же и Ларкин переиздал свой первый сборник *The North Ship* лишь

в 1965 году, снабдив его извиняющимся предисловием, где не в последнюю очередь речь идет о преодолении преобладающей в этой книжке манеры. Конечно, *juvenilia* есть у всех поэтов, но, как правило, эти первые робкие опыты остаются вне книг, а то и вне журнальных публикаций, в как бы догуттенберговскую эпоху данного автора, становясь впоследствии предметом анализа и гордости исследователя, заново находящего их. Никому не придет в голову отнести «Камень» к *juvenilia*, да и «Вечер» уверенно входит в основной корпус ахматовских стихов. Здесь не так. Здесь эти ранние книжки в основной корпус очевидно не входят, «настоящий» Ходасевич начинается с «Путем зерна», «настоящий» Ларкин с «Менее обманутых», *The Less Deceived* (1955). И здесь, и там, таким образом, за очень ранним, но как бы не совсем настоящим началом следует второе рождение, действительное начало, внезапное и уже окончательное, в случае Ларкина сопровождаемое превращением прозаика в поэта. Корпус «настоящих», собственно – «ларкиновских», собственно – «ходасевичевских», стихов в итоге невелик; и там, и тут это три сборника, из которых второй («Тяжелая лира» и «Свадьбы на Троицу», *The Whitsun Weddings*, 1964) можно, по-видимому, признать той вершиной, к которой первый в известном смысле был подступом – в третьем же если не начинается, то как будто намечается уже спад, «усыхание» (по злому слову Георгия Иванова), иссякание источников («Европейская ночь» и «Высокие окна», *High Windows*, 1974, соответственно). Ходасевич проходит отпущенный ему путь быстрее; его «расцвет» («Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет...») начинается примерно с 1917 года (можно сказать и так, что примерно в 1917 году в стихах его начинает звучать та *основная тема*, которая сохранится в них до конца; но об этом позже), а примерно к 1927 году путь пройден, итоги – в последнем прижизненном сборнике – подведены, наступает молчание. Десять лет, следовательно; всего каких-то десять лет – впрочем, вполне «океанских», «катастрофических», «роковых» лет русской и вообще европейской истории;

и что расцвет приходится именно на эти годы, кажется неслучайным – хотя доказать эту *неслучайность*, разумеется, невозможно. У Ларкина собственно творческий период растягивается на (почти) три десятилетия, с примерно 1949-1950 до, скажем, 1977 года, когда было создано итоговое, может быть – величайшее его стихотворение, *Aubade*, вообще, наверное, одно из величайших стихотворений 20-го века, уже не попавшее ни в один из прижизненных сборников (выходивших, как не трудно заметить по уже приведенным датам, с какой-то почти педантической точностью раз в десятилетие). Наступившее в конце жизни молчание было, конечно, для них обоих трагедией.

Ё

Ларкин начинает, как сказано, с прозы – или, во всяком случае, со стихов и прозы как равноценных занятий. «По-видимому я не был рожден для прозы», говорил он в очередном интервью (их брали у него в конце жизни довольно часто). «Романы пишутся о других людях, стихи же о самом себе. Я недостаточно хорошо знал других людей, недостаточно любил их». С этим можно соглашаться или не соглашаться (правда ли, что Пруст – о «других людях»? впрочем, Ларкин явно имеет в виду «романы» в классическом смысле слова, восходящем к 19-му веку; существенные романы 20-го века вовсе ведь и не являются «романами» в этом традиционном смысле); во всяком случае, в самих стихах Ларкина, в его зрелых и подлинно-ларкиновских, после неудачи прозаика как раз и начавшихся стихах, сохранился или, скорее, как бы замещаая эту несостоявшуюся, невозможную более прозу, появился существенный элемент *прозаического* – тот же самый, конечно, о котором писал Ходасевич («С той поры люблю я, Брента, прозу в жизни и в стихах») и который у самого Ходасевича присутствует не менее отчетливо. Речь, кстати, идет здесь о прозе именно в стихах – не в прозе. (Проза в прозе неинтересна, заметим в скобках. Проза – она и так уже проза, чего еще ей? Интересна в прозе поэзия и в поэзии

проза, т.е. сочетание несочетаемого, парадокс, контраст, столкновение противоположностей...). Как определить этот элемент прозаического? в чем он? Во-первых – реалии. Реалии земной, очень земной жизни. Перечислять их нет смысла, они бросаются в глаза при первом, самом поверхностном чтении обоих. Затем – повествовательность. «Все так и было», писал об «Обезьяне» сам Ходасевич в примечаниях, внесенных им в принадлежавший Берберовой экземпляр его «Собрания стихов» 27 года. Кто еще из русских поэтов о каком стихотворении мог бы сказать, что «все так и было» и что он, значит, просто пересказывает некий, «прямо из жизни» выхваченный эпизод? (Другое дело, что его надо было еще из жизни, действительно, «выхватить», то есть, в его плодотворности для стихов, *увидеть* и пережить, из того потока «эпизодов», из которого жизнь, вообще говоря, и состоит, *выделить*, *вычленив* – чтобы затем превратить его в *нечто совсем иное*, в конечном счете отменяющее вопрос о реальности или не реальности самого эпизода, в то стихотворное *инобытие*, которое создает реальность более плотную, более сжатую, более *сильную*, чем реальность, присущая бытию просто). Зато Ларкин мог сказать о стихотворении «Свадьбы на Троицу» (о котором еще пойдет у нас речь), что это просто «запись очень счастливого дня. Я ничего не менял, надо было только записать. Это мог бы сделать кто угодно». (Последнему мы, разумеется, не поверим). И это, опять-таки, подробный, подробно пересказанный жизненный эпизод, «дорожное происшествие», если угодно. Затем – пресловутая «трезвость», о которой, применительно к Ходасевичу, так любили писать рецензенты. Эта «трезвость» есть, разумеется, и у Ларкина. Оба они отнюдь не склонны «обольщаться», поддаваться иллюзиям, отдаваться соблазнам. «Милый Алексей Максимович, не сердитесь: но Вы – *любите верить*», писал Ходасевич Горькому в известном прощальном письме. Наши герои «верить» явно не любят, к утешениям относятся скептически, на лукавые нашептывания отвечают улыбкой. Это не значит, что утешений нет, что безутешному, страшному,

жалкому, пошлому не противостоит какое-то другое начало (не говоря уж о том, что, как мы знаем, «подлинное искусство всегда утешительно»), но это «другое» начинается *поздно*, начинается всегда *после* – страшного, здешнего, но до этого «другого» надо еще добаться, добиться, доработаться, дописать. Оно не дается даром, оно дорогой ценой покупается у обоих. Это поэзия экзистенциального опыта, поэзия, в которой *знание* об утратах, неудачах, о несбыточности надежд, о старости, о болезни, наконец и прежде всего – о смерти, не просто присутствует постоянно, но – доминирует, но пронизывает все в целом, всю ткань, всю материю. «Утраты для меня то же, что нарциссы для Водсворта», говорил Ларкин в очередном интервью – фраза, которую пишущие о нем цитируют снова и снова („Deprivation is for me what daffodils were for Wordsworth”). «Именно несчастье вызывает к жизни стихи. Счастье – нет». «Я думаю, что в основе моей популярности, если таковая вообще имеется, лежит как раз тот факт, что я пишу о несчастьи. В конце концов, ведь большинство людей и вправду несчастны, разве нет?» Или вот – «Старые дураки» Ларкина, длинное позднее стихотворение, навеянное долгой агонией его матери, стихотворение, которое хочется процитировать целиком (от чего я все-таки воздержусь), один из тех волшебных текстов, которые повторяешь про себя по дороге куда-нибудь, просто так, все забывая.

What do they think has happened, the old fools,  
To make them like this? Do they somehow suppose  
It's more grown up when your mouth hangs open and drools,  
And you keep on pissing yourself, and can't remember  
Who called this morning? Or that, if they only chose,  
They could alter things back to when they danced all night,  
Or went to their wedding, or sloped arms some September?  
Or do they fancy there's really been no change,  
And they've always behaved as if they were crippled or tight,  
Or sat through days of thin continuous dreaming  
Watching light move? If they don't (and they can't), it's strange:  
Why aren't they screaming?

(Что они думают, что случилось, старые дураки, что они сделались вот такими? Они полагают, что ли, что это более по-взрослому, когда у тебя язык высунут и слюна течет, и ты писаешь под себя, и не можешь вспомнить, что звонил тебе сегодня утром? Или что они могут, если захотят, вернуть все назад, вернуть то время, когда они танцевали всю ночь напролет, или шли на свою свадьбу, или вскидывали винтовку на плечо одним сентябрем [имеется в виду, надо думать, сентябрь 1939 года, начало Второй мировой войны]? Или они воображают, что на самом деле ничего не изменилось и что они всегда вели себя как калеки или пьяницы, или целыми днями сидели в тонкой непрерывной дреме, следя за движением света? Если они не воображают себе все это (а как они могут?), то вот что странно: почему они не вопят?).

Это только первая строфа, за ней следуют еще три, выполненные с тем же формальным совершенством (стихи Ларкина всегда совершенны, изысканны, блистательны... без ложного, впрочем, блеска, без агрессивной, бьющей в глаза виртуозности), с той же интенсивностью образного ряда, внезапностью стилистических и мыслительных поворотов. И конечно, это текст страшный, по видимости – беспросветный. Вот именно, что – по видимости. Вполне беспросветных стихов у Ларкина, как уже было сказано, не бывает. Всегда есть какое-то «иное начало», какой-то иногда приглушенный, иногда вдруг ярким пламенем загорающийся в словах, от строки к строке перебегающий свет. Как есть он, конечно, и у Ходасевича. В том-то и заключается, может быть, некое основополагающее свойство обоих – наметим эту тему, чтобы снова, скоро, к ней возвратиться – что в обступающей тьме вновь и вновь вспыхивает этот тайный свет; «и тьма не объяла его». Стихи и строятся, в известном смысле, на этой противоположности между обступающей тьмой и не объатым ею светом; когда свет перестает светить, они прекращаются у обоих.

## Ж

«Про Ходасевича говорят: „Да, и он поэт тоже“... И хочется крикнуть: „Не тоже, а поэт Божьей милостью, единственный в своем роде“». Так писал Андрей Белый в своей известной статье 1922 года «Рембрандтова правда в поэзии наших дней». «Поэт тоже...» Еще кто-то (Святополк-Мирский?) назвал, кажется, Ходасевича «поэтом для тех, кто не любит поэзии». А на обложке моего издания Ларкина некий критик сообщает, что Ларкин это «наш самый совершенный и незабываемый поэт общих мест человеческого опыта» (*common places of experience*). А Дерек Уолкотт начинает свою статью о Ларкине словами: «Обыкновенное лицо, обыкновенный голос, обыкновенная жизнь...». А Муза его, по Уолкотту, носит имя – Посредственность. Да и статья озаглавлена «Мастер обыденного» (*The Master of the Ordinary*). Все это – «хочется крикнуть» – совершенная чепуха. «Рембрандтова правда» кажется – именно «посредственности»-то и кажется – с поэзией не совместимой. Поэзия это ж «паренье в облаках», а тут все эти больницы, окна во двор, обыденная жизнь, европейская ночь. И вся эта «сухость», «резвость», «ирония». «Перелистайте недавно вышедшее «Собрание стихов», где собран «весь Ходасевич» за 14 лет. Как холоден и ограничен, как скуден его внутренний мир. Какая не щедрая и не певучая «душа» у совершеннейших этих ямбов. ... Конечно, Ходасевич все-таки поэт, а не просто мастер стихотворец. Конечно, его стихи все-таки поэзия. Но и какая-нибудь тундра, где только болото и мох, «все-таки» природа, и не ее вина, что бывает другая природа, скажем побережье Средиземного моря...» Так писал Георгий Иванов... Эта «другая природа, скажем побережье Средиземного моря» заставляет вспомнить, конечно, тот Лазурный берег, где молодой Ларкин мечтал жить, сделавшись популярным прозаиком, где он, таковым не сделавшись, ни разу и не побывал. Кипарисы, знаете ли, и пинии. «За голубым голубком розовый летит голубок». Кто из современников вообще понял, что такое Ходасевич? Боюсь, что один Набоков.

Если Ларкин начинает, то Ходасевич как бы заканчивает прозой. Проза Ларкина, то есть два его юношеских романа, все-таки, при всех их немалых, особенного второго, достоинствах, остаются в литературе прежде всего потому, что написаны именно Ларкиным, поэтом, создавшим свои шедевры; не будь этих последующих шедевров, никто, наверное, не читал бы ни «Джилл», ни «Девушку зимой». Прозу Ходасевича тоже читаем мы, разумеется, зная о его стихах. Полагаю, однако, что и без этого знания она осталась бы тем, чем является – вершиной русской прозы вообще. В самом деле, «Некрополь», «Державин», главы о Пушкине и те – позор наш! – так до сих пор не собранные полностью статьи и заметки, которыми он зарабатывал на жизнь, – все, или почти все это и есть, может быть, лучшая русская проза 20-го века, которую – как писал Мандельштам об Анненском – хотелось бы поместить в антологию целиком, так она хороша. Мы привыкли, что проза – это fiction, сюжет, действие, персонажи. Однако есть и другая, «не фикциональная» проза, то, что Лидия Гинзбург называла «прямой разговор о жизни», без досадного посредства выдуманного действия, придуманных персонажей... Такой прозы Ходасевич – мастер из мастеров, *le maître des maîtres*. Так что вряд ли можно вполне согласиться с Набоковым, заметившим в своем патетическом и пронзительном некрологе, что «критические высказывания Ходасевича, при всей их умной стройности, были ниже его поэзии, были как-то лишены ее биения и обаяния». Требовать от прозы «биения и обаяния» поэзии вообще нельзя; перечитайте, однако, «Младенчество», или «Конец Ренаты», или коротенький очерк «Во Пскове», или статьи Ходасевича о самом же Набокове – немного найдете вы в русской литературе 20-го века текстов, сравнимых с этими по «обаянию», «биению», сухой и тонкой прелести, по уму и отчетливости мыслей, ясности интонаций, совершенству ритма, окончательности неброских формулировок.

The average face, the average life... На самом деле у Ларкина замечательное, выразительнейшее лицо. Чем дальше, тем выразительней, своеобразней, тем – значительней оно становится. Первое, что бросается в глаза, конечно – очки, большие, «массивные», в тяжелой черной оправе. Очки, закрывающие лицо. Очки закрытого человека. А Ларкин и был, конечно, человеком закрытым, человеком таящимся, уходящим в сторону, путающим следы. «Что касается Халла, то он мне нравится, потому что расположен так далеко от всего. По дороге в никуда, как кто-то сказал. Он лежит посреди этой пустынной местности, а за ней уже только море. Мне это нравится». Вы, значит, не испытываете потребности быть в центре событий? спрашивает изумленный журналист. «О нет. Я испытываю очень большую потребность быть на периферии событий». И никакого желания посмотреть последнюю пьесу? «К значительнейшим мгновениям моей жизни я отношу тот миг, когда я осознал, что можно просто взять и уйти из театра». Смотрим дальше на фотографии. Лоб и лысина... Ларкин рано начал лысеть, довольно рано стал глохнуть, в юности заикался, очки носил с детства. Звучит смешно, а было ему не до смеха. В молодости заикание и робость были такие, что, покупая в кассе железнодорожный билет, он вынужден был писать на бумажке название нужной ему станции. Вообще, как и Ходасевич, железным здоровьем не отличался, на поздних фотографиях уже видно, что это больной человек, рак, от которого он и умер, на лице его уже отпечатан, уже, во всем облике, запечатлен. А умер он, как и Ходасевич опять-таки, относительно рано, в шестьдесят три года, в мучениях, представить себе которые никто из нас, еще живущих, конечно, не в состоянии. Невольно начинаешь думать, что все описанные им больницы дождалась его, наконец, что карета «скорой помощи» выехала из его же потрясающего одноименного стихотворения 1961 года. Что поэт в стихах своих предсказывает свою судьбу – мысль старая, недоказуемая, неотвратимая. В каких-то отношениях с судьбой стихотворные строки, конечно, находятся, то ли

она в них входит, и усаживается в них поудобнее, и ждет своего часа, и вдруг показывается – да вот же я, неужели вы так ничего и не поняли? – то ли сами они *в нее пишут*, в нее вписываются, до нее пытаются дописаться... Глаза на этих поздних фотографиях, как на поздних фотографиях всегда бывает, смягчившиеся, совсем не колкие, знающие о смерти. «Надо быть добрым, покуда еще есть время», писал он в одном из самых последних стихотворений. Глаза, впрочем, на всех, даже ранних фотографиях Ларкина, не колючие, не агрессивные. Агрессии нет в его облике. А человек при этом был вовсе не безобидный, многое и многих отвергавший очень решительно. Склонный, к тому же, по крайней мере в письмах, которые писал в огромном количестве, к разнообразной брани, к выражениям в высшей степени нецензурным. Во всем этом, при желании, можно найти и что-то детское, мальчишеское, школярское. Что-то детское, до самой старости, видно и на фотографиях, что-то, в очертаниях рта, в складке губ, наивно-беспомощное, беззащитное, простодушное.

## Й

«Усредненная биография»? Усредненная биография послевоенного европейского поэта – это как раз все то, от чего Ларкин решительно и сознательно отказался, университетская карьера, преподавание в Америке, «writer in residence», конференции, «гранты», поездки в Италию по стипендии какого-нибудь фонда, поэтические фестивали в Роттердаме и все прочие прелести европейско-американской культурной жизни, от которой нам, русским, перепадают в лучшем случае драгоценные крохи. Поселиться в провинции, каждый день ходить на работу, взять на себя простые тяготы повседневного существования – для поэта путь своеобразнейший, единственный, других примеров немного. Уоллес Стивенс, может быть? Но это раньше и это в Америке. Анненский? Да, конечно. Мандельштам, погибающий «с гурьбой и гуртом»? В послевоенной Англии погибать не приходилось, другая гурьба, другой гурт, бремя обыденности, попытка благополучием, свой дом, и сад, и машина, и эта проклятая необходи-

мость зарабатывать себе пенсию, которой он так ведь и не успел воспользоваться, вот в чем ирония, но просто плюнуть на которую никогда бы, по собственному, в чудесных, смешнейших и популярнейших стихах сделанному признанию, не решился: „Ah, were I courageous enough / To shout *Stuff your pension!* / But I know, all too well, that’s the stuff / That dreams are made on.“ Что можно перевести примерно как: «Ах, если бы у меня хватило смелости крикнуть: *Да подавитесь вы вашей пенсией!* Но я слишком хорошо знаю, что это вещество, из которого сотканы наши сны». Читатель заметил, надеюсь, аллюзию на Шекспира, комически и великолепно усиленную непередаваемым по-русски каламбуром.

## К

«Основную тему» Ходасевича можно было бы определить словами «взлет и взгляд». «Душа», «Психея», о которой вновь и вновь, особенно в «Тяжелой лире», говорит он, эта живущая «под спудом», «помимо меня», то «холодная и ясная», как луна, то «бедная» и «простая» душа, – душа эта, или сам поэт, его сокровенное «я», вдруг – взлетает, вдруг – вырывается («но вырвись – камнем из пращи...») за земные пределы, вдруг, сбросив с себя груз и обузу постылого повседневного бытия, поднимается над миром и над собой, чтобы – не всегда, но как правило – посмотреть на себя «уже оттуда», другими глазами, «глазами, быть может, змеи», на мир, уже покинутый, на себя, уже как на пустую, брошенную, «изношенную оболочку». Перечислю стихи, в которых эта тема проступает наиболее отчетливо – «Эпизод» (1918), «Полдень» (1918), «Вариация» (1919), «Из дневника» (1921), «Элегия» (1921), «Баллада» (1921), «Большие флаги над эстрадой...» (1922). Сюда же, с некоторыми оговорками, относится «Обезьяна», о которой мне приходилось уже писать в другом месте; наверное, один из шедевров Ходасевича. Этот «прорыв в иные сферы», «взлет вверх» (и следующий за ним – «взгляд вниз») происходит обыкновенно без всякого внешнего повода, сам собой, «вдруг», непонятно почему. «И вдруг – как бы толчок, – но мяг-

кий, осторожный...» («Эпизод»); «И вдруг, изнеможенья полный, / Плыву...» («Вариация»). Или – в потрясающей «Элгии» – «душа взыграла». Она сама, вдруг, ни с того ни с сего, «взыграла» – и вот летит «в огнекрылатые рои», и вступает «в родное древнее жильё», и – откуда? с какой высоты? кем измеренной? – смотрит вниз, на того, кого ей уже «навсегда не надо» и кто продолжает брести «в ничтожестве своем» по аллеям «Кронверкского сада». Оставшийся внизу пусть и бредет «в ничтожестве», а все же мир, увиденный «оттуда», сверху и со стороны, прекрасен, «отраден» и «утешителен». «И с обновленную отрадой, как бы мираж в пустыне сей, увидишь флаги над эстрадой, услышишь трубы трубачей». Как бы мираж... То, что оттуда видится, есть мир в аспекте созерцания, чистое (и светлое), по Шопенгауэру, «представление», противоположное темной «воле». Мир «в аспекте бытия» ужасен, жесток и мучителен, только в чистом созерцании, как «идея», прекрасен он. *Alle Dinge sind herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein.* Прекрасно то, что мы видим, мучительно то, что есть. Мучительно вообще – быть, освобождение дается лишь эстетическим переживанием, взглядом «оттуда». «Но другому, / Смотревшему как бы бесплотным взором, / Так было хорошо, легко, спокойно...» Мучительно зато возвращение в земную оболочку: «Мне было трудно, тесно, как змее, / Которую заставили бы снова / Вместиться в сброшенную кожу...» Ясно, что «взгляд» невозможен без «взлета» («взлет» же без «взгляда» обходится), а все-таки именно этот взгляд – оттуда сюда – из уже неземного на еще земное и здешнее – придает этим стихам их основную прелесть, их тайный трепет и сокровенную теплоту.

И навсегда уж ей не надо  
Того, кто под косым дождем  
В аллеях Кронверкского сада  
Бредет в ничтожестве своем.

Ей (взыгравшей душе) – не надо, но взгляд ею – брошен, а потому и мы видим – «уже оттуда», сверху, вместе с огнекрылатыми роями – этого несчастного, худого, боль-

ного, по разоренному наставшим варварством Петербургу куда-то или откуда-то – не из квартиры ли Горького на Кронверкском проспекте? – бредущего автора. Ей – не надо, но нам только он и нужен, увиденный сверху. «Огнекрылатые рои» и «родное древнее жильё» – все это сказано замечательно, сильно, незабываемо. Но все же это чуть-чуть, самую чуть – риторика. Тепло, повторяю, и жизнь, и подлинное биение, и сердечный трепет получают эти строки от взгляда оттуда – сюда, сверху – вниз, на вот это, здешнее, непрочное, невечное, хрупкое, бренное.

## Л

Все это означает, что Ходасевич, в сущности, «мистик». Мистика вовсе не исключает трезвости, как многие думают. Наоборот, мистика предполагает ее как непремненное свое условие. Мистика не есть «мистический туман», разумеется, но мистика, «высокая мистика» (мейстер Экхарт, Силезский Ангел...) есть, в первую очередь, возможно большая ясность, наивысшая, может быть, ясность, какая вообще возможна. Ясное, синее, безоблачное, прозрачное небо. Пресловутая трезвость Ходасевича необходима ему, чтобы расчистить то пространство, то место, где взлет над миром может произойти. Надо отбросить туманы, обманы; надо добиться возможно большей ясности рациональной, чтобы мистическая, сверхрациональная ясность могла начаться, случиться; нужен ум, чтобы выйти за пределы ума (не в «заумь» выйти, конечно – «заумь» есть путь вниз, в «до-ум» – а в «сверхум», в «больше, чем ум»). Мистика и трезвость – два полюса одного мира; инь и ян единой вселенной.

## М

Символизм, как известно, постулировал переход от реального к реальнейшему, а *realibus ad realiora*. В каком-то смутном пределе виделось что-то «теургическое», переход от создания «только произведений» к созданию «самих вещей». Предполагалось некое «коллективное действие» или «действие», в котором мир и должен был, значит, когда-то, как-то, таинственным образом преобразиться. Не со-

всем понятно, конечно, как можно было во все это верить; «мечтания» эти отмечены какой-то роковой несерьезностью, необязательностью, каиновой печатью подделки, отчего и «критика» символизма со стороны его лучших представителей является, как то известно каждому, читавшему блоковский «Балаганчик», неотъемлемой составной частью самого символизма. Ходасевич думал о символизме всю жизнь, написал о нем так, как никто другой, наверное, не написал (прав был Владимир Вейдле, говоривший, что «надлежало бы запретить историкам нашей литературы писать о символизме, не ознакомившись» с «Некрополем»), понимал его изнутри (как человек, успевший «еще вдохнуть его воздух, когда этот воздух не рассеялся и символизм еще не успел стать планетой без атмосферы»). Между тем, «теургические мечты» не сбылись, вождеденное «действие» обернулось мерзкой, кровавой вакханалией революции, в каковой, по крайней мере поначалу, некоторые из символистов постарались увидеть все же что-то хоть отчасти похожее на осуществление их музыкально-эротических мечтаний («слушайте», как все мы помним, «музыку революции»), их соборно-дионисийских чаяний (есть – если вдуматься: потрясающее – место во «Второй книге» Надежды Яковлевны Мандельштам, где она рассказывает об их визите к Вячеславу Иванову в Баку и о жалобах хозяина на то, что ему «не удалось договориться с победителями». «Я ведь всегда был за соборность...» Мандельштам, на обратном пути, все спрашивал себя, удивляясь, что же Вячеслав Иванов понимает под этой соборностью. «Армию? Толпу? Митинг?»). От этих соблазнов Ходасевич был так же далек, как и его, им не признанный и его не узнавший, столь не похожий на него, собрат, патетически говоря, по величию (удивительно, в самом деле, удивительно и печально, что Ходасевич и Мандельштам – величайшие поэты своего века – до такой степени не поняли, не разглядели друг друга...). Никаких оправданий начавшейся вакханалии Ходасевич, конечно же, не придумывал – наоборот «оправдания нет», может быть, даже для взлета и расцвета души «бездны мрачной на краю»; как сказано в одном неприметном, не включенном ни в один

сборник и совершенно восхитительном стихотворении 19 года: «Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет, / Какому, верно, в этот год / И оправдания нет». «В церквах – гроба, по всей стране / И мор, и меч, и глад, – / Но словно солнце есть во мне: / Так я чему-то рад. // Должно быть, это мой позор, / Но что же, если вот – / Душа, всему наперекор, / Поет, поет, поет?» То есть душа поет именно *наперекор* «мору и гладу», *наперекор* разыгравшейся «стихии». Она хоть и «запела», быть может, от соприкосновения с этой «стихией», но ни о каком заигрывании с нею здесь речь не идет, никакого «дионисийского прельщения» здесь нет, в «мировых вихрях» автор не растворяется и читателя раствориться не призывает. Но что, вообще говоря – и в ту же самую эпоху революционно-теургических вакханалий – делает Ходасевич? Он делает нечто простое и удивительное, *он превращает программу в прием*. То, что по символистскому путаному учению должно было произойти как бы за пределами текста, по ту сторону искусства – и с искусством в традиционном смысле покончить (о чем, например, постоянно писал Бердяев, в своих эстетических воззрениях навсегда оставшийся человеком символистской эпохи) – происходит у Ходасевича внутри текста, искусство никоим образом не разрушая, не отменяя. «От реального к реальнейшему» вновь и вновь, как сказано, взлетают вместе с «душою» стихи, чтобы взглянуть оттуда на здешнее и земное, чтобы, взлетев, вновь спуститься «сюда», но спуститься «сюда», в земное и здешнее, с багажом «нездешнего» знания, «нездешнего» опыта. Это превращение программы в прием было одновременно преодолением и продолжением символизма, откуда следует, что Ходасевич оставался все же в гораздо большей степени символистом, чем его «преодолевшие символизм» современники-акмеисты. Важнейшим отличием остается, конечно, сама противоположность (между «здешним» и «запредельным», «реальным» и «реальнейшим»), у Ходасевича сохранившаяся – не просто сохранившаяся, но положенная им, можно сказать, в основание его поэтики – в акмеизме, наоборот, не то, что совсем отмененная, но как бы, говоря à la Гегель, «снятая».

## Н

Эта противоположность, как нетрудно догадаться, лежит и в основании поэтики о русском символизме не подозревавшего, наверное, Ларкина. Он знал зато о символизме английском, важнейшим представителем которого можно, наверное, считать Йейтса, из всех английских – точнее: англоязычных, все-таки ирландец – поэтов нашим русским символистам наиболее, пожалуй, созвучного. Пресловутый ларкиновский переход от Йейтса к Гарди есть, в конце концов, не что иное, как все то же «преодоление-продолжение» символизма, с поправкой, разумеется, на другую страну, другую эпоху, другие термины, другие традиции. Шеймус Хини в короткой и блистательной статье о Ларкине прослеживает его световую символику; как только свет появляется в его стихах, пишет он, Ларкин не в силах противостоять живущему в нем романтическому поэту, готовому, вопреки всему скепсису, ответить на призыв этого света, как герой китовского «Соловья», «Уже с тобою!» (Already with thee!). То есть – таков, в сущности, тезис Хини – «Йейтс» в Ларкине не умер, но продолжает жить как бы параллельно к «Гарди», почему и возникают, вновь и вновь, в его стихах моменты «видения», прозрения, «эпифании», откровения света, которым рационалист и скептик в Ларкине как будто не доверяет, которых поэтому не так уж и много, но без которых его стихи не были бы самими собою.

## О

Взлет и взгляд, подъем и вновь спуск. То есть – восхождение и нисхождение, о которых любили говорить символисты и близкие к символизму авторы. Все тот же Вячеслав Иванов, к примеру, в скучнейшей, впрочем, с графическими схемами, статье «О границах искусства», вошедшей в его известный сборник «Борозды и межи», развивает целую, как писал в рецензии на этот сборник Бердяев, «феноменологию художественного творчества», на понятиях восхождения и нисхождения как раз и построенную. Причем, к возмущению, кстати, рецензирующего Бердяева, акцент делается именно на последнем,

на – нисхождении: «В деле создания художественного произведения», пишет Иванов, «художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, то есть истинных художников». Точно так же строил эту «феноменологию» и Павел Флоренский в «Иконостасе», опять-таки ставя акцент на «нисхождении»: в искусстве, писал он, «есть *два* момента, как есть *два* рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению, или вхождению в горнее, и переход нисхождения долу. Образы же первого – это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире, вообще – духовно неустроенные элементы нашего существа; тогда как образы нисхождения – это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам все то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, – раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны». Слово «вкусно» оставляем на совести автора. – Все это Ходасевич прекрасно, разумеется, знал; трудно, после только что приведенных цитат, не увидеть прямой отсылки к символистским теориям в таких, например, 1923 года, строчках – о строчках же, лежащихся на бумагу: «... и на листе широком / Отображаюсь... нет, не я: / Лишь угловатая кривая, / Минутный профиль тех высот, / Где восходя и ниспадая, / Мой дух страдает и живет». Впрочем, я не настаиваю; вполне возможно, что «ниспадая» следует понимать здесь не в смысле мистическо-символического «нисхождения», а в «простом» смысле падения духа с тех высот, на которых он не удерживается. А может быть, сквозь один смысл просвечивает здесь другой... Во всяком случае, знакомство с теорией восхождения-нисхождения, назовем ее так, чувствуется у него вновь и вновь; различие, повторяю, среди прочих различий, в том, что Ходасевич – вновь и вновь,

опять-таки – делает своей *темой* то, что символисты рассматривали отнюдь не как тему «художественного творчества», а именно как его «феноменологию», его предпосылки и духовную подоплеку. Точно так же трудно отказаться от мысли, что Ходасевич, в самом деле, с его воздушной ясностью, сухим пламенем строк и чистым, отстраненно-любящим взглядом «оттуда» – один из самых «нисходящих» русских поэтов, не в том смысле, конечно, что «одежды дневной суеты» и «накипь души» у него отсутствуют, а в том, что он всегда смотрит на них, как и на самого себя, из «предутренних снов» и «вечной лазури» или, как гораздо точнее сказано у него самого в «Эпизоде», «немного сверху, слева».

## П

«Взлеты» у Ларкина? Они менее *подробны*, так скажем, воздухоплавательная их техника не разработана, аэронавтика остается в зачаточном состоянии... У Ходасевича и «огнекрылатые рои», и «подземное пламя», и «текучие звезды», и «ощущенье кручи», и «хор светил и волн морских, ветров и сфер», и мир его «ширится, как волны, по разбежавшимся кругам», и чего с ним только ни происходит – у Ларкина же это скорее переход (перевод разговора) в иную какую-то плоскость, в иную сферу, мгновенный, внезапный – в этих тоже очень, конечно, «рациональных», «трезвых», «умных» стихах – выход в иррациональное («сверхрациональное»), не «за-», опять-таки, но скорее «над-умное», причем выход именно внезапный, мгновенный, как бы не подготовленный предыдущим, выход, значит, куда-то, куда стихотворение, по видимости, *не вело*, куда оно, для читателя и словно для самого же стихотворения неожиданно, *вылетело, взлетело*. Вот, возьмем пример, «Свадьбы на Троицу» (1958), длинный, в восемьдесят (!) строк, текст, давший название, наверное, лучшему его сборнику. Та «проза в стихах», о которой я говорил выше, присутствует здесь в полной мере; подробно описывается путешествие «автора» на поезде – откуда не сказано, допустим из Халла – в Лондон, в жаркую летнюю субботу, на Троицу, вид из

окна, с той необыкновенной точностью неприглядных, «бедных» деталей, которая Ларкину всегда была свойственна, пасущиеся овцы с их короткими тенями, каналы с индустриальной пеной, поднимающиеся и опускающиеся по мере продвижения поезда изгороди. На каждой станции в поезд садятся молодожены, едущие тоже в Лондон, в свадебное, очевидным образом, путешествие. «Рассказчик» наблюдает сцены проводов – отцы в костюмах с широкими ремнями на брюках, шумные и толстые матери, дяди, выкрикивающие скабрёзности, подружки невест в нейлоновых перчатках и с поддельными драгоценностями. Это тоже бедная, грустная и смешная, еще отмеченная послевоенной скромностью и скудостью жизнь, на которую «рассказчик» смотрит внимательно, отстраненно, про себя улыбаясь, с тайной грустью в то же самое время. И вот они все в поезде, эти свежее повенчанные пары, и все приближаются к Лондону, и никто не думает о других, которых никогда больше не встретит, или о том, что все их жизни будут содержать в себе этот час, проведенный вместе. Это, в сущности, смешной, как говорилось уже, эпизод, не более того, это путешествие в поезде в обществе многочисленных молодоженов, «дорожное происшествие». Фон его, что у Ларкина не часто, скорее светлый, не лишенный, впрочем, и некоторой, тоже светлой, в общем, печали – нельзя все-таки не подумать о том, что «рассказчик» едет среди всех этих счастливых пар один-одинешенек и что сам Ларкин никогда женат не был. Все проходит, и эти полчаса пройдут, и это начало совместной жизни для многих молодоженов одновременно закончится, как закончится их молодость, выделяющая их, вместе с фатой и прочими свадебными аксессуарами, из толпы провожающих, из рядов других пассажиров. Возможны, конечно, самые разные прочтения, не обязательно отменяющие, скорее дополняющие друг друга – эпизод реалистичен, но и символичен в то же время; он трогает нас, не объясняя почему, так что мы сами должны искать объяснение – точно так же, как мы ищем и в полной мере никогда, разумеется, не найдем объяснение неожиданному финалу:

We slowed again,  
And as the tightened breaks took hold, there swelled  
A sense of falling, like an arrow-shower  
Sent out of sight, somewhere becoming rain.

(Мы опять замедлили ход, и когда натянутые тормоза схватили [колеса], возникло чувство падения, похожее на стрельчатый ливень [или ливень стрел], посылаемый за пределы видимости, где-то становящийся дождем).

Вы скажете, это немного? Это немного. Это всего две строчки, но это неожиданное «видение», этот странный ливень стрел, где-то там становящийся дождем, открывает ту иную – и вполне, конечно, воздушную, небесную – перспективу, которая как бы задним числом если не иной смысл, то иное измерение придает рассказанному эпизоду. Это уже не эпизод только земной – вернее, эпизод по-прежнему земной и обыденной жизни, но разыгрывается он в «метафизических», небесных кулисах. Или возьмем High Windows, «Высокие окна», 1967, стихотворение, по которому тоже был назван сборник (так что и то, и другое относится, очевидным образом, к «центральным и «ключевым»). Приведу его целиком:

When I see a couple of kids  
And guess he's fucking her and she's  
Taking pills or wearing a diaphragm,  
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives –  
Bonds and gestures pushed to one side  
Like an outdated combine harvester,  
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if  
Anyone looked at me, forty years back,  
And thought, *That'll be the life;*  
*No God any more, and sweating in the dark*

*About hell and that, or having to hide  
What you think of the priest. He  
And his lot will all go down the long slide  
Like free bloody birds. And immediately*

Rather than words comes the thought of high windows:  
The sun-comprehending glass,  
And beyond it, the deep blue air, that shows  
Nothing, and is nowhere, and is endless.

(Когда я вижу пару подростков, и догадываюсь, что он ее трахает [Ларкин иногда, не часто, позволял себе в стихах откровенные грубости], а она принимает таблетки или носит колпачок, я понимаю, что это рай, о котором пожилые люди мечтали всю жизнь – узы и жесты сдвинуты в сторону, как устаревший комбайн, и вся молодежь скользит по длинному склону к счастью, бесконечно. Я спрашиваю себя, не смотрел ли и на меня самого кто-нибудь, сорок лет назад, думая: *Вот это будет жизнь. Никакого Бога больше, и не надо потеть в темноте, страшась ада и всего такого, и не надо скрывать, что ты думаешь о священнике. Вот он и ему подобные будут скользить по длинному склону, как чертовы вольные птицы. И тут же, скорее, чем слова, приходит мысль о высоких окнах – стекло, вмещающее [или объемлющее] солнце, и за ним – глубокий синий воздух, который ничего не показывает, который – нигде и который – бесконечен).*

В позднейшем, 1981 года, интервью, с типичной для него, как уже говорилось, тенденцией к understatement, Ларкин говорил, что стихотворение это не очень удачное, что он назвал по нему свой последний сборник, потому что ему нравится сам заголовок. Но это правдивое стихотворение, продолжает он. «Мы стремимся к бесконечности и отсутствию (infinity and absence), красоте какого-то места, где нас нет. Оно (т.е. стихотворение) показывает человеческую историю как последовательность угнетений, а мы хотим быть где-то, где нет ни угнетенных, ни угнетаемых, только свобода. Мне, может быть, не вполне удалось это выразить».

Вполне или нет, но сам образ этих «высоких окон», навеянный, как пишут биографы, высокими окнами той квартиры в Халле, где Ларкин жил с 56-го по 74-ый год и где были созданы лучшие его стихи, – эта бесконечность света и воздуха, возникающая после всех откровенностей и всех разговорных, приземленных, иногда намеренно вульгарных интонаций, вновь взрывает всю ситуацию – выбрасывает сам текст и нас, его читающих, в ту, в самом деле, свободу, которой сменяющие друг друга поколения, с их разными формами угнетения, никогда, конечно, не достигают.

## Р

У Ларкина, следовательно, «взлетает» само стихотворение, не его «герой» (как у Ходасевича); потому и воздухоплавательные подробности не разработаны. Разработана зато география, небесный ландшафт, архитектура облаков, нагромождения света. Мотивы эти повторяются снова и снова; небесное «там», иной мир парят, и сияют, и торжествуют над земным «здесь», над нерадостным миром этим. Опять нужны, конечно, примеры, и значит вновь вынужден я своею жалкою прозой... ничего не поделаешь. Вот два, относительно коротких, стихотворения, которые я потому целиком и процитирую. Первое (с его интенсивным зрительным рядом и напряженной моторикой особенно трудное для подстрочного перевода, но – попробуем) называется Absences, «Отсутствия» (именно так – во множественном числе) и датируется 1950 годом:

Rain patters on a sea that tilts and sighs.  
Fast-running floors, collapsing into hollows,  
Tower suddenly, spray-haired. Contrariwise,  
A wave drops like a wall: another follows,  
Wilting and scrambling, tirelessly at play  
Where there are no ships and no shallows.

Above the sea, the yet more shoreless day,  
Riddled by wind, trails lit-up galleries:  
They shift to giant ribbing, sift away.

Such attics cleared of me! Such absences!

(Дождь стучит каплями по морю, море клонится и вздыхает. Бегущие покатоги свергаются в бездну, затем вдруг встают башнями, волосатыми от пены. В другую сторону волна падает стеною, за ней карабкается другая, в безустанной игре там, где нет ни кораблей, ни мелей. Над морем же еще более безбрежный день, просеянный ветром, тянет озаренные галереи. Они сбиваются в гигантские ребра, затем развеиваются. Такие [небесные] мансарды, в которых меня нет! Такие отсутствия!).

«Меня» там нет, «душа» не взлетает в те выси. Но выси-то сами есть, «небесные мансарды», в которых отсутствую я, присутствуют. Они суть – «отсутствия» по отношению к земному и здешнему, но в стихах они все же «являются», становятся зримыми, поднимают к себе если не душу, то взгляд (а вместе со взглядом и душу отчасти тоже). Отличие от Ходасевича не так уж и велико, как может сперва показаться – у Ходасевича ведь все время проходит то же роковое раздвоение: «душа выиграла», взлетела, но «автор»-то, как мы уже знаем, продолжает идти по Кронверкскому саду в извечном своем «ничтожестве». Иными словами, переживание своей *причастности* к запредельному есть вместе с тем, в то же самое время, и переживание своей *отставленности* от него – или, что то же, его *безучастия* к нам, о чем вновь и вновь говорит Ходасевич, о чем Ларкин говорит, среди прочих стихов, в том втором, которое решился я процитировать, написанном десятью годами позже, в 1960, и озаглавленном Talking in Bed, «Разговаривая в постели»:

Talking in bed ought to be easiest,  
Lying together there goes back so far,  
An emblem of two people being honest.

Yet more and more time passes silently.  
Outside, the wind's incomplete unrest  
Builds and disperses clouds about the sky,

And dark towns heap up on the horizon.  
None of this cares for us. Nothing shows why  
At this unique distance from isolation

It becomes still more difficult to find  
Words at once true and kind,  
Or not untrue and not unkind.

(Разговаривать в постели должно бы было быть совсем легко. Лежать вместе уводит в такую даль. Символ двух людей, которые честны друг с другом. Тем не менее, все больше времени проходит в молчании. Снаружи, неполное беспокойство ветра [здесь перевод совсем спотыкается, но – буквально – «незавершенный, или неокончательный, непокой ветра»] создает и рассеивает облака по небесному кругу, и темные города громоздятся на горизонте. Всему этому нет до нас дела. Ничто не объясняет [не показывает], почему, на этом необыкновенном расстоянии от одиночества, становится все труднее найти слова, одновременно истинные и добрые, или [по крайней мере] не не-истинные и не не-добрые).

Здесь неба опять-таки немного, полторы строчки, но без него (и, конечно, без этих темных городов, которые тоже как будто «вписаны» в небо, в даль, в горизонт) не было бы той *инстанции*, к которой «поэт» и обращается – даже не с жалобой на – а просто со своим одиночеством, «одиночеством вдвоем», инстанции, которая ему не отвечает, но которая все же – есть. И то, что она – есть, не менее важно, по-моему, чем то, что – не отвечает. Без этого ночного (вечернего? предутреннего?) неба над спальней, постелью и одиночеством, отчаяние было бы окончательным, без, пускай молчащего, неба молчание – полным.

### С

Эта относительная, по сравнению с Ларкиным, легкость, с которой у Ходасевича происходит «восхождение в горные выси»: не связана ли она, осторожно спросим, среди прочего, с тем, что он все-таки был человек верующий,

католик, хотя вряд ли религия играла в его жизни такую уж большую роль – литература, когда занимаешься ею всерьез, вообще имеет свойство оттеснять религиозные интересы на периферию жизни. Но все-таки были некие, «религиозным опытом» даруемые отношения с запредельным; кажется, он умел молиться (мемуаристы об этом не пишут, потому что мемуаристы никогда об этом не пишут – человека за молитвой, если молитва не показная, никто не видит); была, во всяком случае и по крайней мере, та «бытовая», традиционная укорененность в религиозной сфере, которой, к примеру, у Ларкина уже совсем не чувствуется. Потому невозможно представить себе у Ходасевича такие *выпады* против религии, которые позволял себе Ларкин – например, в итоговом, как уже говорилось – величайшем, своем стихотворении *Aubade* («Утренняя серенада»), где религия названа «этот широкий, поеденный молью, музыкальный брокат, созданный, чтобы сделать вид, что мы никогда не умираем» (*That vast moth-eaten musical brocade / Created to pretend we never die*). Впрочем, этим *выпадом* отношения Ларкина с религиозной сферой, разумеется, не исчерпываются, чему, среди прочего, осталось свидетельством тридцатью годами ранее (1954) созданное «большое стихотворение» *Church Going* («Посещение церкви»), где двойственность доминирует, чувство собственной непричастности к этой сфере соседствует с осторожным к ней интересом, с подспудной симпатией.

### Т

Поговорим еще немного об этой основной противоположности – противоположности, которую можно определить по-разному, описать в разных терминах. «Гарди» и «Йейтс», «реалист» и «романтик», «проза» и «поэзия», сухая трезвость и мистический взлет, знание о страшном и преодоление страха, земное притяжение и небесные отсветы. Одно без другого не обходится. Вы скажете, одно без другого *вообще* не обходится, вообще в жизни и значит, вообще в поэзии. С первым я соглашусь, со вторым соглашусь лишь отчасти. Акмеизм, еще раз, эту противоположность как бы «снимает». Нельзя сказать поэтому,

что поэзия, например, Манделъштама строится на все том же столкновении все тех же противоположностей. При желании можно и это, наверное, в ней найти, а все же она существует как бы в иной системе координат, в поле взаимодействия и столкновения других каких-то сил, следовательно и язык для описания ее должен быть иным. Вот здесь-то и проходит, наверное, самая резкая разделительная черта (между Манделъштамом и Ходасевичем), вот потому-то, должно быть, они и не поняли, не «узнали» друг друга. Не следует, разумеется, принимать теории слишком всерьез, программы слишком буквально, а все-таки еще в «Утре акмеизма» выдвинутый Манделъштамом – в противоположность символистскому бегству из «голубой тюрьмы» – призыв смотреть на «этот» мир, или, как он выражается, «три измерения пространства» «не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец» определил и судьбу его, и стихи. Мы имеем здесь дело с совсем другим типом сознания, мировосприятия, мироотношения – гораздо более *счастливым*, конечно, типом. Мир для Ходасевича, в большой степени – чем дальше, в тем большей степени – та «постыдная лужа», в которой хоть и отражен «Твой День Четвертый», как и прочие, разумеется, Божии Дни, но которая от этого лужей не перестает быть, над которой разве что мечта, иначе – поэзия, но и то лишь с трудом, поднимается и взлетает: «Не легкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой, / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красотой». Или, вот еще: «Тяжек Твой подлунный мир, / Да и Ты немилосерд, / И к чему такая ширь, / Если есть на свете смерть». Поэтому отчаяние всегда у него где-то рядом, всегда за углом (как и у Ларкина, разумеется), мысль о самоубийстве сопровождает его всю жизнь. Мир для Манделъштама – у Манделъштама – сам по себе не уродлив, не страшен; что – само по себе – вполне удивительно. Что же, он страшного, жалкого в жизни не видел, не замечал? Всего того в ней, от чего можно лишь *оттолкнуться*, не обязательно, в конце концов, для полетов в запредельные области, но, во всяком случае, для пере-

хода к чему-то иному, каким-то, прямым или косвенным образом, создающему противовес этой жалкой жизни. Он видел страшное в терминах политических, исторических («власть отвратительна, как руки брадобрея...»), но ужас жизни вне связи с мировыми катастрофами и палаческой подлостью, ужас *просто* жизни, обыденный ужас – где он у Манделъштама? Не мог же он не знать, в конце концов, что люди *вообще* умирают? стареют? «Старик, похожий на Верлена...» Вот и вся старость. А если он всего этого не видеть не мог – ведь не мог же! – то не было ли это *неупоминание просто страшного* неким сознательным выбором, решением, однажды, когда-то в юности, наверное, принятым? Или здесь дело в предрасположенности? в характере? Что, в самом деле, определяет наше отношение к миру, наши важнейшие, глубинные установки? «Я никогда не видела человека, который так жадно жил бы настоящим, как О.М.», пишет Надежда Яковлевна. «Он почти физически ощущал протяженность времени, каждую минуту этой жизни. В этом смысле он прямо противоположен Бердяеву, который говорит, что никогда не мог примириться с временем и что всякая тоска есть тоска по вечности. Мне кажется, что для любого художника вечность уже ощутима в каждом продолжающемся и текущем мгновении, которое он рад бы остановить, чтобы сделать еще более ощутимым». Наивно было бы, конечно, принимать высказывания Н.Я. за взгляды самого О.М., тем не менее некие существенные, основополагающие вещи были ею, кажется, усвоены, сохранены, вместе со стихами, для благодарного, пишу это без всякой иронии, потомства. Поэтому позволю себе еще одну (грамматически неуклюжую, но характерную) цитату, на сей раз из «Второй книги»: «Я думаю, что приятие жизни во всей ее сложности, со всей ее бедой и горем, в сознании, что через текущую жизнь познается иная, а через творение – Творец, то есть в жизнеутверждении, заключается очистительная сила лирики». Это познание «иной жизни» через «текущую жизнь» и Творца через творение здесь, конечно, основное условие, то есть, иными словами, это манделъштамовское *приятие* само по себе тоже, конечно,

религиозно. Омерзительно, на мой вкус, омерзительно, потому что в основе своей и по результатам своим – беспощадно, безрелигиозное приятие мира («обожаю всяческую жизнь»... и проч.), жизнеутверждающий пафос соцреалистической и тому подобной пошлости. Здесь речь идет о совсем другом, разумеется, и в формуле «Богом данный дворец» ударение падает как на третье, так и на первое слово. В исконной двойственности христианского отношения к миру – мир ведь и Божие творение и юдоль скорби, «мир сей», которого «князь» совсем не Бог, разумеется – в исконной этой двойственности перевешивает то одно, то другое; а вот – почему? почему у верующего католика Ходасевича перевешивает одно, а у нецерковного, но без всяких сомнений оплодотворенного христианством еврея Мандельштама – другое, на этот вопрос мы, наверное, ответа никогда не найдем. Ссылка на непобедимое еврейское жизнелюбие уместна здесь только отчасти – в конце концов, мать Ходасевича тоже была еврейкой. Да и вообще, как правильно заметила Цветаева, «все поэты жида».

## У

Но как все связано! Разве, например, отношение к «культуре» не определяется все тем же основным отношением к миру? Сравнение с Мандельштамом здесь тоже само собою напрашивается. «По залам прохожу лениво. / Претит от истин и красот. / Еще невиданные дива, / Признаться, знаю наперед». Перечитайте после этого главу об импрессионистах в «Путешествии в Армению» («Здравствуй, Сезанн! Славный дедушка! Великий труженик. Лучший желудь французских лесов...»). Никакого «культурапоклонства» у Мандельштама, разумеется, не было («культурапоклонство» есть феномен, в общем, мещанский), как не было, разумеется, и у Ходасевича никакого «культуронисровергательства», обычно сочетающегося с призывами погрузиться в «стихию» и отдаться дионисийским «вихрям» (символисты грешили, как известно, и тем, и другим, и «поклонством», и его противоположностью). Но и «тоски» по культуре, тем более по

мировой – той «тоски по мировой культуре», о которой, как о сущности акмеизма, говорил Мандельштам в Воронеже, у Ходасевича незаметно. Когда мир – «постыдная лужа», а Бог – «немилосерд», тогда, в общем, ничто уже не спасает, даже самое любимое, самое дорогое («Но, впервые в жизни, / Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы» / В тот день моей не утолили жажды»...). Еще дальше от этой «тоски», разумеется, Ларкин – время от времени принимавший позу «антиинтеллектуала», читающего одни детективы, что было, главным образом, реакцией на представления об «ученой поэзии», распространенные в университетской среде.

## Ф

Собственно, это и была его основная претензия к «современной поэзии», к «модернизму», к Паунду и Элиоту. Возникает как бы новая (плохая) поэзия, обращенная не к читателю, но к студентам, к университетской академической среде, которая стихи не читает, но «изучает». Старая плохая поэзия пыталась, по крайней мере, как-то задеть и тронуть читателя, новая даже и не пытается. Читатель же вновь и вновь вынужден иметь дело со стихами, которые непонятны без отсылки к чему-то, лежащему за их пределами, или же с такими, «самодовольная бесцветность которых заставляет думать, что их авторы просто напоминают самим себе то, что они и так уже знают, не пытаются передать свое знание кому бы то ни было». Замечания эти не утратили своей актуальности, в частности для поэзии русской... Редкая статья о Ларкине обходится без его формулы «складчина мифов», myth-kitty (kitty есть, собственно, кошелек, в который несколько человек кладут деньги, употребляемые затем для каких-либо общих целей, для покупки провианта, к примеру; слово, вошедшее, кажется, в интернациональный обиход студенческих общежитий) – формулы, впервые употребленной им в 1955 году в антологии «Поэты пятидесятых». «Каждое стихотворение должно быть своей собственной, только что созданной вселенной. Поэтому я не верю в «традицию» [шпилька в адрес Элиота, конечно], или в общественную

складчину мифов, или в небрежные аллюзии в стихах на другие стихи или других поэтов. Аллюзии эти неприятно напоминают болтовню литературных пигмеев, старающихся показать, что они знакомы с большими людьми». Позволю себе перевести еще одно (довольно длинное, но очень характерное – и очень смешное – и тоже, по моему, не потерявшее актуальности) место, на сей раз из интервью известному критику Иану Гамильтону (Ian Hamilton) 1964 года: «Против чего я протестую», говорит Ларкин, «так это против того, что поэзия попала в руки критической индустрии, которая занимается культурой вообще, в абстракции, и в этом я виню, в самом деле, Элиота и Паунда. У Элиота и Паунда есть, по моему, что-то от тех американцев, которых можно было встретить году так в 1910-м. Знаете, когда американцы начали ездить в Европу в конце прошлого века, о них говорили, что они *комически* увлечены культурой – тогда ходили анекдоты типа: «Элмер, мы в Париже или в Риме? – А какой сегодня день? – Четверг. – Значит, в Риме». Это было связано с представлением, что культуру можно заказать целиком, что это отдельное блюдо, стоящее в меню, – это очень по-американски, а также по-немецки, я думаю. Это привело к какому-то почти механистическому взгляду на поэзию, будто каждое стихотворение должно включать в себя все предыдущие, вроде того, как Форд Зефир включает в себе что-то от Форда Т. Значит, чтобы из тебя вышел толк, ты должен прочесть все предыдущие стихи. Я не согласен с этим эволюционистским взглядом на поэзию. Когда пишешь, вообще не думаешь о других стихах – разве лишь для того, чтобы удостовериться, что не делаешь чего-то, что уже сделали другие, например, не пишешь пьесу в стихах о молодом человеке, отец которого умер, а мать вышла замуж за дядю. ... Античность не значит для меня ничего, классическая и библейская мифология очень мало, и я полагаю, что пользование ими сегодня не только оставляет в стихах пустые места, но и позволяет автору увильнуть от своей обязанности быть оригинальным». Ходасевич никогда бы, наверное, не сказал про себя, что античность ничего для него не значит,

но и его стихи не перегружены, конечно, ученостью. «В тот же вечер он [Брюсов] сказал кому-то, повысив голос, чтобы я слышал: Вот мы сегодня с Владиславом Фелициановичем говорили об авгурах... Ни о каких авгурах мы не говорили». Ходасевич в стихах никогда не говорит об авгурах. Какие авгуры, действительно? Какие к черту авгуры? Есть, конечно, Орфей, опирающий стопы на гладкие черные скалы, но этот «Орфей» у него редкость, и того безвкуснейшего злоупотребления «авгурами», которому предавались символисты, мы у него, разумеется, не находим. Не удивительно поэтому, что оба не доверяют «трудным текстам». «Сам Рафаэль был бы неправ, если бы писал по принципу «загадочных картинок»: дан, например, пейзаж – требуется найти спрятанный в нем портрет. Пусть даже этот портрет окажется отличным, – все же искусство должно оставаться искусством, а ребус – ребусом». Так писал Ходасевич в статье о Цветаевой. Сходными были и его претензии к (раннему) Пастернаку, до смысла стихов которого, писал он, приходится добираться, снимая слой за слоем, как капустные листья, чтобы в конце концов оказаться обладателем кочерыжки, ради коей и стараться не стоило (пересказываю этот отзыв «своими словами» и по памяти – перепечатанный в начале 90-х годов в журнале «Октябрь», которого у меня нет сейчас под рукою, он не был затем включен ни в одно из больших изданий Ходасевича, ни в однотомный «Коллежский треножник», изданный В. Перельмутером, ни в четырехтомник – невольно спрашиваешь себя почему). Ларкин высказывался в том же духе неоднократно, разве что еще решительнее и резче. Стихи должны доставлять удовольствие, говорит он снова и снова, они должны быть понятны сразу, в первом прочтении. Они пишутся, еще раз, не для комментаторов, а для читателя, которому поэт пытается передать овладевшее им чувство, полученное им впечатление. Никаких «ребусов» ни у Ходасевича, ни у Ларкина мы, опять-таки, не находим. В их текстах всегда есть задний план и дальние смыслы – много смыслов и много планов, небесные отсветы, воздушные перспективы – но на переднем плане всегда все понятно,

но смысл ближайший всегда очевиден. Всегда и *веришь* им. Всегда знаешь, что все сказанное сказано не просто так, между делом, для заполнения пространства, что все написанное написано по внутренней, несомненной необходимости – почему и написано не так много –, что с тобой не хитрят, не «темнят», что все *оплачено* – действительным чувством и действительной мыслью, горьким опытом, знанием, страданием. Не назвать ли их честнейшими поэтами своего века? Это значило бы заподозрить в нечестности тех, кого подозревать в этом нет никаких оснований.

## Х

Потому что дело обстоит, разумеется, не так просто. Потому что есть ведь – например и опять-таки – вновь и вновь появляется он на этих страницах – Мандельштам, с его совсем другим *устройством стихов*, с его темнотами, со всем богатством его разнообразных аллюзий. Кто решится сказать, что это «университетская поэзия», невозможная без комментария? Комментарий, конечно, многое проясняет в ней, но лишь в том смысле, в каком многое проясняет комментарий и в Пушкине. Комментарий этот нужен *после*; первое чтение прекрасно обходится без него. Иными словами, стихи эти *живут*, ни в каком комментарии не нуждаясь, даже темноты, удивительным образом, в них «работают», участвуя, по-своему, в создании целого, как если бы непонятность отдельных мест входила в правила игры, которые мы с благодарностью принимаем. Кто, опять-таки, решится сказать, что все понимает в «Стихах о неизвестном солдате»? Что такое «океан без окна, вещество»? А между тем, мы любим эти стихи как будто за самые их непонятности, за невозможность разгадать эти загадки – загадки, с которыми живем мы так долго, с самой молодости, с первого чтения, что они становятся уже как бы частью нашей собственной жизни, загадочной ее частью, удивительной ее стороной... Ходасевич, кстати, Мандельштама недооценивший, как и, в еще большей степени, Мандельштамом недооцененный, это в нем понял, не случайно писал в рецензии на Tristia, что

«стихи Мандельштама начинают волновать какими-то темными тайнами» и что «теоретикам „заумной“ поэзии следует глубоко почитать Мандельштама: он *первый* и пока только *он один* на собственном примере доказывает, что заумная поэзия имеет право на существование». Признание права «заумной» поэзии на существование в устах Ходасевича само по себе удивительно... И вообще «в доме Отца нашего горниц много», и в полной мере согласиться с мнением Ларкина о, например, Элиоте все-таки трудно – точно так же, как большинство читателей не согласится, по-видимому, с мнением Ходасевича о Пастернаке. Но есть и «вечная», пуская лишь «частичная», правда в этом отрицании «ребусов», в этом требовании жизненной, «экзистенциальной» достоверности всякой строки, как и в этом недоверии к складчине мифов, арсеналу аллюзий, слишком часто и слишком многих соблазвившим и соблазняющим пойти по легкому пути, по «линии наименьшего сопротивления» – в абстрактную античность, в ложную многозначительность августейшей архаики.

## Ц

Андрей Белый, сравнивая Ходасевича с Боратынским, писал о «диких смыслах», в которых «сжигается содержание смыслов обычных». «Стремление обложить материалами слов безглагольные лепеты» понуждает поэта «страннить в сочетаниях слов обычные смыслы». Символисты говорили, как известно, на своем собственном языке, на мой вкус – довольно безвкусном. Но эта «дикость» подмечена очень точно, не знаю, «дикость» ли смыслов, но дикость, во всяком случае, образов. «Дикие образы», сочетающие несочетаемое, «высокое» и «низкое», банальное, грубое, прозаическое и –тончайшее, нежное, небесное, запредельно-лазурное. Вот это столкновение и вышибает ту искру, от которой загорается наша способность к восхищению, так скажем. «Там, где на сердце, съеденном червями, / Любовь ко мне нетленно затая...». Или: «Прорезываться начал дух, / Как зуб изпод припухших десен». Или, как бы наоборот: «Восстает мой тихий ад / В стройности первоначальной». Похожих

образов на столь же малом словесном пространстве, пожалуй, не найдем мы у Ларкина. Найдем, однако, то же сочетание «высокого» с «низким», «тонкого» с «грубым» в одном стихотворении – и ту же, незабываемую, *внезапность* образного ряда, вроде уже упомянутого «огромного непривета», vast unwelcome, зимнего дня и «безмерной неожиданности земли», earth's immeasurable surprise, из «Первого взгляда», или таких оборотов, как «быть, может, старость – это освещенные комнаты у тебя в голове, и люди, что-то делающие в них» (Perhaps being old is having lighted rooms / Inside your head, and people in them, acting) из «Старых дураков» (нарочно беру уже цитировавшиеся стихи, чтобы избежать новых долгих введений).

#### Ч

Сухое пламя. Древесное пламя. Потрескивание хвоста, собранного на ближайшей опушке: «Люблю людей, люблю природу, / Но не люблю ходить гулять». Или: «Так нынче травка прорастает / Сквозь трещины гранитных плит». Или (конечно же...): «Перешагни, перескочи, / перелети, пере... что хочешь». Или: «Смотрю в окно – и презираю, / Смотрю в себя – презрен я сам». Тут же – гласные поют, и зияют, и взлетают в свое зияние, в небо и в небо. Воздушные паузы, озоновые синкопы: «Душа моя – как полная луна, / Холодная и ясная она». Или, о том же (а воздушное – всегда о душе): «Только ощущеньем кручи / Ты еще трепещешь вся – / Легкая моя, падающая, / Милая душа моя!» Вообще стихии Ходасевича – огонь и воздух. Стихия Ларкина, кажется мне, – вода.

#### Ш

Ларкин, конечно, грубее. Невозможно представить себе Ходасевича, употребляющего нецензурную лексику, как иногда, не так уж, впрочем, и часто, делал это Ларкин – в уже процитированных «Высоких окнах» или в знаменитой строчке, к примеру: They fuck you up, your mum and dad, где fuck up – грубейшее, разумеется, выражение, означающее что-то вроде «портить», «причинять вред», «разрушать». They fuck you up, your mum and dad, /

They may not mean to, but they do. Они *затрахиывают* тебя, твои мама и папа. Они, может, и не хотят этого, но они это делают... Или, может быть, переведем fuck up благозвучным выражением «задолбать»? В настоящем времени оно, впрочем, неупотребительно. «Они задолбывают» не скажешь, «они задолбали» передает, кажется, довольно точно это fuck up. They fill you with the faults they had, / And add some extra, just for you. Они передают тебе свои собственные недостатки и добавляют еще некоторые, специально для тебя придуманные. But they were fucked up in their turn / By fools in old-style hats and coats, / Who half the time were soppy-stern / And half at one another's throats. Но и они, в свою очередь, были задолбаны (затраханы) придурками в старомодных шляпах и пальто, которые (то есть придурки) «половину времени» (перевожу буквально) были слащаво-строгими, а половину хватали друг друга за глотку. Man hands on misery on man. / It deepens like a coastal shelf. / Get out as early as you can, / And don't have any kids yourself. Поколения передают несчастье друг другу. Оно углубляется, как прибрежный риф. Выбирайся (из всего этого) как можно скорее, и не заводи детей. Это выбирайся (get out), лишенное определений, выбирайся – и все тут, заставляет вспомнить буддистско-шопенгауэровский «круговорот-смертей-и-рождений», из которого можно выбраться с помощью аскезы и медитации, чтобы вновь не рождаться (и значит, не умирать), выйти из игры, разорвать покрывало Майи, погрузиться в Нирвану. Детей у Ларкина, разумеется, и не было; к детям вообще относился он плохо и отношения своего не скрывал. «В детстве я думал, что всех ненавижу. Но когда я вырос, я понял, что просто терпеть не могу детей. Когда ты начинаешь иметь дело со взрослыми, жизнь становится несравненно приятнее. Дети ужасны, не правда ли? Эгоистичные, шумные, жестокие, грубые зверьки». Из чего мы делаем вывод, что Ларкин, среди прочего, человек был смелый, не боявшийся фурий политкорректности, эриний человеколюбия... Все это, повторяю, совсем не в стиле Ходасевича. Однако и у него, как у Ларкина, – смелость говорить о вещах вовсе неаппетитных, не «салонных»,

«неприличных». Кто еще из русских поэтов описывал – в «серьезных», не похабных стихах, да и в похабных, наверно, никто – стариковский онанизм в общественной уборной, кто еще посягал на такую «рембрандтову правду»?

Где пахнет черною карболкой  
И провонявшею землей,  
Стоит, склоняя профиль колкий  
Пред изразцовою стеной.

Не отойдет, не обернется,  
Лишь весь качается слегка,  
Да как-то судорожно бьется  
Потертый локоть сюртука.

Обрываю слишком известную цитату, хотя это тоже из тех стихов, которые хочется цитировать от начала и до конца. Сам жест поразителен, разумеется, это биение потертого локтя... Не сказать ли, что в стихах этих есть некая беспощадная жалость? Именно так, я думаю, можно было бы определить их сокровенную суть... Ларкин идет дальше (правда, в неопубликованных при жизни стихах). У Ходасевича *другой* мастурбирует, несчастный старик «в когда-то модном котелке». Автор – лишь наблюдатель, отнюдь не бесстрастный («и злость, и скорбь моя кипит»), вовсе не безучастный, но все-таки посторонний, отстраненный, прохожий среди прочих прохожих. Личных признаний здесь нет. Зато есть они в очень позднем, 1979 года, стихотворении Ларкина «Опять любовь», Love again, с их первой, оглушительной строчкой: Love again: wanking at ten past three... To wank – грубейший глагол, означающий все ту же мастурбацию. Если пытаться сохранить стиль оригинала, то перевести придется примерно так: «Опять любовь: драть в начале четвертого». Фильм о Ларкине, несколько лет назад поставленный Би-Би-Си, как раз и назывался, по этой первой строчке, Love Again (ее вторую скабрзную половину зритель, очевидно, должен был домыслить сам).

Love again: wanking at ten past three  
(Surely he's taken her home by now?),

The bedroom hot as a bakery,  
The drink gone dead, without showing how  
To meet tomorrow, and afterwards,  
And the usual pain, like dysentery.

(Опять любовь: драть в начале четвертого (он, конечно, уже отвел ее домой?), спальня жаркая, как пекарня, выпивка закончилась, не научивши, как встретить завтрашний день и другие дни, и привычная боль, как дизентерия...)

Это, конечно, стихи о ревности и стихи тоже яростные, страстные, беспощадные, да и безжалостные. Себя ведь жалеть не станешь, по крайней мере – в стихах. Скорее слышится, вопреки всему, всем изменам и всем страданиям, жалость к «ней», к «героине».

Someone else feeling her breasts and cunt,  
Someone else drowned in that lash-wide stare,  
And me supposed to be ignorant,  
Or find it funny, or not to care,  
Even...

(Кто-то другой щупает эту грудь и... cunt [грубейшее опять-таки слово, которое, если уж сохранять стиль оригинала, пришлось бы перевести, ну, например, как «елда»]. Кто-то другой щупает эту грудь и елду, кто-то другой тонет в этом широко распахнутом взгляде, я же, якобы, ничего не знаю, или нахожу это смешным, или, будто бы, мне наплевать. Даже...).

После этого «даже» стихотворение, начатое еще в 1975 году, оборвалось; лишь четыре года спустя Ларкину удалось продолжение, причем продолжение типично ларкиновское, переводящее разговор в иную плоскость, в данном случае – от конкретной ситуации к «абстрактным», очень не простым для понимания выводам:

Even... but why put it into words?  
Isolate rather this element

That spreads through other lives like a tree  
And sways them in a sort of sense  
And say why it never worked for me.  
Something to do with violence  
A long way back, and wrong rewards,  
And arrogant eternity.

(Даже... но зачем облекать это в слова? Лучше выдели этот элемент, который раскидывается [развертывается] сквозь другие жизни, как дерево, и в известном смысле правит ими, и скажи, почему это никогда не работало в моем случае. Это как-то связано с давним насилием, и неправильными наградами, и надменной вечностью).

Обратим, прежде всего, внимание на типичную для Ларкина элегантность рифмовки и строфики, с этой пятой строчкой в строфе, рифмующей с двумя другими пятыми строчками в других строфах. Что же это за элемент, однако, который «правит» другими жизнями (направляет, и в то же время качает, колеблет их – to sway глагол многозначный, включающий в себя все эти смыслы)? Проще всего сказать, наверное, что это – любовь, но, с другой стороны, слово это неслучайно не произнесено. Что-то есть, во всяком случае, что раскидывается, и растет «сквозь» другие жизни, как дерево – дерево само по себе, конечно, символ сильнейший, «дерево жизни» под то же не названным, но сквозь строчки как будто проступающим небом –, и колышется всей своей листвою, и колышет, и придает, значит, движение, и уверенность, и покой этим «другим жизням», всем жизням, может быть, кроме «моей». Почему? Ответ понятнее, хотя и он, по своему, загадочен, прежде всего потому, что никакому такому «насилию» Ларкин, насколько нам известно, ни в детстве, ни после не подвергался... «Надменная вечность» же «прочитывается», по-видимому, достаточно просто – как писал обожаемый Ларкиным в юности Йейтс, следует выбирать между совершенством жизни и совершенством искусства (буквально – работы, или созидания, perfection of the life or of the work). Выбрав второе, ты теряешь пра-

во на «небесное обиталище», и ничего не остается тебе, как «яриться во мраке», например – во мраке раскаленной спальной комнаты в десять минут четвертого. У Ларкина речь идет, конечно, не о том «совершенстве жизни», которое приводит к «небесному обиталищу», но о совершенстве «просто жизни», о «древесном», «растущем» и «органическом» в ней, о том, что у «других» получается, у выбравшего «надменную вечность» получается очень редко. Раньше я плевал на жизнь и заботился только о совершенстве искусства, говорил он незадолго до смерти своему будущему биографу Эндрю Моушну (Andrew Motion), теперь, когда искусство меня покинуло, у меня осталась лишь разбитая жизнь. Но возможны, конечно, и совсем иные прочтения; «надменная вечность», во всяком случае, стоит над этими стихами как неупомянутое в них и к ним, к нам, равнодушное небо, как «ясная ирония безжалостной лазури» из знаменитой строчки Малларме, которую Ларкин, при всем его безразличии к «иностранной поэзии», тоже, наверное, знал.

### Ш

Биографы, начинающие допытываться, к кому обращены *такие* стихи, рискуют оказаться в отвратительной роли voyeur'a, подсматривающего в замочную скважину за потной похотью своих подопечных. За годы, прошедшие после смерти Ларкина, на этом неблагородном поприще сделано было немало. Опубликованы были письма, появились воспоминания участников и участниц его жизни. Основных «участниц» под конец было трое... Вообще удивительно, что оба наших автора, при их не самой удачной внешности, слабом здоровье и трудном характере, пользовались таким непрерывным успехом у прекрасного пола. Василий Яновский, шаловливым воспоминаниям которого вполне доверять, конечно, не следует, передает содержание вот такого монпарнасского разговорчика: «Мне показалось странным, что он – в этом возрасте и без средств – так быстро нашел себе другую даму, к литературе непричастную [имеется в виду Ольга Марголина, последняя жена Ходасевича]. Фельзен

[Юрий Фельзен, прозаик и критик, впоследствии, как и Ольга Марголина, погибший в нацистском концлагере], считавшийся тогда специалистом по психологическому роману, объяснял нам, что есть такой тип мужчин: они наедине с женщинами становятся вдруг очаровательными, и тут ни наружность, ни возраст, ни положение или капитал роли не играют». Между тем (и вот это самое для меня интересное, иначе я и не стал бы затевать обо всем этом по краю пропасти скользящего разговора...) в них самих и обоих чувствуется что-то женское, женственное. Ни Ходасевича, ни Ларкина не наряжали в детстве девочкой, как наряжали Рильке, есть, однако, уже взрослые их фотографии, на которых «что-то женское» проступает с редкой, вообще говоря, очевидностью. Не случайно, кстати, что второй роман Ларкина, «Девушка зимой», написан именно о девушке, глазами девушки, и с очень женским вниманием к своим и чужим чувствам, с той особенной, Джейн Остен напоминающей, *аналитикой чувств*, которая мужчинам редко бывает свойственна. Женщины ведь, вопреки распространенному предрассудку, существа несопоставимо более рациональные – во всяком случае, в эмоциональной сфере – чем эмоциональные во всех сферах мужчины... Вообще, «мужское» и «женское» соотносятся в человеке парадоксально, не всегда отрицая, но очень часто усиливая друг друга. Поэт – по природе своей существо двуполое, одновременно «воспринимающее» и «творящее», «рождающее» и «создающее», пассивное и активное, созерцательное и деятельное, интуитивное и сознательное. Поэтому решительное преобладание мужского начала для поэзии неблагоприятно – или ведет к антипоэзии (Маяковский). Еще один, напрашивающийся здесь ход мысли таков: «мужское», кажется, более соотносено с «восхождением», «женское» с «нисхождением». Отсюда, например, очевидное преобладание «мужского» в скорее «восходящем» Бетховене и, по крайней мере, не-преобладание его в «нисходящем» Моцарте. Не случайно Бердяев, в котором «мужское» начало тоже, кажется, доминировало, так настаивал именно на «восхождении», на порыве вверх, на прорыве из

душной земной тюрьмы в небесную, огненную свободу, из пут «объективации» в чистоту предмирного «духа». Столь же парадоксально, кстати, соотношены в человеке, соответственно и в «поэте», «взрослое» с «детским».

## Ь

(Ввожу мягкий знак, иначе букв мне, боюсь, не хватит – а заменять их цифрами как-то не хочется. Приятно пройти весь алфавит до конца... Пусть это ложный блеск и поверхностная эlegantность – в чем я охотно и признаюсь – читатель, надеюсь, простит мне эти маленькие авторские утехы). Это поэты для взрослых, конечно. Любовь к стихам начинается обычно не с них. Надо сколько-то времени прожить на земле, познать разочарованья жизни, узнать потери, пройти сквозь отчаяние, чтобы начать ценить их. И это очень «взрослые», конечно, поэты, не склонные, как говорилось уже, обольщаться, не любящие «верить», не поддающиеся ни изысканным иллюзиям модных теорий, ни простым соблазнам «грубой славы». Что в самих людях было при этом много «детского», сомнению не подлежит. Человек ведь вообще живет в разных возрастах; как говорила Маргерит Юрсенар: когда я играю в саду с собакой, мне три года, в минуты усталости – тысяча лет, а за письменным столом – примерно сорок. «Когда я родился, отцу шел пятьдесят второй год, а матери – сорок второй. В семье очутился я Венямином, поскребышем, любимцем. Надо мной тряслись, меня баловали – все вместе довольно плохо отразилось на моем здоровье, на характере, даже на некоторых привычках. Боясь, как бы ни заболел у меня животик, Бог весть до какого возраста кормили меня кашкою да куриными котлетками. Рыба считалась чуть ли не ядом, зелень – средством расстраивать желудок, а фрукты – баловством. В конце концов у меня выработался некий *вкусовой инфантилизм*, т.е. я по сю пору ем только то, что дают младенцам. От рыбы заболеваю, не знаю вкуса икры, устриц, омаров: не пробовал никогда». Признания поразительные; Ходасевич делает их в «Младенчестве». Этот «горький», «едкий», «язвительный» человек, «тот, кто каждым ответом

желторотым внушает поэтам отвращение, злобу и страх», *внушив*, значит, страх и злобу желторотым поэтам, человек этот удаляется к себе в комнату, чтобы поесть кашки и куриных котлеток... От «детского» следует отличать «подростковое», «мальчишеское». Ходасевич почти до самого конца выглядит на фотографиях «подростком», «юнцом», «вечным юношей». Таким же и мемуаристы вновь и вновь описывают его. Ларкин, с окончанием юности, «юнцом» не выглядит, скорее, как уже говорилось, что-то детское чувствуется на его фотографиях; «подростковое» сказывается скорее в письмах с их нецензурной лексикой и скабрёзными шутками, или в его же, до самого конца сохранившемся, пристрастии к порнографии. Англичане вообще, кажется, дольше остаются подростками, чем все прочие люди; традиция «закрытых школ», с их мальчишеской дружбой и грубостью, играет здесь не последнюю роль. Почти ничего «подросткового» не чувствуется в их стихах, вот что важно. Подросток, мальчишка должен оставаться в человеке, как должен в нем быть и ребенок, и «муж», и старик. Но для поэта подросток опасен. Подростковое слишком часто оборачивается ложной смелостью, склонностью к эпатажу и провокации, грубой бравадой, прикрывающей подростковую же неуверенность в себе, юношескую робость, пресловутые «комплексы». Можно сказать, что «авангард» есть не что иное, как торжество подросткового, «мальчишеского» начала в искусстве... Портрет Маяковского, каким рисует его Ходасевич в своем невероятном некрологе (единственный, кажется, пример некролога, автор которого не оплакивает, но проклинает покойника) есть портрет вечного подростка, «тинэйджера», с «голодными глазами, в которых попеременно играли то крайняя робость, то злобная дерзость». «Он чаще всего молчал, но если раскрывал рот, то затем, чтобы глухим голосом и трясущимися от страха губами выпалить какую-нибудь отчаянную дерзость. На женщин он глядел с дикой жадностью». Дело, впрочем, не в «человеке», «человек» может быть каким угодно, дело и беда в том, что этот портрет человека есть в то же время и портрет порожденных им текстов.

## Ы

Смелость. Подлинная смелость в сравнении со смелостью ложной. Смелость Маяковского со всем его многопудьем ничтожна рядом со смелостью таких, например, поздних, строк Ходасевича:

И жизнь перед нетрезвым взглядом  
Глубоко так обнажена,  
Как эта гибкая спина  
У женщины, сидящей рядом.  
Я вижу узкого хребта  
Перебегающие звенья...

Чтобы *услышать* эту смелость, надо обладать воспитанным слухом. Для балаганных смелостей авангарда слуха, конечно, не требуется.

## Ь

Традиционализм? Да, конечно, и Ходасевич, и Ларкин весьма решительно настаивали на своем следовании соответствующей традиции, «классической русской» и «подлинно английской», «революционерами стиха» вовсе не были, «реформаторами», в общем, не были тоже. А все же это «стихи двадцатого века», стихи для своего времени вполне «современные», ни в коей мере не «эпигонские», не перепевающие уже много раз петое. «Традиционализм» не следует путать с «ретроградством»; быть верным традиции не значит идти назад, «регрессировать»; любовь к отеческим гробам и родному пепелищу не предполагает, что поэт должен поселиться на кладбище. Что же составляет их «современность», что делает их «стихами двадцатого века»? Наверное, какого-то одного ответа на этот вопрос быть не может. Скажем – смелость, обнаженность, готовность говорить обо всем, незамаскированное бесстрашие. Скажем – многообразие смыслов. Концентрация смыслов. Скажем, снова – «дикие образы».

## Э

В той критике авангарда, футуризма особенно и формализма, как духовного «брата» этого последнего в част-

ности, критике, которая проходит сквозь самые разные статьи Ходасевича, особенно поздние, эмигрантские, в критике этой самое, на мой взгляд, интересное – это вновь и вновь вскрываемое им внутреннее родство этих явлений с большевизмом. Роковое родство «левизны» в искусстве с «левизной» в политике все еще, боюсь, до конца не понято, не продумано, не осознано. Другое дело, что левизна, пришедши к власти, правит, Сталин сменяет Троцкого, революционный авангард превращается в соцреализм – и начинает *непревратившееся* или *недопревратившееся* «громить», «искоренять», уничтожать и расстреливать. Все это понятно и не очень, в сущности, интересно. Родство всем этим, конечно, не отменяется – революция пожирает ведь только сначала чужих, она очень скоро начинает пожирать именно *своих* детей, советская власть и есть та артиллерия, которая бесконечно, бессмысленно «бьет по своим». Но дело и не в том, что авангард охотно идет на службу к новым властителям («моя революция», как писал Маяковский), причем властителям не только и не обязательно «левым» (футурист Маринетти прекрасно договорился ведь с Муссолини, тоже, впрочем, начинавшим как социалист), вернее – сама эта готовность служить новой власти свидетельствует о самом главном, об их «внутреннем», «глубинном» родстве, о веянии одного духа, вернее – одного антидуха, антихристианского и, соответственно, антигуманистического. Наивно было бы думать, что антидух сей веял в одной России; не в одной России веет он и теперь. Конечно, лишенный нашего политического опыта Ларкин этой связи не видел и о ней не задумывался. Он видел, однако, в других терминах, самое, может быть, главное – *подмену*. Старое плохое искусство подменяется, как мы уже слышали, новым плохим, которое даже и не пытается сказать читателю что бы то ни было. Искусство, стремившееся вызвать восхищение, подменяется, скажем так, искусством, старающимся изумить. А изумить нетрудно, изумить можно новизной, грубостью, разрушением традиции, попранием ценностей, коверканьем языка, презрением к простейшей логике, провокацией, эпатажем,

все той же, короче, подростковой бравадой. Искусство, поднимающее читателя (зрителя, слушателя), заставляющее его думать, обращающее его к самому глубокому и подлинному в нем самом, подменяется «искусством», которое предлагает читателю (слушателю, зрителю) бежать вслед за балаганной толпой, кричащей модные имена, которое делать его частью этой толпы, частицей этой толпы, пылинкой в этой толпе. Все это вещи, опять же, понятные, говорено было о них не раз. Боюсь, однако, что, по завету Фридриха Шлегеля, повторять эти элементарные истины нужно вновь и вновь – просто потому, что их вновь и вновь забывают. Ходасевич в своей критике шел несомненно дальше. Перечитайте его статью «О формализме и формалистах», 1927 года, написанную, значит, в то время, когда формализм еще не был растоптан и «искоренен». То, что был растоптан впоследствии, родства, как сказано, не отменяет. «Неуважение к теме писателя, к тому, ради чего только и совершает он свой тяжелый подвиг, типично для формалистов. Правда, родилось оно из общения с футуристами, которые сами не знали за собой ни темы, ни подвига. Но, распространенное на художников иного склада, это неуважение превращается в принципиальное, вызывающее презрение к человеческой личности и глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. „Искусство есть прием“. Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: „религия – опиум для народа“ и „человек произошел от обезьяны“». Здесь схвачено, опять-таки, самое главное – «презрение к человеку», антигуманистический, человеко-истребительный пафос столетия. А ведь от «формализма», или, по крайней мере, в том числе и от формализма, пошло в 20 столетии многое, и «структурализм», и «семиотика», и *mutatis mutandis* их продолжатели, их разнообразные «пост-» (точно так же, как от авангарда происходят и неоавангард, и, по-своему, так называемый «постмодернизм», так называемый «концептуализм», так называемый «соцарт»... и какие бы еще клички ни давало себе модное варварство, энтропическая лихорадка 20, теперь уже 21 века). Ведомые, среди прочего, наивной и, слава

Богу, невоплотимой мечтой о превращении гуманитарного знания в точную науку, течения эти вполне готовы были пожертвовать его, знания, гуманитарными, то есть – гуманистическими основами. Что ж удивительного, если небезызвестный Мишель Фуко в предисловии к своему небезызвестному опусу «Слова и вещи» прямо так и пишет, что его, Фуко, «утешает» и приносит ему «глубокое успокоение мысль о том, что человек – всего лишь недавнее изобретение, образование, которому нет и двух веков, малый холмик в поле нашего знания, и что он исчезнет, как только оно примет новую форму». Этот «холмик» в оригинале, скорее, «складка», un simple pli dans notre savoir. Un pli... Пли! говорят, в сущности, все Фуко этого мира. «Мечтой о точной науке» здесь дело, конечно, не исчерпывается, за ней самой стоит другая, ее носителями, как правило, несознаваемая мечта об освобождении от груза гуманности, от тягот человеческого существования, от обязанностей, накладываемых на человека его удивительным, по Паскалю, положением между зверем и ангелом, его предстоянием Богу... Разумеется, еще и еще раз, все не так просто, и каждый конкретный случай бесконечно сложнее наших абстрактных теорий; потому и Ходасевич в своей статье оговаривается, что речь должна идти именно о формализме – не о формалистах, среди которых есть люди самые разные, попавшие в «формализм» по разным причинам и в силу разных обстоятельств. Теперь, добавим мы от себя, когда жизненный путь их пройден, ясно, что у многих из них этот путь «формализмом» не исчерпывается; в известном смысле и сам формализм не исчерпывается одним «формализмом», не есть лишь, как писал Ходасевич, «писаревщина наизнанку – эстетизм, доведенный до нигилизма». Так что и к формализму, и тем более – к формалистам, он был все же не совсем справедлив; заслуги Эйхенбаума или Томашевского перед русской литературой отрицать было бы смешно. Конкретное всегда сложнее абстрактного. Можно, конечно, видеть в Пикассо только «труп красоты», как увидел его, к примеру, Сергей Булгаков в известной статье (Пикассо, наряду с Паундом, и для Ларкина тоже – один из симво-

лов, один из «шифров» всего ненавистного ему в искусстве), но это значит – не видеть в нем ее, красоты, новой, таинственной жизни, не замечать, что и у Пикассо были разные периоды, разные возможности и стили. Однако и обратное верно: не видеть «трупа» значит чего-то самого существенного в этих художественных и духовных явлениях не понять, в 20 веке не разобраться, в его бездны не заглянуть.

## Ю

Неимоверная популярность Ларкина в Англии и (сравнительная) непопулярность Ходасевича в России. Ларкин в Англии – предмет народного обожания, Ходасевич в России – «поэт для немногих». С чем это связано? Во-первых, конечно, с тем, что Ходасевич в России до самой «перестройки» оставался *persona non grata*, что его не удалось частично «реабилитировать» в хрущевскую «оттепель», как удалось протащить в печать, скажем, Бунина или, к примеру, Цветаеву, и что, значит, широкий читатель начал знакомиться с ним так страшно и непростительно поздно, в конце восьмидесятых. Между тем, вкусы, да и мифы широкой «интеллигентской» публики формировались, главным образом, в шестидесятые-семидесятые годы, отчасти под влиянием самиздата, но в первую очередь все-таки благодаря советским изданиям, искромсанным цензурными ножницами. Именно тогда, в шестидесятые годы, если я правильно вижу, сложился миф о «большой четверке», в создание которого последняя живая представительница этой четверки внесла свою, немалую, лепту («Нас четверо» и т.д.). Ходасевич в эту «четверку» не вошел, вернее – «четверка» в «пятерку» не превратилась. И никогда уже, наверное, не превратится; миф уже создан и зафиксирован – другое дело, что он сам может рухнуть: литературные мифы не так уж, быть может, и долговечны, как нам обычно кажется. Оставим, впрочем, «четверку» и спросим себя, получил ли бы такой поэт, как Ларкин, в России признание, сравнимое с тем, какое получил он у себя на родине? Вопрос, конечно, гипотетический. Но и – гипотетический – ответ

кажется мне однозначным, однозначно-отрицательным. В России народную любовь получает, как правило, поэт «романтический», воплощающий в себе стереотип «поэта», каковой, в России, удивительным образом совмещает в себе элементы чего-то очень «возвышенного», почти «неземного» с элементами отнюдь не возвышенными, иногда даже низменными. Любовь России к поэту без разных «шалостей», «проказ», а еще лучше – пьянства, как правило, не обходится. Есенинские кабаки, маяковская желтая кофта. Да и блоковская цыганщина относится, конечно, сюда же. Пьющий – значит, «свой в доску», «один из нас». Но этот один из нас – в то же время «гений» (вот злосчастное слово, которое следовало бы раз и навсегда выгнать из словаря). «Один из нас» поднимается над нами, а вместе с тем и мы над собой. Даже Пушкина любят за то, что он «свой парень», «брат Пушкин» – и в то же время воплощение «гениальности», в то же время кто-то как бы *совсем другой*, нисходящий к нам со своих высот. Что ни то, ни другое к «настоящему» Пушкину никакого отношения не имеет, мало кого заботит. И «своим парнем» Пушкин, конечно, не был, и романтическим «демоном», разумеется, тоже. «Демон сам с улыбкой Тamarы», как писала Ахматова о Блоке. «Но такие таятся чары, в этом страшном дымном лице...». «Плоть, почти что ставшая духом, и античный локон над ухом...». Вот образ «поэта» в России – локоны и кудри, что-то одновременно ангельское и демонское, пришелец с сияющих снежных высот, отправляющийся, едва с них сошедши, или в кабак, или к цыганам, или играть «в картишки». Поэт – падший ангел... Таковы, к сожалению, наши национальные мифы. Потому поэт, принципиально над толпой себя не ставящий, говорящий о «человеческом, слишком человеческом», притом без язвительности, без позы, без байронического брюзжания, в России имеет мало шансов. Наоборот, в Англии, если я смею судить, как раз «широкая публика», а об ней именно и идет речь, романтического стояния-над-толпой в поэзии не приемлет и в нем не нуждается. Ларкина тоже любят, конечно, не в последнюю очередь, за то, что он «свой», «насквозь

англичанин», как бы даже воплощение «англичанства». Но – и все тут. Любовь без поклонения – вот что здесь замечательно. Если что и способно поколебать эту любовь, то – «взгляды», «мнения». В России поэтам прощают все – именно потому что обожают их и валяются в ногах у кумиров. Блоку все простили, и «Двенадцать», и «Скифов», и чудовищные высказывания, вроде той записи в дневнике, что он, Блок, «несказанно» радуется гибели Титаника, потому что, видите ли, «есть еще океан». Маяковский мог предлагать юноше делать жизнь с Дзержинского, мог воспевать все советские зверства, проповедовать варварство, бросать Лермонтова с корабля современности. Ни одному поклоннику Маяковского это, кажется, еще не помешало восхищаться его назойливыми рифмами и громоподобными образами. Когда в начале девяностых годов были опубликованы письма Ларкина, с их, скажем так, сомнительными высказываниями о женщинах, о неграх, о засилье иностранцев, вообще о людях, разразился скандал, долго не утихавший. Все феминистки всех университетов закричали: ату его, рви зубами проклятого реакционера, все поборники мультиэтнического общества принялись плевать на алтарь и колебать треножник к тому времени уже «национального» поэта. Над этим можно смеяться, но можно и спросить себя, не кроется ли за этой детской резвостью и политкорректным недомыслием все же какое-то более здоровое начало, нежели за нашим отечественным безразличием. По крайней мере, поэта с его взглядами и высказываниями принимают всерьез, с ним спорят, им возмущаются. «Защитники» Ларкина справедливо указывали на то, что речь идет о высказываниях сугубо частного характера, вовсе не предназначавшихся для печати, к тому же – таков был вообще его эпистолярный стиль – сделанных отчасти в шутку или, может быть, как бы от чьего-то чужого лица, из-под некоей иронической маски. Страсти, в конце концов, улеглись, представления о Ларкине изменились, но народной любви он не потерял, тропа не зарастает к нему.

## Я

Покуда я писал все это, ранняя весна превратилась в мягкий апрель, все цветет, все ветки розовые, белые, желтые. Никакого неба из глины. Но я все же вернусь к нему, этому глиняному и безнадежному небу, чтобы процитировать, уже в заключение моего опуса, хотя бы две из пяти, по-ларкиновски длинных, развернутых строф его последнего «большого» стихотворения, *Aubade*, что можно перевести как «Утренняя серенада», к примеру. Название, разумеется, иронично – если не саркастично. Стихотворение это, как сказано, не вошедшее ни в один из сборников Ларкина, в известном смысле – итог всего его творчества, последний большой текст перед наступившим в конце жизни молчанием, открывается тоже одной из самых *смелых* строк, мне известных. *I work all day and get half-drunk at night*. Я работаю весь день и напиваюсь вечером (буквально: делаюсь полупьяным). То, что за нею следует, есть самый, опять-таки, из мне известных, беспощадный и бескомпромиссный взгляд в бездну, ожидающую нас всех. Ничего не противопоставлено ему в этих стихах; никакого «взлета», никакого «света». Только сами стихи – сильнее, решительнее, отчаянее, а потому и «утешительнее» которых мы немного найдем на свете.

*I work all day and get half-drunk at night.  
Waking at four to soundless dark, I stare.  
In time the curtain-edges will grow light.  
Till then I see what's really always there:  
Unresting death, a whole day nearer now,  
Making all thought impossible but how  
And where and when I shall myself die.  
Arid interrogation: yet the dread  
Of dying, and being dead,  
Flashes afresh to hold and horrify.*

(Я работаю целый день и напиваюсь к вечеру. Проснувшись в четыре в беззвучной тишине, я смотрю [буквально – пялю глаза или таращусь]. Со временем края занавесок посветлеют. До тех пор я вижу то, что на самом

деле всегда здесь: неутомимую смерть, приблизившуюся на целый день. Она делает все мысли невозможными, кроме одной: как, и где, и когда я сам умру? Бесплодное вопрошание; а все же ужас умирания и смерти вспыхивает вновь, схватывая и повергая в трепет).

«Содержание» может быть каким угодно, но есть аллитерации последней строки, и есть это выдох после двоекточия в конце четвертой, то есть выдох на самом главном слове в середине пятой – *death*, смерть – после чего голос вновь набирает дыхание, и движется, и словно не хочет кончаться – и чтобы все-таки закончиться, оборваться и выдохнуть на слове *die*, умру, в конце седьмой строки, перед точкой. Каковая точка тоже не окончательна; на слове *arid*, с его открытым и полным «а» все начинается вновь, и в последних строках строфы достигает такого тяжелого, полновесного, «медного» звучания, как если бы удары колокола раздавались над этой темной, вновь, спальней. Я пропускаю следующие, срединные три строфы, не рискуя более докучать читателю прозаическим своим пересказом, и вообще торопясь закончить – эссе мое разрослось непомерно, и весенний день сияет все так же за окнами, и японская вишня у соседнего дома полыхает таким беззаботно розовым пламенем, словно ей и не суждено облететь никогда – жаль только, что не все любимые стихи удалось на этих страницах упомянуть, даже некоторые любимейшие остались неупомянутыми – срединные, значит, строфы, где последовательно и неумолимо отвергаются все утешения, иллюзии, «веры». «Взлета», как сказано, нет, но есть, в конце, в последней строфе, все же – свет, все же – небо, пускай и «белое, как глина», и главное – перевод темы в иной ключ и плоскость, типично ларкиновский *сдвиг*, скажем так, внезапный элемент «видения», с ударением на «и» и на «е», визионерный выход из той ужасающей *данности*, внутри которой двигался весь долгий текст:

*Slowly light strengthens, and the room takes shape.  
It stands plain as a wardrobe, what we know,  
Have always known, know that we can't escape,*

Yet can't accept. One side will have to go.  
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring  
In locked-up offices, and all the uncaring  
Intricate rented world begins to rouse.  
The sky is white as clay, with no sun.  
Work has to be done.  
Postmen like doctors go from house to house.

«ДОРОГОЙ МАРК...».  
О МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР<sup>1</sup>

1

(Понемногу свет усиливается, и очертания комнаты проступают. Оно стоит – простое, как платяной шкаф – то, что мы знаем, всегда знали, знаем, что не можем избежать, но не можем и принять. Одно из двух должно будет исчезнуть. Между тем, телефоны таятся [как зверьки], готовясь зазвонить, в еще запертых кабинетах, и весь равнодушный, запутанный, наемный мир начинает подниматься. Небо белое, как глина, без солнца. Работа должна быть сделана. Почтальоны ходят, как врачи, от подъезда к подъезду).

У Овидия Муза, помнится, приходила как врач – *tu curae requies, tu medicina venis*. Думал ли об этом Ларкин, завершая свой последний шедевр? В конце жизни Муза перестала приходить к ним обоим («теперь у меня нет *ничего*», писал Ходасевич Берберовой), конец жизни был, у обоих, ужасен. Остались, конечно, тексты; попробуем утешиться этим.

Хорошо помню декабрь 1987 года, когда французские газеты, уже начинавшие делаться в Москве доступными, принесли известие о ее смерти. Почему не признаться – моей первой мыслью было: Она меня уже не прочитает... Потом пришло, конечно, то неотделимое от печали, от ощущения непоправимой утраты, чувство просветления, вознесения куда-то, какое охватывает нас, когда умирает незнакомый, но все же близкий нам человек (при смерти знакомых близких скорбь перевешивает). Сама же Юрсенар, когда умирали близкие ей, открывала форточку, чтобы душа, если душа – есть, могла вылететь на свободу. Открыли форточку и после ее собственной смерти – 17 декабря 1987 года, на острове Моунт-Дезерт на самом северо-востоке Америки, где прошла значительная часть ее жизни и где за восемь лет до того умерла ее переводчица, подруга, «спутница жизни», Грейс Фрик. Этих подробностей я, конечно, не знал. Я подумал тогда, что вот, в разных уголках земли, там, где она бывала – а она много где успела побывать за свою «бродячую жизнь» – и там, где побывать не сумела, разные, ничего не знающие друг о друге люди

<sup>1</sup> Эссе, предлагаемое, как говаривали некогда, вниманию читателя, выросло из краткого биографического (именно биографического, а не только литературного) очерка, заказанного мне одним московским журналом. Переделывая и (довольно сильно) расширяя его теперь, я решил сохранить его биографическую канву. Поклонники Юрсенар простят мне, надеюсь, напоминание о вещах и обстоятельствах, им известных, для тех же, кто с ее книгами и биографией знаком не близко, эти сведения будут, возможно, не лишены интереса. Цитируя, я иногда пользовался русскими переводами Юрсенар, собранными в трехтомном, на сегодняшний день в России наиболее полном собрании ее сочинений, выпущенном в 2003-2004 г. издательством Ивана Лимбаха. Принося свою благодарность переводчикам, вынужден заметить, что довольно часто переводы их переделывал. Не говоря уже о прямых ошибках и неточностях, мне для моих целей нужно было возможно большее приближение к оригиналу.

скорбят и думают о ней в этот день, и что эта совместная скорбь связывает их какой-то тайной, «кармической» связью, протягивает незримые нити сквозь тот, как она бы сказала, «лабиринт мира», по которому мы и блуждаем при жизни. Нити, подумал я, по которым мы ищем в нем путь и выход.

## 2

Вокруг же была страшная, еще совершенно советская, конечно, зима, грязный снег у табачных киосков, полулагерные лица – мир, с которым сама Юрсенар почти не сталкивалась, который ужаснул ее во время краткого, в 1962 году, трехдневного визита в Ленинград (памятником ему осталось потрясающей силы письмо, адресованное ее итальянской переводчице). Она была в России, вот эти три дня в 62 году, инкогнито, никому не известная иностранка, в сопровождении своей верной Грейс, в группе других безымянных туристов – и без всяких литературных связей, встреч и знакомств в России. А как легко вообразить себе ее встречу с Ахматовой... Они бы «узнали» друг друга, наверное. У Юрсенар с Ахматовой, при всех несходствах, есть нечто общее, то, что мы в беспомощности нашей, обозначаем словом «классическое». Это были две античные женщины, случайно попавшие в современность – хлесткая фраза, которую, едва написав ее, хочется взять назад. Но какая-то, пусть частичная, правда, в ней, может быть, высказана. Чего не было, того, впрочем, не было. Подозреваю, что они никогда и не слышали друг о друге.

## 3

«Существо, которое я зову собою, появилось на свет в понедельник, 8 июня 1903 года, около восьми часов утра, в Брюсселе...», так начинается первый том, «Благочестивые воспоминания», трехтомной семейной хроники, «Лабиринт мира», написанной Юрсенар в конце жизни. Впрочем, жанровые обозначения всегда, особенно в 20 веке, условны. Семейная хроника сливается здесь с воспоминаниями, с биографией отдельных,

наиболее примечательных персонажей прошлого, с картинами навсегда исчезнувшей жизни. В Брюсселе, следовательно, в 1903 году – жизнь ее почти совпадает с 20 веком. Как все, кто появился на свет в начале этого злосчастливого столетия, она застала другой мир, более невообразимый, отделенный от нас двумя войнами, коллекцией революций, галереей диктаторов и ничтожеств. Как и Набоков, к примеру, она начинала жизнь в условиях исключительных, в накопленном веками богатстве, в окружении многочисленной челяди. Род был старинный, почтеннейший, бельгийско-северофранцузский. Рождение было отмечено, впрочем, трагедией, смертью матери от послеродовой горячки. Впоследствии интервьюеры нередко спрашивали ее, не страдала ли она в детстве от отсутствия матери. Она всякий раз утверждала, что нет, ни в малейшей степени. «Мой отец всегда был окружен дамами. Так что вокруг было достаточно женщин, вязавших мне кружевные воротнички и угощавших леденцами». Тем большую роль играл в ее жизни этот отец, Мишель де Крейанкур, человек, по-видимому, исключительный, прожигатель жизни (в самом деле, покончивший, в конце концов, с семейным состоянием), игрок, авантюрист, любитель и любимец прекрасного пола. К моменту рождения Маргерит ему было, впрочем, уже пятьдесят, основные приключения и авантюры, впоследствии описанные Юрсенар в «Северных архивах», втором томе «Лабиринта», были уже позади. Это был человек «большого стиля», аристократ и по крови, и по духу, джентльмен до кончиков отполированных ногтей, в чем-то похожий, пожалуй, на некоторых персонажей Пруста, человек при этом, судя по описаниям, добрейший, совсем не «добрячок», разумеется, но глубинно, подлинно добрый человек, никого, по возможности, не осуждавший, не любивший отказывать, готовый поставить другого на первое место.

## 4

Детство проходило в родовом поместье Мон-Нуар недалеко от Лилля, где царил бабушка нашей героини,

судя по ее позднейшим рассказам – полная противоположность своему сыну, воплощенная скаредность и жестокость, бесконечно злоупотреблявшая в разговоре притяжательным местоимением первого лица единственного числа («не запачкайте мой паркет в моей гостиной»...), в том же в Лилле, на модных курортах. Здесь, опять же, воображение наше разыгрывает – на этих модных курортах начала века она вполне могла видеть Набокова, четыремя годами старше ее, собирающего какие-нибудь камушки, ракушки во время отлива, или уже гонящегося, быть может, за бабочками... Вообще, есть некое сходство в их судьбах, при всех несходствах, при всем своеобразии этих судеб: богатство и знатность, прекрасный мир до первой мировой войны, *La Belle Époque*, беззаботность, свобода, стоячие воротнички у мужчин, дамские кружева, буфы и декольте, прустовские персонажи, гуляющие по бульварам, шляпы и котелки, первые потуги авангарда. Затем все кончается, кончается повсеместно, в России очень страшно, в крови и пожарах, страшнее, чем где-нибудь. Поэтому у Набокова – бегство и бедность, эмигрантская жизнь в послевоенной, тоже обнищавшей Германии, у Юрсенар же лишь понемногу прогрессирующее разорение, но еще возможность не думать о заработках, еще свобода, поездки в Грецию, жизнь в Италии. Затем – Вторая мировая война, бегство из Европы в Америку, нелегкое новое начало в новом и чуждом свете, университетское преподавание, более или менее скучное, наконец – слава, возвращение или полу-возвращение в Европу. Печать времени лежит, конечно, на этих судьбах, отблеск истории. Мир, в котором они появились на свет, еще только готовился стать массовым миром; пресловутое «восстание масс» уже, разумеется, назревало, но назревало подспудно; глухой гул его проникал сквозь стены жизни, еще казавшиеся непоколебимыми. Еще были настоящие богатство и бедность, еще рабочий день брюссельской кружевницы продолжался четырнадцать часов, еще были слуги, работавшие вообще с утра до ночи, еще молодые крестьянки готовы были забеременеть от кого угодно в надежде получить место кормилицы в богатой семье,

своего собственного ребенка отдавая в чужие руки, в воспитательный дом, но были еще и праздные люди с неубитыми работой и телевизором интересами. Фернанда де Крейанкур, мать Маргерит, была так хорошо образована, что в зимние, например, вечера ее мужу доставляло удовольствие снять с полки энциклопедический словарь и раскрыть его на любой случайной странице – в редчайших случаях Фернанда ничего не могла рассказать о попавшемся под руку персонаже, будь то мифологический полубог, английский или скандинавский монарх, забытый композитор или художник... За время их жизни класс праздных образованных людей, *их* класс, исчез, образование сделалось или почти сделалось, к нашему всеобщему несчастью, профессией. Исчезли буфы, исчезли и котелки. Заодно исчезли и «предрассудки», куда-то подевалась «мораль», появились джинсы, появились – и тоже подевались куда-то – хиппи, свершилась сексуальная революция, возможным оказалось написать – и напечатать – «Лолиту», или не скрывать своих, отличающихся от общепринятых, эротических склонностей, как никогда не скрывала их Юрсенар.

## 5

Замок Мон-Нуар, к ужасу всех родных проданный господином де Крейанкур в 1912 году после смерти его матери, погиб под артиллерийским обстрелом во время Первой мировой войны; остались только службы и парк; после смерти самой Юрсенар, то есть уже в наше время, вечность спустя, там было устроено, в ее честь, что-то вроде французского «дома творчества писателей», очень скромного, разумеется, совсем непохожего на те, по социалистическим меркам, роскошества, которыми оделяла советская власть своих верных литературных слуг. Но все же несколько литераторов, получивших стипендии соответствующего фонда, живут там в течение нескольких месяцев; немолодая и немилovidная дама, открывшая мне дверь, когда пару лет назад я туда заехал, на Юрсенар была непохожа. О том, что она пишет, и что я пишу, мы с ней, стоя в дверях, поболтали, но разговора все же не по-

лучилось. Юрсенар, подумал я, уж, наверное, пригласила бы меня зайти внутрь. В памяти остался парк, небольшой и холмистый; открывшаяся с одного из холмов, поверх деревьев, серая даль; серое небо над темными кронами.

6

Как полагалось прожигателю жизни той эпохи и той среды, Мишель де Крейанкур был, в свою очередь, прекрасно, классически образован. Сам же и занялся образованием дочери – с переменным, впрочем, успехом. Так, в Лондоне, где они оказались в начале мировой войны, вздумал учить одиннадцатилетнюю Маргерит английскому по переводу Марка Аврелия. Языка она не знала вообще, от стоической философии была еще, как все дети, благословенно далека. В конце второго урока книга полетела в окно. «Из чего следует», замечает Юрсенар, «что сей мудрый римский император не научил его терпению». Тем не менее, она еще в детстве выучила греческий и латынь, в восемь лет уже читала Расина, от кошмара школы была избавлена вообще. Как тут не позавидовать... Иногда думаешь: как все было бы в жизни проще, светлее и радостнее, если бы она, жизнь, не начиналась этими злосчастными десятью – десятью! – годами принуждения и унижения... Позднее, в 1919-ом, она попытается сдать экстерном экзамены на аттестат зрелости – с довольно средними результатами. Экзамен состоял из двух частей. Первую она еще кое-как осилила, на вторую так и не пришла, оставшись человеком без формального образования, что не помешало ей, разумеется, сделаться одной из образованнейших женщин столетия. Жизнь, особенно после продажи замка, проходила в бесконечных разъездах, из Парижа в Ниццу, из Биарицца в Монте-Карло. Отцом ее владела страсть к рулетке; вечерами она нередко оставалась одна. «Я думаю, это совсем неплохо – рано начать привыкать к одиночеству. Это учит нас до некоторой степени обходиться без других людей, но учит и интенсивней любить этих других людей». Отец, впрочем, всегда к ней возвращался. Судя по всему, что мы знаем, это была, начиная с ее отрочества, лет с тринадцати, в

общем – дружба, дружба двух равноправных людей. Возраст не имел значения, возраст никогда не имел для нее значения, ни ее собственный, ни чужой. Они могли часами говорить о Шекспире или о греческих философах, гулять в лесу, посещать музеи в европейских столицах. Был как бы задан уровень жизни, ее высота и глубина одновременно. И была получена в наследство привычка, если не страсть, к «бродячей жизни», как называла ее Юрсенар, охота к непрерывной перемене мест, к новым встречам и впечатлениям. «Нам все равно», любил говорить отец, «мы не отсюда, мы завтра уходим». Была усвоена позиция стороннего наблюдателя, отрешенный, внимательный, холодноватый, с годами все сильнее и сильнее согреваемый состраданием, взгляд на людей и жизнь.

7

Писательница с экзотическим для французского слуха псевдонимом Юрсенар появилась на свет в начале 20-х годов, когда были опубликованы – на отцовские деньги, как же иначе – ее первые стихотворные сборники. Поэтом, кстати, она не была; стихи навсегда остались для нее занятием побочным. Ее стихией, при всем «лиризме», была все же проза, причем проза очень французская, аналитически-сухая, сверкающая костяным рассудочным блеском. Юрсенар (Yourcenar) – анаграмма фамилии Крейанкур (Craupencour), придуманная ею вместе с отцом. Замечательно, что первые публикации подписаны были «Марг Юрсенар», то есть непонятно было, мужчина автор или женщина. Ее лесбийские склонности обнаружались, по-видимому, очень рано. Она, повторяю, никогда не скрывала, но никогда и не подчеркивала их. При всей автобиографичности ее прозы, она сдержанна и редко говорит о себе впрямую. Свою позднюю фамильную хронику она так и не довела, в общем, до себя самой, слишком уж много времени и страниц ушло на блуждания по «лабиринту мира», среди предков с материнской и отцовской стороны. Ей свойственно было искать и находить себя в отражениях, как бы отдалять себя от себя же в исторической перспективе. Критики постоянно от-

мечали при этом одно обстоятельство – в центре всех крупных произведений Юрсенар стоит мужчина с гомосексуальными склонностями, очевидно – объект авторской самоидентификации. Это относится уже к первому существенному ее сочинению, короткому роману «Алексис, или Трактат о тщетной борьбе», опубликованному в 1929 году. Герой его, в длинном письме, объясняет своей жене, почему он решил ее оставить – борьба с нашими подлинными склонностями есть борьба тщетная. «Марг» – можно представить себе удивление читателей, когда выяснилось, что эта исповедь гомосексуалиста написана женщиной. После «Алексиса» она все свои книги, во избежание недоразумений, подписывает «Маргерит Юрсенар». Читателей, впрочем, было немного – настоящая слава придет к ней лишь после войны. Пока, в 30-х, это лишь растущая известность в литературных кругах, с которыми, впрочем, Юрсенар ни тогда, ни позже не «сливалась», и здесь предпочитая позицию посторонней путешественницы, лишь изредка наезжающей в Париж.

## 8

Год первой значительной публикации оказался и годом первой большой утраты – отец ее умер в Лозанне от рака. Она присутствовала при его смерти, закрыла ему глаза. Ей было 26 лет, она была свободна – и одинока. Оставалось небольшое состояние, его хватило ей на безбедную и бродячую жизнь до конца 30-х годов. Отношение к деньгам было аристократическое – проживем то, что есть, а там будет видно. Бродячая жизнь протекала отныне в основном в Италии и в Греции. Так открывался ей тот средиземноморский мир, который лег затем в основу «Воспоминаний Адриана», ее шедевра, книги, которую она, как и почти все прочие, задумала еще в ранней молодости. Знаменитые слова маркиза Позы о верности юношеским мечтам применимы к ней, как мало к кому другому... Было несколько значительных встреч в эти годы. Была гречанка, Люси Кюриакос, давшая ей, по-видимому, чувственное счастье неведомой до тех пор интенсивности, красавица, которой суждено было по-

гибнуть под бомбами во время Второй мировой войны. И была несчастная, наверное – самая несчастная, любовь ее жизни – к парижскому литератору и редактору Андре Френю (André Fraigneau). Подобно героям ее же романов, он предпочитал, однако, мужчин. Страдала она, судя по всему, ужасно. Френю теперь забыт. Или почти забыт. Какие-то книги его все еще переиздаются. Не так давно попал мне в руки сборник его парижских, очень светских, репортажей 40-50 годов. Он кажется воплощением всего того, чем она, Юрсенар, как раз не была и быть ни в коем случае не хотела – типичным представителем парижской литературной элиты, салонной литературы. Литература во Франции вообще имеет свойство превращаться в некое светски-салонное совместное действие, вечный праздник тщеславия. Если угодно, это главная опасность, ее подстерегающая, подобно тому, как литературе немецкой вновь и вновь грозит опасность противоположная, растворение в задумчиво-мечтательном регионализме, в чудаковатой провинциальности, а литературе русской – замещение отсутствующего парламента, проклятье и призрак общественного служенья. Френю запятнал себя впоследствии коллаборационизмом; можно представить себе, с какими чувствами Юрсенар узнавала об его участии в организованных нацистами «гетевских торжествах» в Веймаре в 1942 году...

## 9

Наконец, в феврале 1937 года, в баре парижского отеля, происходит ее знакомство с американкой Грейс Фрик, с которой ей суждено было прожить вместе четыре десятка лет. Грейс была женщина то, что называется «с характером». Знакомство протекало так. Грейс одна сидела у стойки, Маргерит же за столиком в обществе знакомого редактора (не Френю). Говорили они почему-то о Кольридже. Грейс, преподававшая английскую литературу в колледже и неволью подслушавшая разговор, пришла к выводу, что все, что они говорят, – полная чепуха. Она встает, подходит к ним и объявляет свое мнение. Юрсенар реагирует спокойно, предлагает ей сесть и принять

участие в беседе. По-видимому, они тут же влюбились друг в друга. На другое утро Маргерит получает записку от «молодой американской дамы» с сообщением, что из ее окна можно увидеть очень красивых птиц, сидящих на крыше отеля, и не желает ли Юрсенар подняться к ней в номер. В том же году Маргерит впервые навещает ее в Америке.

## 10

Но еще ничего не было решено. Двумя годами позже, в 1939, заканчивая свою последнюю предвоенную книгу – и наверное, лучшую из предвоенных – *Le coup de grâce* – вот трудно-переводимое заглавие – «Выстрел из милосердия»? «Последняя милость»? – *coup de grâce* есть, собственно, тот последний выстрел, которым охотник добивает раненого зверя, тем самым, понятное дело, прекращая и мучения его – в названии этом слышится, впрочем, и другой смысл, смысл религиозный, «внезапная благодать», – заканчивая, как бы то ни было, эту короткую книгу, а ранние книги ее все не длинные, Юрсенар еще, кажется, не думает о переезде в Америку. «Выстрел из милосердия», где, как утверждают биографы (я к таким «биографическим» интерпретациям отношусь, вообще, с сомнением...), ее собственная несчастная любовь к Андре Френю инсценируется в кулисах гражданской войны в Прибалтике в 1919 году, был, среди прочего, освобождением от навязчивой страсти, но он же был и завершением большого этапа жизни, «концом первой части». Новых неотложных замыслов не было, денег не было тоже, в Европе начиналась война. Оставался в сущности только один выход – Грейс и Америка.

## 11

Как и большинство ее книг этого первого периода, «Выстрел из милосердия» написан в той чарующей традиции сухой французской прозы, русский эквивалент которой закончился, увы, с Пушкиным и Лермонтовым. В позднейшем (1962 года) предисловии к роману (в сущности, это повесть, но такого понятия в европейских

языках, как известно, нет) сама Юрсенар отмечает связь такой прозы с трагедией, причем трагедией, опять-таки и конечно, французской, корнелевско-расиновской. Пресловутые три единства соблюдены, или почти соблюдены, в ней, единство времени, места и, как писал Корнель, единство опасности, персонажей немного, действие неотвратимо устремляется к роковой развязке. В прозе, правда, несравненно большую роль играет *анализ*, анализ чувств и отношений, поручаемый, как правило, одному из действующих лиц, тем более если, как в данном случае, повествование ведется от первого лица – лица, выступающего, соответственно, в роли героя и в роли рассказчика, то есть обладающего как бы двойным зрением, двойным взглядом, взглядом участника и взглядом постороннего наблюдателя, свидетеля, часто – судьи. Вершина такой прозы, наверное, «Адольф» Бенжамена Констана, слишком редко, боюсь, в наши дни перечитываемый... Действие же происходит в местах, нам близких, в Прибалтике, впрочем, знакомой автору только по рассказам. «Курляндия» и «Ливония» (*la Courlande, la Livonie*), о которых она пишет, кажутся некоей абстрактной страной, выбранной ради экзотических названий, отдаленности от привычного «западному» читателю мира. Какая Курляндия, где это? На самом деле, как мы теперь знаем, в основании повести лежит некая подлинная история, и вправду имевшая место в *Livonie* и *Courlande*, где местные бароны боролись с местными большевиками; впрочем, повествование от первого лица позволяет обойтись почти без описаний. Воссоздана зато некая атмосфера, мрачный колорит гражданской войны, со всех сторон подстерегающей гибели, уже почти привычной жестокости, непрерывной усталости, темного неба, нависшего над жизнью, страстью и смертью. Герои как будто с некоторым трудом проступают на этом фоне, отделяются от него, чтобы опять в нем исчезнуть. Хуже всего виден Конрад, возлюбленный рассказчика и героя. Отчетливее Софи, сестра Конрада, с ее несчастной любовью к герою, безнадежной и безоглядной, с ее, вообще, безоглядностью, бесстрашием, благородством, с этим ее,

когда она плачет от любви и горя, лицом, напоминающим весеннюю землю, страну, ландшафт, с ручьями, реками, снегом и солнцем, Софи, в которую герой, Эрик, любящий ее брата, влюбиться не в состоянии, в которую читатель не в состоянии, мне кажется, не влюбиться. И всех отчетливее, конечно, сам герой и рассказчик, этот Эрик фон Ломонд, с его балтийско-пруссско-французским происхождением, его приверженностью к *проигранному делу*, при полном безразличии к идеологиям, к словам и фразам, с его военной выправкой, с его беспощадностью к себе самому, немного авантюрист, вечный мальчишка, к сорока годам, к тому времени, не о котором, но в котором рассказывает он свою историю, застывший в «своего рода суровой юности», une espèce de dure jeunesse. Кого-то он напоминает, этот Эрик фон Ломонд, но кого же? Эрнста Юнгера, разумеется, вот кого напоминает он мне. Здесь есть, опять-таки, общность среды и эпохи, но есть и общность человеческого типа. Тот же авантюризм, то же бесстрашие, та же военная выправка, та же, в политическом смысле, «правизна», так что ничего нет проще, чем обозвать и того, и другого «фашистами», что нередко и делалось, при совершенной несводимости, скажем так, и того, и другого к этому примитивному определению. И тот же юношеский облик, конечно – например, на известной фотографии, сделанной в оккупированном Париже, где сорокашестилетний Юнгер, в форме капитана вермахта, сидит рядом с Карлом Шмиттом, знаменитым правоведом, в самом деле, в отличие от Юнгера, запятнавшим себя участием в нацистской идеологической вакханалии, изящный, легкий и какой-то узкий на фоне грузноватого Шмитта. С Эрнстом Юнгером, много позже, в пятидесятых годах, Юрсенар познакомилась все в том же Париже, впервые, через двенадцать тяжелых американских лет, приехав, уже на пороге славы, в Европу.

## 12

Этот двойной взгляд, о котором только что шла речь, то есть взгляд на некие события из очень далекого будущего, не совпадающий, конечно, с тем взглядом, которым

герой смотрел на эти же события, покуда участвовал в них, обладает – и вот это самое, по-моему, интересное – все-таки более сложной природой, не сводимой к простому различию между, скажем так, юношескими заблуждениями и поздним умом, даруемым зрелостью. Иными и более решительными словами: этот взгляд из будущего как бы проецируется в прошлое, в то время, о котором идет рассказ, в то, в котором герой действует и страдает, в результате какой-то процедуры он, герой, начинает видеть себя, в самый момент действия и страдания, со стороны, или, опять иначе, наделяется – награждается – или так, по крайней мере, кажется нам, когда мы читаем его рассказ – в самом настоящем той непредвзятостью, той «мудростью», которой мы обладаем, как правило, если вообще обладаем ей, лишь по отношению к прошлому. Герой, конечно, заблуждается, как все люди, грешит, страшится, путается, делает глупости..., а все же *отблеск* его будущего знания, его позднейшей мудрости как будто падает на все это, отчего между ним самим и его действиями, его заблуждениями возникает некий спасительный зазор, некая освобождающая дистанция. *Vita activa*, при всей своей активности, оказывается ближе к *vita contemplativa*, чем это обычно бывает, чем это доступно нам, простым и ошибающимся смертным. Некая суверенная свобода появляется в обращении такого героя со своей собственной жизнью... Так вот и Эрнст Юнгер в знаменитых своих дневниках, хотя и пишет сразу, по горячим следам (или *как бы* сразу, поскольку мы знаем, что дневники им впоследствии обрабатывались, почему и появлялись в печати под разными названиями), но вместе с тем смотрит на то, на что смотрит, войну ли, новые страны, города и дороги, жуков, наконец, которых он всю жизнь собирал, изучал, – издали, из будущего, непонятно откуда, одновременно участвуя и не участвуя в происходящем, с отстраненностью, как правило нелегко нам дающейся. В этом есть, конечно, некая *стилизация*, но стилизация обольстительная. Пожалуй, этот перенесенный в настоящее взгляд из будущего только намечен в *Le coup de gr ce*; ему самому предстоит у Юрсенар великое будущее – и

в «Воспоминаниях Адриана», конечно, где, рассказывая всю свою жизнь в (фиктивном, ясное дело) письме к Марку Аврелию, император Адриан (вновь, следовательно, герой и рассказчик в одном лице) смотрит, уже, по сути, из другого мира, из загробного царства, из Пантеона почивших принцевов, из ниши антиквариума, на всю эту уже прожитую, земную и божественную жизнь, и в то же время так рассказывает о ней, как если бы этот взгляд из будущего был, или бывал ему в самой жизни свойственен – и кто решится утверждать, что нет, не был и не бывал? – и во втором «большом романе», *L'Oeuvre au Noir* – вот снова трудно-переводимое заглавие, – и в поздних семейных хрониках, наконец.

13

Все эти – лучшие – ее книги написаны еще не были. Они могли так и остаться ненаписанными, если бы ей не удалось выйти из той «черной дыры», в которую она провалилась во время войны. «Углубление в отчаяние писателя, который не пишет», так сама она характеризует свое «черное десятилетие» в (любопытнейших) примечаниях к «Воспоминаниям Адриана». С определенного возраста, говорится в романе, жизнь, для любого человека, есть принятое им поражение, *une défaite acceptée*. Сам же роман, вернее – невозможность его написать, и была для нее, долгие годы, принятым или не принятым ею, то принимаемым, то, конечно же, опять не принимаемым ею поражением. «Отброшенный замысел с 1939 по 1948 год. Иногда я думала о нем, но с тоскою, *découragement* (слово, которое мой словарь переводит как «уныние», «упадок духа»), почти с безразличием, как о чем-то невозможном. И с некоторым стыдом за то, что вообще покушалась на что-то подобное». Вот этот-то *découragement*, этот «упадок духа» и был, насколько я понимаю, ее господствующим чувством «с 1939 по 1948», в первое американское десятилетие. Надо было, впервые в жизни, зарабатывать на эту самую жизнь; в Нью-Йорке, где была все-таки какая-никакая французская литературная среда, жить было не на что; жить приходилось в

провинции, в Хартфорде, где у Грейс Фрик было место в университете. Где это – Хартфорд? Я посмотрел по карте. Это к северу от Нью-Йорка, больше ста километров; денег на частые приезды в Нью-Йорк тоже, разумеется, не было. Это теперь для нас сто километров небольшое препятствие, да, впрочем, и теперь, при всех автострадах, жизнь в каком-нибудь университетском городишке в ста километрах от того места, где можно встретить людей, по незабвенной формуле Зинаиды Гиппиус – *интересующихся интересным*, от Парижа, от Берлина, от Мюнхена, есть все-таки жизнь в провинции, в тупом молчании, беспросветном оцепенении всякой провинции, этого необратимого *здесь*, не выпускающего тебя на волю и воздух... Есть потрясающее письмо 1941 года, где она сообщает знакомому, что ее сосед-шляпник собирается везти свои изделия в Нью-Йорк и если действительно поедет, то и у нее, Маргерит Юрсенар, будет возможность добраться до метрополии в кузове грузовика... Затем пришлось ездить каждую неделю на три дня в тот колледж, где она устроилась, наконец, преподавательницей французского и итальянского языков, колледж, где никто не знал, конечно, кто она на самом деле такая, никто не подозревал в этой загадочной, закутанной в шаль эмигрантке собственно – Маргерит Юрсенар. Преподавать она, по-видимому, не любила; никакого участия в жизни колледжа не принимала; после окончания занятий сразу шла в библиотеку. В позднейших интервью, например – в известных интервью с Маттье Гале (*Matthieu Galey*), – явная стилизация. Я отказалась от литературных амбиций, я оставила литературу, как Рембо и Расин... Я была занята другими вещами, *je m'occupais d'autres choses*. На самом деле, это литература ее, конечно, оставила. Но сказать, что я – оставила, значит сделать неподвластное подвластным, отменить неотменяемость факта, непреложность судьбы. Есть некая суверенная небрежность (*nonchalance*) в этом «я оставила»; то, что происходит само, выдается за проявление воли, за добровольное, «мое собственное» решение. Интереснее в этих замечаниях другое (и другому этому веришь больше). Я поняла, говорит Юрсенар, что

маленькие группки литераторов, объединенных общими политическими, религиозными или другими какими идеями, подобно водорослям плавают по океану жизни. Я думала, я ее знаю, жизнь. Мне нужно было встретиться с ней в тотальной анонимности больших американских городов, чтобы понять, как мало мы значим в безмерном человеческом множестве и до какой степени каждый занят своими собственными заботами и до какой мы все, в сущности, похожи. Для меня это было полезно.

14

В 1942 году Маргерит и Грейс впервые провели летние каникулы на острове Моунт-Дезерт на самом северо-востоке США, недалеко от канадской границы, сюда же приезжали и в последующие годы, а в 1950 году купили там домик, который, собственно, и был для Юрсенар домом до конца ее жизни. Так «черная гора» (Mont-Noir) ее детства обернулась «пустынной горой» (Mount-Desert) ее зрелости и преклонных лет. Эти же годы были, очевидно, годами наиболее интенсивного «личного», если угодно – «семейного» счастья с Грейс. Каковое, разумеется, облегчало, но не отменяло ее писательского несчастья, страха перед утратой дара, роковой возможностью превращения в простую преподавательницу французского в американском колледже, «соблазна банальности», как очень удачно названа одна из глав ее биографии, написанной журналисткой Жозиан Савиньо (Josyane Savigneau). Открывшаяся ей *анонимность* есть факт внешний, но и факт внутренний, момент глубинной, подлинной биографии. Я никто, я какая-то, со своим саквожем, или с чем она ездила, иностранка, которая тащится из одного города в другой на тяжелых поездах военного времени, пассажирка среди пассажиров, какая-то смешная француженка, что-то такое преподающая местным дурехам, и кому какое дело, что именно я писала когда-то, какие повести, какие романы, что надеялась еще написать. Ничего этого больше нет, ни прошлого, ни надежд. Мы все похожи в этой безымянной толпе... Это был некий процесс распада, если угодно, той «черной» стадии алхимического про-

цесса, которая предшествует – грядущему, возможному, достижимому, недостижимому? – синтезу, по которой Юрсенар и назвала впоследствии свой второй «большой роман», *L'Oeuvre au Noir* (заглавие, не слишком удачно, по-моему, переведенное на русский как «Философский камень»). Эта «черная стадия» знакома, конечно, не только герою этого романа, Зенону, и не только его автору; в середине жизни, nell' mezzo del cammin, она, кажется, особенно любит случаться, что, разумеется, отнюдь не сводит ее к банальному midlife-crisis'у. Распадается созданный нами образ нас самих, проект личности и судьбы. Пускай лишь на время, пускай предварительно. Если суждено ему возродиться, то уже измененным, преображенным. Неудивительно, что в самих «Воспоминаниях Адриана» эта тема преждевременного крушения всплывает неоднократно. «Мне должно было исполниться сорок лет», говорит Адриан об эпохе, предшествовавшей его приходу к власти. «Если бы я в ту пору погиб, от меня осталась бы только имя в ряду прочих сановных имен и греческая надпись в честь архонта Афин. С той поры всякий раз, когда я видел, как человек умирает в расцвете сил, а современники считают при этом, что в состоянии верно оценить его успехи и его неудачи, я говорил себе, что в этом возрасте я что-то значил лишь в своих собственных глазах и в глазах немногих друзей, которые, наверное, порою сомневались во мне, как и я сам. Я стал сознавать, что очень мало людей успевают осуществить себя за отпущенный им жизненный срок, и начал судить об их прерванных смертью трудах более милостиво, чем прежде. Навязчивый образ несостоявшейся жизни приковывал мою мысль к одной точке, терзал меня, как нарыв».

15

Самой же Юрсенар было в 1939 году, в начале ее «черного периода», «десятилетней ночи», тридцать семь лет; в 1948, когда темнота начала редеть и внезапный, как над дальним лесом, рассвет проступил на горизонте жизни, соответственно, сорок пять. Есть книги, на которые до сорока лет покушаться и не следует, пишет она в уже упомяну-

тых примечаниях к «Адриану». Я была слишком молода... В конце 48 года она была, следовательно, уже достаточно немолодой, чтобы роман смог, наконец, начаться... На сцене появляется чемодан – если угодно, самый знаменитый чемодан в истории французской литературы – чемодан с бумагами, оставленный Юрсенар перед войною в Лозанне. Война закончилась – и чемодан был ей доставлен в Америку. «Я села у огня, намереваясь поскорее справиться с делом, очень похожим на жуткую опись вещей после чьей-то смерти; так я провела в одиночестве несколько вечеров [Грейс уехала на Рождество к своим родственникам]. Я развязывала пачки писем, пробегала глазами, прежде чем уничтожить, груды корреспонденции, полученной от людей, мною забытых или забывших меня, живущих или уже умерших. Некоторые из этих листков относились ко времени предшествующего поколения; сами имена мне ничего не говорили. Машинально я бросала в огонь мертвые свидетельства обмена мыслями с исчезнувшими Мари, Франсуа, Полями. Развернула четыре или пять страниц, отпечатанных на машинке, уже пожелтевших. Прочла обращение: 'Дорогой Марк...' Марк... О каком друге, любовнике, дальнем родственнике идет речь? Я не помнила этого имени. Прошло несколько мгновений, прежде чем я поняла, что Марк – это Марк Аврелий и что я держу в руках фрагмент утраченной рукописи. С этой минуты у меня уже не возникало сомнений: книга во что бы то ни стало должна быть написана заново». Это был, судя по всему, мгновенный выход, мгновенное озарение, показавшее путь этого выхода из тупика, создавшее саму возможность этого выхода. Все в целом, все эти десять черных лет, были, значит, трансформацией, метаморфозой, мучительным переходом от «ранней» Юрсенар к «поздней» Юрсенар, смертью и новым рождением. Начинается интенсивная работа над романом, написанном, как уже сказано, в форме длинной фиктивной исповеди умирающего Адриана молодому Марку Аврелию – отцовские уроки английского, как видим, не прошли даром – романом, который она закончила поразительно быстро, уже в 1951 году, и который почти сразу принес ей мировую славу. Вы, женщины, во-

обще поразительные существа, писал Томас Манн в 1953 году одной не очень достойной корреспондентке (Клэр Голль); вот есть в Нью-Йорке (тут он ошибался, в Нью-Йорке она как раз не жила) некая Маргерит Юрсенар, так она написала воспоминания императора Адриана – сходящей до иллюзионизма подлинностью вымысла, при этом на солиднейшем научном фундаменте. Знаете ли Вы эту книгу? Ничего прекраснее мне уже давно в руки не попадало... Так, конечно, только Томас Манн мог написать – von einer bis zur Vexation gehenden Echtheit der Fiktion... А знала ли она сама, Юрсенар, это письмо Томаса Манна? Оно ведь было опубликовано после его смерти, но еще при ее жизни, конечно... История, как бы то ни было, со счастливым концом. Жизнь есть принятое поражение, но истории со счастливым концом в ней тоже, как ни странно, случаются. Крушение оказалось не окончательным; за поражением последовали победы, другие книги, слава, Académie Française.

16

Крушение окончательное? Сильнейший символ его находим все в тех же «Воспоминаниях Адриана». Это император Траян, предшественник Адриана, в своей жажде завоеваний добравшийся до Персидского залива, накануне военной катастрофы глядящий на его, залива, «тяжелые волны» («тяжелые воды», как буквально и удивительно сказано в тексте – *eaux lourdes*). «Это было тогда, когда он еще не сомневался в победе, но тут его впервые в жизни объяла тоска при виде бескрайности мира, ощущение собственной старости и ограничивающих всех нас пределов. Крупные слезы покатались по морщинистым щекам человека, которого все считали неспособным плакать. Вождь, принесший римских орлов к неведомым берегам, осознал вдруг, что ему уже не отправиться в плавание по волнам этого столь желанного моря; Индия, Бактрия – весь этот загадочный Восток, которым он опьянял себя издали, – так и останутся для него лишь именем и мечтой. На другой день дурные новости вынудили его пуститься в обратный путь. Всякий раз, когда и мне судь-

ба говорит «нет», я вспоминаю об этих слезах, пролитых однажды вечером, на далеком морском берегу, стариком, быть может впервые взглянувшим в лицо своей жизни». Вот именно – в лицо своей жизни. Вот и я теперь вспоминаю эти стариковские слезы, когда судьба говорит мне «нет», как если бы они стали неким символом и моих поражений, и моих неудач. Создание символов нашей жизни, «занимающих место среди наших личных воспоминаний» – вот, может быть, то высшее, на что вообще способен писатель. Небо Аустерлица, князь Андрей и Пьер на пароме, левинская Ласка, кладущая голову ему на колени, Марсель, следящий из экипажа за перемещениями трех колоколен, император Траян у тяжелых вод Персидского залива, Зина и Годунов-Чердынцев в стеклянном сумраке берлинского подъезда.

## 17

Судьба, разумеется, довольно часто говорила ему «нет», как и любому из нас. При всем том слышится некое «да» в этой книге. Не в смысле банального оптимизма, а в смысле некоего выбора в пользу этого мира, причем делаемого героем, и через него, вместе с ним – автором, куда как отчетливо ощущающим соблазны другого выбора, выбора отнюдь не в пользу мира, но – против мира, в сторону от него. Вот эпизод, цитируемый, наверное, во всех книгах о Юрсенар, во всех бесчисленных предисловиях к «Воспоминаниям Адриана». «Однажды вечером, во время пиршества в императорском шатре, которое Хосров [парфянский царь, с которым Адриан ведет переговоры о мире] давал в мою честь, среди женщин и мальчиков с длинными ресницами я увидел нагого человека, изможденного, совершенно недвижимого; его широко раскрытые глаза, казалось, не замечали всей этой сумятицы, акробатов, танцовщиц, наполненных мясом блюд». Это оказался индийский брамин, путем последовательной аскезы дошедший до полного отрицания мира чувственного и зримого, «ничто, кроме собственного тела, не отделяло его больше от неосязаемого, лишнего сущности и формы божества, с которым он жаждал соединиться, – он решил

сжечь себя заживо на следующий день». Каковое самосожжение и происходит. Лежа ночью в своем шатре, прислушиваясь к «звукам азиатской ночи», к «шепоту рабов позади моей двери, легкому шуршанию пальмы», ко всему тому, чем брамин пренебрег, Адриан вспоминает свое юношеское посещение старого Эпиктета, не отказывавшегося от самой жизни, но построившего эту жизнь на отказе, аскезе. «Я ощущал себя иным человеком, готовым к другим решениям. ... Мне было чему научиться у этих двух фанатиков, но при условии, что я решительно изменю смысл урока, который они мне преподали. Эти мудрецы стремились обрести своего бога по ту сторону бесконечного множества форм, свести божество к единственной, неосязаемой, бестелесной сущности, которую само оно отвергло в тот день, когда пожелало стать вселенной. Мне же мои отношения с богом рисовались совсем по-другому. Я полагал себя его соратником, содействующим ему в усилиях упорядочить мир, придать ему завершенность, развить и умножить разветвления и спирали этого мира, его извивы и повороты. Я был одним из сегментов колеса, одною из ипостасей этой единой силы, растворенной во всем многообразии вещей, был орлом и в то же время быком, человеком и лебедем, мозгом и фаллосом, был Протеем, который одновременно является Юпитером». А не сказать ли, что это выбор художника – предпочтительнее свой труд своему искуплению, или, менее резко, не знающего никакого другого пути к искуплению, или хоть к оправданию жизни, кроме своего труда, своего искусства, создания новых форм? Нет, еще точнее: знающего другие пути, но выбирающего все же именно этот путь, путь, при котором искупление сомнительно, зато результат несомненен, вот эта статуя, вот этот роман. При другом выборе искусство невозможно, потому что ненужно, другой путь есть путь монашеского молчания. Адриан же и есть, конечно, «художник», очередной «портрет художника» – в юности, в зрелые годы, в старости, на самом пороге смерти... Как другие пишут романы или картины, так он создает – мир, Империю, цивилизацию, города, формы жизни. «Я чувствовал себя ответственным

за красоту мира...», je me sentais responsable de la beauté du monde – вот фраза незабываемая, одна из нескольких незабываемых фраз в романе (другая, конечно, вот эта, начинающаяся словами: «моя жизнь, в которой все пришло поздно...», ma vie, où tout arrivait tard...). Тем не менее, он учился у «фанатиков» и аскетов, пускай «изменяя смысл урока», совершенно так же, конечно, как она сама, Юрсенар, всю жизнь, и особенно во второй ее половине, училась даосским, дзен-буддистским, тибетским методам медитации, концентрации внимания, освобождения от случайных, пустых, чужих мыслей, сосредоточения на своей собственной. Индийский брамин был самое «восточное», что она могла позволить себе в романе о римском императоре. Та умственная и душевная дисциплина, однако, которой Адриан овладевает в молодости, чтобы затем совершенствовать ее всю жизнь, имеет некий, довольно отчетливый, «восточный привкус». Как человек греко-римской культуры, говорит она сама в одном интервью, он, конечно, делает эти методы более интеллектуальными, более рассудочными – они остаются все же не методами познания, но методами осуществления, не теорией свободы, но ее практикой. «Меня интересовала не философия человеческой свободы (все, кто занимался ею, вызывали у меня скуку), но техника: я стремился найти тот шарнир, где наша воля сочленяется с судьбой и дисциплина содействует природе, вместо того, чтобы ее сдерживать. Я говорю не о суровой воли стоика, возможности которой ты [он, напомним, обращается к Марку Аврелию] преувеличиваешь, и не о каком-то абстрактном выборе, или отказе, кощунственном по отношению к нашему цельному, сплошному, из предметов и тел состоящему миру. Я мечтал о некоем более сокровенном приятии, о более гибкой доброй воле. Жизнь была для меня конем, с чьими движениями ты сливаешься воедино, но лишь после того, как, в меру своих сил, его объездишь».

18

Отказ от – отказа, следовательно? выбор в пользу «да», против «нет»? Полагаю все же, что дело обстоит не

так просто. К измененному смыслу преподанных аскезой уроков дело не сводится; прямой смысл присутствует тоже. Мы отступаем от жизни, мы делаем один шаг в сторону от нее, затем другой, затем третий... Мы чувствуем дыхание чего-то совсем *иного*, буддийского Ничто, Пустоты, как угодно. Дело здесь не в названиях. Мы затем *возвращаемся*. И когда возвращаемся, когда смотрим отсюда – сюда, из того мира – в этот, каким великолепным, волшебным, таинственным предстает он нашему взгляду, обостренному созерцанием иного! какого совершенства зрения мы достигаем! Ничего, пускай ненадолго, не стоит между миром и нами, наше маленькое «я», на мгновение, отсутствует. «И с обновленною отрадой, как бы мираж в пустыне сей, увидишь флаги над эстрадой, услышишь трубы трубачей...» Ходасевич, между прочим, замечательно описал весь процесс, и взлет над миром, и взгляд на мир, и возвращение в него... Но вот вопрос: разве все делалось только для – взгляда, только для – жизни? Если так, то все сводится к некоей духовной гимнастике, мало чем отличающейся от гимнастики для тела. Этот элемент гимнастики здесь, конечно, присутствует. «Гимнастика шла мне на пользу, и диалектика тоже не мешала», говорит Адриан. Присутствует он, разумеется, и в писательском отношении к миру. Писатель ведь должен уметь, а значит и должен учиться, *смотреть*, внимание – вот величайшее его достоинство, *conditio sine qua non* литературы. Она сама, Юрсенар, шла по этому пути решительно и ушла далеко. Есть некий, и очень отчетливый, медитативный момент в самих методах ее писательской работы, ее сочинительства. «Опираясь, с одной стороны, на эрудицию, с другой – на магию, или, точнее и без метафор, на ту *симпатическую магию*, которая состоит в том, чтобы перенестись мыслью во внутренний мир другого человека» (примечания к «Адриану»). В интервью с Матье Гале говорит она, не без иронии, о «методах бреда», которые она использовала при написании романа. На самом деле, это методы созерцания, она их отчасти сама придумала, отчасти позаимствовала, в том числе у восточных философов. Сказать «бред» это значит говорить «вовне», для

внешнего мира. «Изнутри», для себя, это никакой не бред, разумеется... Нужно добиться такого внимания, которое удаляет три четверти, нет, девять десятых того, что мы, как нам кажется, думаем, потому что на самом деле мы не думаем, а лишь подхватываем обрывки чужих идей. Надо избавиться от всего этого и сосредоточить свою мысль на Ничто. Это некая гигиена духа. Или наоборот, мы сосредотачиваемся на чем-то, на какой-то точке, которую мы стараемся уже не терять из виду... А все-таки, полагаю я, этим прикладным, утилитарным, «гигиеническим» смыслом никакая духовная дисциплина не исчерпывается, медитативные упражнения, какого бы роду ни были, не сводятся к нему. Никто не заглядывает в Пустоту безнаказанно. Даже сделав наш основной, существеннейший выбор в пользу мира, мы все же вновь и вновь отталкиваемся от него – не для того лишь, чтобы с очищенной душой и обостренным зрением вернуться, но потому что не отталкиваться не можем. Противоположное миру есть некий полюс, присутствующий в нас постоянно. Мы раскачиваемся между полюсами, между выходом в мир и уходом от него, между полнотой бытия и пустотою небытия, между вдохом и выдохом. Эти два движения, по идее, не противоречат, но усиливают друг друга. В реальности, конечно, они все-таки вновь и вновь вступают друг с другом в борьбу, затем опять приходят к согласию... «Мой дорогой Марк...» Того Марка, с которым я больше всего хотел бы поговорить обо всем этом, уже нет на земле. Вот эта фраза сама собой у меня написалась. Читателю она будет непонятна, но все-таки оставляю ее – читатель меня, надеюсь, простит, а он бы, наверное, улыбнулся.

19

А не посмотреть ли пристальнее, как «работает» эта проза, как она, вообще, «устроена». «Мой дед Маруллин верил в светила. Этот высокий старик, пожелтевший и высохший от прожитых лет, питал ко мне такую же привязанность без ласки, без всяких внешних проявлений, даже почти без слов, с какой он относился к животным

на своей ферме, к своей земле, к своей коллекции упавших с неба камней. ... В летние ночи он брал меня с собой на вершину выжженного холма наблюдать звезды. Я засыпал прямо на земле [здесь я не знаю, как перевести точнее; буквально сказано: dans un sillon, в какой-нибудь борозде; имеется в виду, может быть, какое-то вообще углубление, какая-то «складка» этого «сухого холма», colline aride], устав считать метеоры. Он же продолжал сидеть, подняв к небу голову, еле заметно поворачиваясь вслед за светилами. ... Он составил мой гороскоп. Однажды ночью он пришел ко мне, потряс меня, чтобы разбудить, и возвестил мне владычество над миром – с тем же ворчливым немногословием, с каким он предсказал бы крестьянам хороший урожай. Потом, охваченный сомнениями, направился к очагу, где в холодные часы тлел хворост [все это отсебятина переводчика, оставляю ее как пример несносной переводческой небрежности – никакого очага там нет, действие вообще происходит не в закрытом помещении, но, очевидно, все на том же холме, и petit feu здесь костер, маленький, медленно тлеющий, и тлеет в нем не просто хворост, но sarments, виноградные лозы, они же, когда тлеют, пахнут остро и горько, запах южной ночи пробивается здесь сквозь слова...], поднес к моей руке головешку и прочитал на пухлой [épaisse – толстой, плотной] ладони одиннадцатилетнего ребенка не знаю уж какое подтверждение линий, начертанных в небесах. Мир представал перед ним как единое целое; рука подтверждала решение светил. Эта весть потрясла меня меньше, чем можно было предположить: ребенок обычно готов ко всему. Но думаю, что безразличие к настоящему и будущему, свойственное преклонному возрасту, заставило его вскоре забыть о своем пророчестве». Это, помимо всего прочего, как бы кинематографическое письмо: камера нераздельного авторского внимания передвигается, поворачивается – как Маруллин вслед за звездами – всякий раз, на краткое, но полновесное, в самом себе, внутри себя длящееся мгновение останавливаясь на том или ином предмете, детали, жесте, герое. Важно, что холм не просто холм, но выжженный, сухой и неровный – детство Адри-

ана проходит в Испании, каковая, сожженная солнцем, и оживает в этом одном эпитете, *aride*. А как ясно виден этот профиль старика с поднятой головой на фоне звездного неба; он сам поворачивается, как звезда, участвуя в этом мировом вращенье, круженье. И не просто возвещает он мальчику мировое господство, но – с ворчливым немногословием, *laconisme grondeur*, и он весь, конечно, в этом лаконизме, в этой ворчливости. И не просто он будит ребенка, как позволил себе написать торопящийся переводчик, но трясет его, чтобы разбудить, – как ясно, опять-таки, видим мы этот жест, и как он весь, снова, сказывается в этом жесте, этот высокий и пожелтевший старик с его суровой астральной верой и привязанностью без ласки. И ладонь, конечно, толстая, плотная – весь ребенок в этой ладони... Так в отрывке, который я цитировал выше, на пиру Хосрова и перед самосожжением брамина, брамин этот появлялся в окружении женщин и мальчиков с длинными ресницами, *pages aux longs cils*. Другой писатель забыл бы про эти ресницы, не увидел бы их, брамину же до них и дела нет, разумеется, он-то презирает свое окружение. А в них ведь вся эта нежность, томность восточной ночи, и конечно Адриан с его известными миру склонностями, Адриан, еще не встретивший своего Антиноя, их видит, о них думает, конечно, они волнуют его, и пускай это волнение всего лишь попутное, мгновенное, речь-то идет о совсем других делах, о браминских, камера все-таки медлит, все-таки, на два коротких слова, задерживается на них. За всем этим стоит, конечно, та техника визионерства, о которой шла речь выше, та способность к нераздельному вниманию, к сосредоточению внимания – на любом, пускай совсем ненадолго появляющемся персонаже, жесте, зрительном образе, – которую она развивала и культивировала в себе. «Техникой» дело, конечно, не исчерпывается – или, если угодно и если не бояться патетики, речь идет о «технике волшебства».

20

С начала пятидесятых годов Маргерит и Грейс почти каждый год на несколько месяцев уезжают в Европу, но

все же всякий раз возвращаются к себе, на «свой» остров. «Тот, кто хочет писать книги, должен уметь ждать», любила говорить Юрсенар. Ее книги вообще вызревают долго. Следующий большой роман, *L'Oeuvre au Noir* (писать «Философский камень» все же не хочется..., это, если угодно, перевод «по линии наименьшего сопротивления», что-то «вообще алхимическое», ну и дело с концом...) тоже был задуман ей еще в молодости, вплотную думать о нем она начинает после завершения «Адриана», к писанию же приступает лишь через десять лет, в 1962 году. По сравнению с «Адрианом» это мрачная книга; действие происходит в 16 веке в родной автору Фландрии; в центре его стоит врач, алхимик, ученый и философ Зенон, опередивший свое время и потому этим временем уничтожаемый. И «Воспоминания Адриана», и *L'Oeuvre au Noir* – главные произведения Юрсенар – никакие не исторические романы, конечно; и там, и здесь речь идет о типическом и всеобщем, о том, что поднимается над конкретным временем, над теми историческими декорациями, в которых разыгрывается драма. А вместе с тем, точность исторических деталей, и главное – способность проникновения в прошлое, вчувствования в прошлое, таковы, что ощущения декораций как раз не возникает, герои, следовательно, оставаясь людьми своей эпохи, преодолевают, если преодолевают, свою ограниченность этой эпохой так, как это было их эпохе свойственно, на тех путях, которые были именно этой эпохе открыты, доступны. Поскольку же все-таки преодолевают ее, поднимаются над своим временем, то – отчасти так же, конечно, как мы преодолеваем нашу эпоху на наших, нам доступных путях. Исходя из других предпосылок, приходят они если не к общему с нами, то близкому, понятному нам выводу, выбору. Тонкие линии сходятся в чистом небе. Отсюда – восхитительное, освобождающее чувство постижения времени – и воспарения над ним, которое сообщают читателю ее тексты.

21

Мне всегда доставляло удовольствие сличать даты, соотносить события одной жизни с событиями другой.

Когда я родился, например, в марте 1960 года, Маргерит и Грейс были в Португалии; почему это так волнует меня? Какая разница, в конце концов, где они были? Но мне это важно. Это соотнесенность во времени создает некую связь между нами... В тот день, когда я появился на свет, в московском роддоме номер такой-то – номера не знаю, и спросить уже не у кого, знаю лишь, что на соседней койке с той, где лежала моя мама, приходя в себя после родов, лежала жена милиционера, стоявшего на дежурстве где-то рядом с роддомом, каковой милиционер со своего дежурства то и дело сбегал, всякий раз принося своей жене горячие пирожки с мясом, купленные им на соседнем углу, каким-то образом проникая в палату, внося в нее еще почти зимний, московский, мартовский холод – а в Португалии светило, наверное, солнце – разворачивая эти дымящиеся, на всю палату благоухавшие пирожки, которые тогда, в шестидесятом году, еще можно было есть, которым еще только суждено было, по мере моего взросления, превращаться и окончательно превратиться из пирожков с мясом в пирожки с откровенной котятиной...; в тот день, следовательно, когда я, как писал напивавшийся в юности Шопенгауэром Томас Манн после рождения своей старшей дочери Эрики, «нашел путь в мир времени, пространства и причинности» (а Шопенгауэра я в юности тоже читал немало, а о Томасе Манне у Юрсенар есть довольно замечательное эссе...), в этот день, короче, они гуляли, быть может, по Лиссабону или, может быть, как раз обедали в Порто в обществе португальского поэта Эуженио де Андраде, оставившего об их встрече воспоминания, приводимые Жозиан Савиньо в ее, уже упоминавшейся, на сегодняшний день как бы «официальной», биографии Юрсенар; обед, рассказывает Андраде, тоже был очень официальный, присутствовали «отцы города» и всякие важные лица. Грейс сидела напротив поэта, а Маргерит на другом конце стола. Вдруг Юрсенар нарушила этикет, обратившись к своему соседу: «Простите меня, мсье, но я поменяюсь местам с моей подругой, я хочу поговорить с господином Андраде». Каковой, в воспоминаниях своих, отмечает ее, Юрсенар, «не-

обыкновенное присутствие», *présence extraordinaire*. Как бы это перевести точнее? Это можно перевести описательно. Она была *здесь*, за этим, к примеру, столом, всеми помыслами, всеми чувствами и всем своим существом, не отвлекаясь на посторонние мысли, или мечты, не думая, как почти всегда думает большинство из нас, о чем-то *другом*. Ее способность к сосредоточению, к продолжительному, упорно возобновляемому вниманию, не только за письменным столом, вообще была, по всем свидетельствам, удивительна. «Герой – это тот, кто непоколебимо сосредоточен». *The hero is he who is immovably centered*. Эти слова Эмерсона Рильке поставил эпиграфом к своей книге о Родене. Конечно, она их знала. Быть *здесь и сейчас* учит нас буддизм вообще и дзен-буддизм в особенности... Для *присутствия* нужны, кстати и помимо всего прочего, физические силы. По-видимому, они у нее были. Они втроем, рассказывает Андраде, вышли из ресторана и затем еще до двух часов ночи продолжали беседу в баре той гостиницы, где путешествующие дамы остановились. На следующий день в девять утра Андраде был снова у них, день прошел в прогулках по Порто. Милиционер между тем стоял на своем посту, обвеваемый московской поземкой, «существо, которое я зову собою» ревело, небось, от ужаса, впервые оказавшись в мире времени, пространства, причинности, в роддоме номер такой-то, в истории, в координатах еще неведомого ему, со всех сторон уже подступающего к нему бытия.

## 22

Второй «большой роман» окончательно упрочил ее славу; не было, кажется, французской литературной премии, которой бы она не получила. Между тем, уже в конце пятидесятых годов тени снова начинают сгущаться – у Грейс Фрик обнаруживают рак. Грейс боролась с болезнью с поражающим близких мужеством, перенесла несколько операций, почти до самого конца не теряла надежды. Тем не менее, с начала семидесятых путешествовать она уже не могла; для Юрсенар начинаются долгие годы «неподвижности». Мысль о том, чтобы отправиться

в Европу одной, ей, кажется, даже не приходила в голову. Все писатели, говорят, эгоисты. Это истина требует уточнений... Она работает, разумеется, пишет первые два тома своей семейной хроники, где то же проникновение во время – и воспарение над временем, вчувствование в прошлое – и как бы раскрытие его в вечность, сообщают ничем, по видимости, не примечательным персонажам значительность, какой они сами, наверное, не чувствовали за собой. Третий том так и остался незавершенным – после смерти Грейс в декабре 1979 года начинается последний, удивительнейший этап ее жизни.

23

А почему не признаться, что я никогда не мог полюбить этот второй «большой роман», *L'Oeuvre au Noir*, так же сильно, как первый, при том, что это книга замечательная, пожалуй даже, если не бояться оценочных эпитетов, великая, при том, что в ней есть, конечно, места, и меня тоже волнующие, восхищающие или трогающие, при том, наконец, что Зенон обладает не меньшей реальностью, не меньшим *присутствием*, чем Адриан. «Я люблю Зенона как брата», писала она впоследствии в «Благочестивых воспоминаниях». В не опубликованных при ее жизни, но подготовленных ею самой примечаниях к роману читаем: «Повторения (мантры). Когда я писала вторую и третью части этой книги, я часто мысленно повторяла: „Зенон, Зенон, Зенон, Зенон, Зенон, Зенон...“ Двадцать раз, сто раз и больше. И чувствовала, что по мере повторения этого имени действительность чуть больше уплотнялась. Меня не удивляют мистические обряды, когда верующие призывают Бога, тысячи раз повторяя Его имя...». Вряд ли стоит упоминания, что это все те же, или похожие, медитативные методы, о которых уже шла у нас речь. В примечаниях, в различных интервью, она вновь и вновь сравнивает Адриана с Зеноном – чувствуется, что эти два ее важнейших создания суть в то же время два важнейших персонажа ее собственной жизни. В каком-то смысле Зенон ей ближе. Адриан все-таки император, властелин вселенной, повелитель мира. Зенон

врач, Зенон склоняется над постелью больного, берет его за руку. «Сколько раз, бывало, ночью, когда мне не спалось, у меня возникало ощущение, что я протягиваю руку Зенону... Мне хорошо знакома эта смуглая рука, очень сильная, длинная кисть с сухими, похожими на шпатели пальцами, с довольно крупными и бледными, коротко остриженными ногтями. Костлявое запястье, впалая ладонь исчерчена множеством линий. Я ощущаю пожатие этой руки, знаю в точности, насколько она горяча. (Я никогда не пожимала руки Адриана)»... И все-таки, сколько раз я ни перечитывал эту книгу, я всякий раз вынужден был допытываться у себя самого, в чем причина моей холодности. «И сердце мое не согрелось любовью», как писал Томас Манн, кого-то цитируя, не знаю, увы, кого... Я сказал выше, что главные книги Юрсенар не подпадают под дурное понятие «исторический роман», и слов своих не беру обратно. Но все же *L'Oeuvre au Noir* неким образом *ближе* к историческому роману, чем «Адриан», просто потому что ближе вообще к роману, к роману в традиционном, если угодно – конвенциональном, смысле слова. Что сказать, например, о таком начале главы (7 главы 1 части): «Симон Адриансен старел»? Как-то оно «пахнет литературой»... За этим началом следует глава, рассказывающая об известной «коммуне» анабаптистов в Мюнстере, прямого отношения к действию романа, вообще говоря, не имеющей. А начало всей книги? «Делая по пути частые привалы, Анри-Максимилиан Лигр шел в Париж. О расприх между королем и императором он не имел ни малейшего представления. Знал только, что мирный договор и т.д.» И здесь, конечно, «запах литературы» слышится куда как отчетливо. Дело, помимо всего прочего, а может быть и в первую очередь, в «лицах», в «третьем лице» или «первом». Лучший, на мой взгляд, роман «ранней» Юрсенар – «Выстрел из милосердия» – и лучший, не по моему лишь мнению, роман «поздней» – «Воспоминания Адриана» – написаны от первого лица; разумеется, не случайно. При всей условности такой прозы – *как бы* воспоминания, *как бы* дорожный рассказ, в каких-то других случаях *как бы* дневник, *как бы* пись-

ма – она кажется все же менее конвенциональной, следовательно и не столь исчерпанной, как «обычное» повествование в третьем лице. Это условность намеренная и откровенная; ясно, что никаких таких «дорожных рассказов» не бывает; всем известно, что никаких мемуаров император Адриан после себя не оставил, и так далее, и так далее. Но странное дело, это откровенная условность выглядит менее условной, чем условность прикровенная, условность спрятанная, чем та, скажем так, «игра в не-игру», которую затеял после-романтический, «настоящий» девятнадцатый век. Мы не играем (говорит девятнадцатый век), все так и было, все смешалось в доме Облонских. Двадцатый век эту веру в «условную безусловность», эту возможность «игры в не-игру» утратил; выяснилось, что чистая литературная игра («письмо Татьяны предо мною», «я схватил бумаги и поскорее унес их, боясь, чтоб штабс-капитан не раскаялся») для литературы естественнее, соприроднее ей, чем сюртучная серьезность девятнадцатого столетия. Потому-то не играющая сама с собой и со своими формами проза, «настоящие романы» в третьем лице и с диалогами, оказываются в двадцатом веке в опасной близости к беллетристике, к литературе для восставших масс, только беллетристику, конечно, и потребляющих; близость, опасная, как видим, даже для сочинений столь, по массовым меркам, «сложных» и «серьезных», каким, конечно, является *L'Oeuvre au Noir*.

24

Вообще, в возможностях прозы она, кажется, еще не сомневалась – как мы сомневаемся в них теперь. «Эпоха романа» еще не закончилась для нее. «Роман пожирает сегодня все литературные формы», пишет она в уже много раз упоминавшихся комментариях к «Адриану». «По сути дела, у нас нет другого пути. В семнадцатом веке это исследование судьбы человека, который звался Адрианом, было бы трагедией; в эпоху Возрождения оно было бы трактатом (*un essai*)». Есть что-то утешительное в этой фразе. В самом деле, конец «романного времени», с тех пор, как кажется, наступивший, еще не означает

конец литературы. То, что было эссе в 16-ом веке, драмой в 17-ом и романом в 20-ом веке, в 21-ом, похоже, становится снова – эссе. Или становится какой-то другой, не-романной, не-фикциональной, или только отчасти фикциональной прозой, необходимость в каковой ощущается, если я смею судить, все настоятельнее, в разных частях света и в разных литературах. Примером таковой может, как мне кажется, служить В.Г. Зебальд, пожалуй – самый значительный и неожиданный писатель последнего, впрочем – уже утекающего, уже отдаляющегося от нас, времени. Думала она обо всем этом или нет, сознавала или не сознавала, ее собственные книги, не все, но некоторые, прежде всего – три из них, три тома «Лабиринта мира» – «Благочестивые воспоминания», «Северные архивы» и «Что, вечность?» – явно двигались именно к такой «новой прозе», где факты переплетаются с вымыслом, или домыслом, документы дополняются догадками, перспектива смещается, личная история, истории семьи, рода, предков автора сливается с историей как таковой, и даже с предысторией, до-историей, с «природной», «вечной» данностью пейзажа, ландшафта, куска земли, моря и дюн.

25

В небольшом эссе, посвященном памяти Жака Масюи (Jacques Masui), автора и издателя, писавшего в основном о Востоке, об Индии и Японии, дзен-буддизме и Бхагават-Гите, эссе, вошедшем в сборник ее статей, озаглавленном, на мой вкус – чуть-чуть вычурно, «Время, этот великий скульптор», Юрсенар рассказывает, среди прочего, об их совместном неудачном посещении некоего дзен-буддиста, бывшего солдата американской оккупационной армии в Японии, по возвращении на родину поселившегося на ферме, в глухой местности, где, как она пишет, он занялся преподаванием восточной мудрости и науки земледелия молодежи штата Мэн. Мудрец не принял их, невзирая на предварительную договоренность. Издалека они видели, как он работает в поле. С горя устроили пикник в тени заброшенной риги. Возможно,

этот отказ принять их был чем-то вроде предварительного испытания в типично дзенском духе; так, учителя былых времен оставляли неофитов несколько дней сидеть в снегу у порога, прежде чем допустить их в свою горную хижину. Соображение это радости им, очевидно, не доставило; все-таки, пишет Юрсенар, Жак Мазюи неофитом уже не был и с фермером-дзен-буддистом встречался некогда и в Токио, и в Париже. Не бывает мудрости без учтивости (*courtoisie*) и святости без человеческого тепла... Все это я потому еще пересказываю, что кажется знаю, кто был сей невежливый дзен-буддист. Это о нем же, хочется верить мне, рассказывается в двух, по крайней мере, книгах голландца Янвиллема ван де Ветеринга, которого я довольно много читал в дзен-буддистскую пору моей жизни. Сам ван де Ветеринг, совсем недавно, в 2008 году, скончавшийся, увы, от рака, был замечательный, судя по всему, человек; уже биография его – авантюра. Он был – кто? Он был коммерсант, скульптор, путешественник, полицейский, автор детективных романов и автор нескольких книг о дзен-буддизме. Из которых самая знаменитая – «Пустое зеркало», где он описывает свое пребывание в дзен-буддистском монастыре в Киото в 50-х годах, куда отправился взыскующим истины юношей, настоящим искателем Грааля из средневекового авантюрно-мистического романа. В монастыре познакомился он с другим, куда более, чем он сам, преуспевшим учеником своего «мастера», американцем, бывшим солдатом, которого он, Ветеринг, почему-то скрывая его настоящее имя, в своей книге называет «Питер». Этот «Питер» грубоват в обращении, решителен, предан своему поиску и подвигу до полного безразличия к себе и другим. После смерти японского учителя «Питер» возвратился в Америку, основав там, в глухих местах недалеко от канадской границы, дзен-буддистскую коммуну и в то же время занимаясь сельским хозяйством на доставшейся ему по наследству ферме. В следующей «дзенской» книге Ветеринга, «Взгляд в Ничто», описывается посещение автором этой созданной «Питером» коммуны, совсем непохожей, разумеется, на монастырь в Киото; именно там,

однако, переживает автор что-то вроде «просветления», каковое, впрочем, не помешало ему пойти впоследствии совсем другим путем, путем писания детективов, принесших ему немалую известность среди любителей сего славного жанра... Не знаю, конечно, наверняка, тот же это человек или нет, но хотелось бы, еще раз, верить, что тот же. «Двух совместившихся миров мне полюбился отпечаток...» Миры очень разные, очень далекие друг от друга. Все-таки они «совмещаются», все-таки, «в лабиринте мира», взаимодействуют.

26

А вот человек совсем другого склада и типа, кажущийся не менее, а то и более, мудрым – Натанаэль, герой поздней, восходящей, впрочем, как почти все ее тексты, к совсем ранним, юношеским замыслам, повести «Темный человек», *Un homme obscur*, «темный» скорее не в смысле – «непросвещенный», хотя этот Натанаэль, в самом деле, человек отнюдь не «ученый», но прежде всего в смысле – «неведомый», неизвестный миру и сильным мира сего, ничем, по внешней видимости, не примечательный, «простой» человек, просто человек, наконец. Этот простой человек, просто человек у Юрсенар мудр прежде всего потому, что он – добр. Он лишен иллюзий, потому что лишен самомнения. Удивленным, ясным, не заслоненным его маленьким, эгоистическим «я» взглядом смотрит он на мир – и на свою собственную, короткую жизнь, исполненную случайностей, утекающую, как вода – а первоначальное заглавие и было «Как текущая вода», впоследствии она сделала его названием небольшого сборника, в который включила еще две новеллы. Действие происходит в 17 веке, в эпоху Рембрандта, и некий «рембрандтовский» колорит лежит, в самом деле, на этой жизни, этом герое. Есть очень большая печаль во всем этом, ощущение текучей бренности мира, иллюзорности жизни, неотвратимости всегда близкой смерти, необратимости уходящего времени, как есть она, разумеется, и в буддизме, и в японском романе, к примеру, в том же «Гэндзи-моготари», которое Юрсенар так це-

нила, или у того же Басё, которому посвятила она одно из самых поздних своих эссе. А вместе с тем, этот Натанаэль – своего рода вариация на очень русскую тему «мудрого человека из народа», тему Платона Каратаева, если угодно, вариация, лишенная, по счастью, всякого народопоклонства, вообще более сдержанная, потому и более правдоподобная. Натанаэль – не святой, и уж совсем не выражение какой-то авторской программы, какой-то, пробивающейся сквозь романский текст идеологии. А с другой стороны – «святость», пусть в ничтожной мере, присуща всем людям. Бывает присуща, может быть присуща. В одном интервью она цитирует Леона Блуа («одна из прекраснейших фраз во всей французской литературе», а вот как перевести ее?): Il n'y a qu'un malheur, c'est de ne pas être des saints. Переведем так: «Есть только одно несчастье – то, что мы не святые». Или, может быть, так: «С человеком может случиться только одно несчастье – то, что он не станет святым». Или так, может быть: «Отсутствие святости – вот единственное несчастье человека». В какой-то мере, говорит она, от нас самих зависит быть более святыми, plus saints, то есть быть лучше, чем мы есть, точно так же, как до известной степени от нас самих зависит быть более умными и более красивыми, чем мы есть. И вы что же, спрашивает удивленный интервьюер, считаете, что достигли этой формы святости? Хотела бы, отвечает она, поскольку считаю самосовершенствование основной целью жизни. Но мое внимание ослабеваает, своеволие и лень берут верх, или глупость, наконец, берет верх, от которой ведь никто не свободен. Я не всегда такая, какой бы должна была быть. Я делаю, что могу, а часто надо бы делать больше того, что можешь.

27

«Французская Академия» была создана в 1635 году кардиналом Ришелье. Сорок академиков, получающих официальный титул «бессмертные», должны, по статуту, наблюдать за чистотой и правильностью французского языка. Учреждение почтеннейшее – какое еще учреждение в Европе существует с 17 века? – и, конечно, вполне

склеротическое. На заседания члены Академии должны являться в мундирах наполеоновской эпохи и при шпагах. Женщин до Юрсенар в Академию не избирали – но времена, как известно, меняются; по-видимому, избрание женщины назрело; разговоры об этом начались уже давно. Тем не менее, выбор, павший на Юрсенар, произвел фурор; на торжественную церемонию приема она явилась в костюме, специально созданном для этой цели Ив Сан-Лораном; ее фотографии в этом наряде облетели все газеты свободного мира. Сама она относилась к почестям вполне иронически, хоть они и льстили, конечно, ее авторскому тщеславию. Человек, как известно, соткан из противоречий. Другим противоречием была готовность этой аристократической отшельницы подписывать бесчисленные письма в защиту животных, делать пожертвования всевозможным организациям по охране природы.

28

Грейс не дожила до этого величайшего ее триумфа. За год до ее смерти на «их» острове впервые появился тридцатилетний фотограф и тележурналист Джерри Вилсон, внешне похожий на Андре Френю, человек с теми же гомоэротическими склонностями. Жизни свойственно вычерчивать причудливые узоры. Грейс как бы завещала ему Юрсенар – или его Юрсенар в качестве спутника ее последних лет. Он сопровождает ее во всех путешествиях 80-х годов – путешествиях, оставляющих впечатление странной, лихорадочной попытки наверстать упущенное – или, наоборот, успеть, до смерти, объехать весь мир. Они посещают Египет, Японию, Таиланд, Индию, Кению, снова Индию, не говоря уж о европейских странах. Между тем, ей уже за восемьдесят, силы ее идут на убыль. Тем не менее, она начинает учить японский. Япония и буддизм оказываются, в конце жизни, в самом центре ее интересов. «Советую Вам не думать о возрасте», писала в одном письме сама Юрсенар. «Для меня возраст никогда не был критерием. Мой возраст меняется (и всегда менялся) в зависимости от обстоятельств. В минуты усталости мне тысяча лет, когда я сижу за рабочим сто-

лом мне сорок, а когда играю в саду с собакой – четыре». Отношения с Джерри складываются не всегда гармонично – молодой человек, на фотографиях выглядящий как-то блекло, как-то «никак», ревнует ее к ее славе, начинает пить, беззастенчиво пользуется ее деньгами, устраивает скандалы. Кажется, он несколько раз ударил ее... Все это уже готово превратиться в гротеск, не лишенный, впрочем, патетики. История, однако, заканчивается довольно быстро – в 1986 году Джерри умирает в Париже от тогда еще совсем страшного, никаким лекарствам не уступающего СПИДа. И его тоже, значит, ей было суждено пережить. Она была, конечно, из тех, кто последним уходит с корабля.

29

Через много лет после того, как начал читать ее, оказываешься в Тиволи, на вилле Адриана – и блуждая среди развалин, пытаешься не его лишь образ вызвать перед собою, не только представить себе его самого, великого императора, здесь жившего, здесь умиравшего, но пытаешься, конечно, и ее, Юрсенар, представить себе, ее образ вызвать из небытия. Она впервые оказалась здесь в 1924 году, вместе с отцом; тогда-то, судя по всему, пришла ей первая мысль об «Адриане»; она много раз возвращалась сюда после войны, вместе с Грейс. «Прекрасное место, оскверненное ныне бестактной реставрацией», читаем мы в «Северных архивах», «или смутными садовыми статуями, найденными там и сям и произвольно расставленными под сенью подновленных портиков, не говоря уж о буфете и парковке в двух шагах от большой стены, которую рисовал Пиранези. Мы сожалеем о старой вилле графа Феде [графам Феде вилла принадлежала в 18 веке, они и придали ей ее нынешний облик], такой, какой я еще застала ее в юности, с ее длинной аллеей, обсаженной преторианской гвардией кипарисов, шаг за шагом ведущей вас к безмолвному обиталищу теней, где в апреле кричала кукушка, в августе трещали цикады, и где во время моего последнего посещения слышны были в основном транзисторы». Транзисторов я, слава Богу, не

слышал, был март, туристов было немного. Но, конечно, она права: в массовом мире все оказывается отчасти подделкой, даже прошлое. Все-таки оно есть, все-таки мы его чувствуем. «Старая вилла графа Феде» тоже ведь не Адрианом была создана, и эти незабываемые масличные деревья, с их ветвистыми, в дырках, стволами, насажены были все в том же восемнадцатом веке. Она любила, конечно, деревья. И пускай эти статуи расставлены произвольно, все-таки они отражаются в прямоугольном пруду, и мягкие очертания холмов видны за ними, и внезапный, очень большой, из очень далекого далека идущий покой нас охватывает, и мы садимся на скамейку, такую старую, такую косую, что она сама могла сидеть на ней, и во время последнего посещения виллы, и даже, кажется, во время первого, и применяя к ней ее же «методы безумия», задерживая и считая дыхание, отбрасывая посторонние мысли, позволяя им пройти и погаснуть, сосредотачиваясь на одном, на одной, я все-таки, на мгновение, на долю секунды, так остро почувствовал ее живое присутствие здесь, посреди этих развалин, статуй, этих колонн и портиков, этих масличных деревьев с дырками, немого упорства их ветвистых стволов, что, показалось мне... но мгновение уже закончилось, уже пролетело.

30

Телевидение полюбило снимать ее в последние годы жизни. Вот она в Англии, на фоне построенной Адрианом защитной стены, вот она, всего чаще, на «своем» острове, в кабинете, среди книг и снимков с античных бюстов, или просто на кухне, режущая овощи. Что больше всего поражает в этих кадрах? Она очень «живая», даже иногда «оживленная», очень свободная, очень искренняя... это все слова приблизительные, а впрочем, все такие слова всегда приблизительны. В ней есть некая «человеческая приятность», вот что. Это человек не просто значительный, умнейший, ученейший и так далее, и так далее, но в ней есть некая приятность, некое очарование, очень французское, но и в то же время очень *ее*, очень личное. «Не бывает мудрости без учтивости и святости без чело-

веческого тепла...». Вот эта учтивость, эта *courtoisie* чувствуется во всем, что она говорит, в том, как она говорит. А что, собственно, здесь удивительного? В конце концов, она ведь была французская аристократка старой школы, конечно же сохранившая полученное ей воспитание во всех пертурбациях двадцатого века. И сохранившая, и наложившая на него свой личный отпечаток, придавшая ему свое особенное звучание, свою тональность. В 1979 году большой фильм с ней и о ней снял Бернар Пиво (Bernard Pivot), знаменитый тележурналист, создатель не менее знаменитой во франкоязычном мире программы *Apostrophes*. Видно, что они симпатизируют друг другу. Есть некая игра обольщения в этих кадрах. Кто кого обольщает здесь, собственно? Умный и талантливый журналист должен, конечно, немного обольстить своего визави, вызвать его на откровенность, завоевать его доверие. Но чувствуется, что и он подпал под ее чары. «Настоящий обольститель – это не Алкивиад, это Сократ», говорит она где-то. Ей семьдесят шесть лет во время этого интервью. Она великолепна. Возраст, в самом деле, никакого значения не имеет.

## 31

«Воспоминания Адриана» заканчиваются теперь уже хрестоматийной для французской культуры фразой: «Попробуем войти в смерть с открытыми глазами». Никто не знает, конечно, удалось это ей самой или нет. Инсульт, от которого она уже не оправилась, случился с ней 8 ноября 1987, скончалась она 17 декабря. Полтора месяца провела, значит, в преддверии смерти, в прихожей небытия... Читая ее, невозможно отделаться от впечатления, что ей удалось «с открытыми глазами» прожить свою жизнь. Более или менее открытыми, разумеется; сквозь тусклое стекло, в земных пределах, смотрят все; скорее все-таки более, чем менее; и все дело, конечно, в этом «более», в этих градациях ясности, в этом стремлении к ней.

## ВСЛЕД ЗА КИСТЬЮ. ФРАГМЕНТЫ

\*\*\*

### МЫСЛЬ И МНЕНИЕ

«У меня нет мнений, у меня есть только нервы» – красивая фраза и не более того. У меня нет мнений, но у меня бывают мысли. Эти мысли изменчивы, они движутся, перетекают одна в другую, отрицают друг друга, отрицают временами и себя же самих, спорят с собою, вновь с собой соглашаются. Эти мысли словно примеряют на себя – или к себе – разные мнения, как маски. Иногда им даже нравится в этих масках, они ходят в них подолгу, щеголяют ими, показывают их знакомым, незнакомым, просто проходим. Но они всегда знают, что маска есть маска, что рано или поздно они ее снимут... «Я не воробей, чтобы чирикать всегда одно и то же», говорил, якобы, Лев Толстой. А между тем, *записать* мысль практически невозможно, записать можно лишь мнение. Поэтому все записанное – написанное – всегда предварительно. Записанное останавливает некое мгновение мысли; мысль между тем идет дальше. Окончательными бывают стихи, вообще тексты, к высказанной в них мысли не сводимые, перерастающие мысль, тем более мнение, уходящие в другую сторону, уводящие в иное пространство.

\*\*\*

Гете говорил, что разорение крестьянского двора – это трагедия, а гибель Отечества – пустая фраза. А вот теперь сядишь на какой-нибудь, например, конференции и слушаешь разглагольствования разных умников о какой-то там гибели западной цивилизации. А что мне эта западная цивилизация? Смерть автора? Смерть литературы? Как не стыдно рассуждать о такой чепухе. Вот смерть М., с его глазами, с его улыбкой... Да потому и стыдно рассуждать о такой чепухе, что М., всегда, умирает. С его улыбкой, с его глазами.

\*\*\*

### МЫСЛИ В МУЗЕЕ

Ничего прекраснее ранних нидерландцев, ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена. Ван Эйк и Рогир кажутся мне абсолютной, с тех пор никем не достигнутой, недостижимой, самой сияющей, самой снежной вершиной... Откуда следует, что вершина – в начале, что взлет происходит не, как мы обычно думаем, в середине пути, но сразу после первых, робких, шатающихся шагов. Мы заморожены органическими метафорами. Нам кажется, что созревание происходит медленно, расцвет равняется зрелости. В жизни отдельного человека это, может быть, и так, но не в жизни «культуры» или, скажем, определенной «культурной традиции». Здесь расцвет наступает гораздо ближе к началу, к исходной точке, в юности, в полудетстве. Когда мне было восемнадцать лет, говорил Гете своему Эккерману, Германии тоже было восемнадцать. И в самом деле, что там до Гете? Ну, Клопшток, ну, Лессинг... А сколько лет было России при Пушкине? Даже и восемнадцати не было. «Паж или пятнадцатый год...» И какие итальянские поэты до Данте? Где, у какого де Санктиса искать их забытые имена? И значит – что же? Значит – расцвет очень рано, почти у начала, сразу после начала, и затем долгий, нескончаемый, по видимости – бесконечный упадок, в котором тоже могут быть свои маленькие, свои – упадочные расцветы, но который того первого, первоначального расцвета не достигнет уже никогда. И вот стоишь в музее перед Рогиром, перед ван Эйком, понимая, что самое главное утрачено, едва появившись, что лучшее потеряно давным-давно, безвозвратно.

\*\*\*

### «ЧЕРНЫЙ СИЛУЭТ»

Говорить хочется только о любимых стихах. Все прочее – совершенно, в общем, неинтересно. Вот «Черный силуэт» Анненского, на мой взгляд и вкус – один из его шедевров. Перечитаем его для начала.

Пока в тоске растущего испуга  
Томиться нам, живя, еще дано,

Но уж сердцам обманывать друг друга  
И лгать себе, хладея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,  
Нас сторожит ночами тень недуга,  
И лишь концы мучительного круга,  
Не сведены в последнее звено, –

Хочу ль понять, тоскою пожираем,  
Тот мир, тот миг с его миражным раем...  
Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...

А сад заглох... и дверь туда забита...  
И снег идет... и черный силуэт  
Захолодел на зеркале гранита.

Самое поразительное здесь, конечно, терцеты, катрены как бы лишь подготовка к ним, но без этой подготовки и терцеты не были бы самими собою. Логически стихотворение отчетливо распадается на две части, катрены и терцеты отделены друг от друга ясной разделительной линией – линией тире, между прочим, тоже. Это тире после «звено» – одно из самых *глубоких* тире, мне известных, здесь раскрывается смысловая и экзистенциальная бездна, через которую стихотворение перелетает с необычайной смелостью и скоростью. Есть, правда, еще одно тире – после слова «нет» в одиннадцатой строке – тире не менее глубокое и решительное, но о нем чуть позже. Итак – «пока»: пока жизнь длится, жизнь, описываемая как мука, «мучительный круг», как растущий испуг и «тоска испуга», как обман и самообман, страх болезни, страх смерти..., но все же – «пока»: пока все это еще длится и тянется, я, говорит «субъект стихотворения», хочу понять. Я не всегда хочу понять, но я иногда хочу этого, бывает, что хочу. «Хочу ль...», говорит он. То есть ставится как бы второе условие. Первое – это «пока»: пока жизнь, то есть мученье, длится; второе – если: если я, что со мной бывает, хочу. «Хочу ль понять...» Что я хочу понять? «Хочу ль понять, тоскою пожираем, / Тот мир, тот миг с его мираж-

ным раем...» «Тоскою пожираем» – самое, на мой взгляд, слабое место всего стихотворения, единственное клише в нем. Это «пожираем» потребовалось, кажется, для рифмы с «раем». Да и тоска была уже в первой строке – и там она была не просто так себе тоскою, но была тоской «растущего испуга» – оборот неожиданный и сильный, после которого тоска просто кажется блеклой, случайной. Но все же, еще раз – что я хочу понять? «Тот мир, тот миг с его миражным раем...» Почему – тот? Кажется бы – этот? Этот мир, вот этот миг, вот сейчас? Но его, мига, а вместе с ним, значит, и мира, всегда «уж нет» – «уж мига нет» –, он всегда улетает, всегда неуловим, всегда уже, значит, не «этот», всегда уже «тот». «Хочу ль понять...» Понять – поймать. Хочу ль поймать... но его не поймает. «Остановись, мгновенье...» Не остановится. А еще слышится мне здесь тютчевское «вот тот мир, где жили мы с тобою». Для нее, ушедшей возлюбленной, к которой обращается Тютчев, «этот» мир уже, разумеется, «тот», тот мир, где мы – жили, где уже не живем, где я, один, бреду, вот сейчас, вдоль большой дороги, в тихом свете гаснущего дня... Так и Анненский смотрит уже оттуда, не из запредельного «оттуда», но из «оттуда» ближайшего будущего, из мгновения, следующего за всякий раз уже промелькнувшим, неуловимым, недостижимым мгновением, из еще живого времени в уже мертвое время, в уже совсем мертвое время из времени, которое у него на глазах умирает, вот сейчас умирает, всегда умирает.

«Тот мир, тот миг с его миражным раем...» Почему – раем? Потому что вот этот миг и есть, разумеется, рай, вот это «настоящее мгновение времени», это «здесь и сейчас» и есть рай, было бы раем, если бы – длилось, не улетало, не умирало, если бы – *было*. А его нет, его всегда «уж нет». Жизнь была бы раем, если бы в самом деле – *была*. Но ее *нет*, есть лишь исчезновение, утеkanie времени, «тоска растущего испуга» да «мучительный круг» бытия. Поэтому и рай – миражный, не настоящий. Не настоящий рай настоящего... До слова «раем», до первого многоточия, длится, прошу заметить, одно предложение, растянутое на десять строчек. Фактически – логически –

и одиннадцатая строка – «Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...» – еще к нему относится. Два вышеупомянутых условия в этой одиннадцатой строке выполнены, их результат высказан. *Пока* мученье длится и *если* я хочу понять, то вот что получается – мига нет, а мертвый свет брезжит. В книгу, говорит Поль Валери, нужно заглядывать через плечо автора. Это длинное сложно-подчиненное предложение, эта развернутая логическая конструкция – как она создавалась? неужели с начала, с тоски растущего испуга, чтобы затем, проделав такой долгий и трудный путь, поставив столько условий, прийти к своему беспощадному выводу? Или первым пришел сам вывод? миг? мертвый свет? Или первой вообще пришла концовка, с силуэтом и садом? Мы этого никогда, наверное, не узнаем. Но оценим *работу ума*, необходимую для написания такого текста, оценим это твердое, уверенное в себе, рациональное начало, не отрицающее поэзии, как думают пошляки, но ее создающее, этот логический скелет, этот костяк силлогизма... «Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...» Вот это второе тире, за которым, как за пропастью, начинается нечто уж и вовсе необыкновенное – начинается, в сущности, описание утраченного рая, погибшего рая, мертвого рая. Свет потому и мертвый... Кто еще, кроме Анненского, способен на такой эпитет? И эта рифма внутри строки: «нет – свет»... Мига уже нет, лишь свет чуть «брезжит»... не тот свет, что дарует жизнь всему, что ни есть на земле, всем плодам ее и цветам, и не Тот, что во тьме светит, «и тьма не объяла его»..., но мертвый свет, но противоположность всякому свету, но «тот свет», отрицание света. Потому и сад, конечно, «заглох». А сад ведь всегда – рай, Эдем, райские кущи. Всякий сад есть сад райский. «А сад заглох... и дверь туда забита...» Ладно бы только дверь была забита, а за ней, за этой забитой дверью, оставался, в целостности и сохранности, прежний рай, живой сад, прохлада, солнце, волшебные тени. Кто из нас не верит, что есть где-то «дверь в стене», которую однажды найдем мы, и войдем в нее, и все, кого мы любили, пойдут нам по чистой росе навстречу... Сад, говорит Анненский, «заглох», сад мертвый, и свет в нем мерт-

вый, снежный, зимний, холодный. Даже сам «черный силуэт» – «захолодел» на своем гранитном пьедестале, на этом «зеркале», ничего, наверное, кроме пустого неба, не отражающем. Что это за «черный силуэт»? Бронзовая статуя в (Царскосельском) парке? Возможно, даже скорее всего. Но что бы ни было, этот «черный силуэт», не случайно вынесенный в заглавие, кажется то ли стражем, не допускающим нас в утраченный рай, черным ангелом, охраняющим вход в него («черные ангелы» у Ахматовой не отсюда ли?), то ли чем-то – кем-то – еще страшнейшим: не губителем ли этого рая, не властителем ли этого погубленного, мертвого, бывшего рая, уже, значит, не рая, уже *обратного* раю? В его черноте есть, конечно, что-то демоническое, «демонское», говоря языком эпохи... И эти «з», эти «р» в последней строчке звучат с той окончательностью, какая дается, наверное, лишь очень большому отчаянию и, наверняка, лишь самым совершенным стихам. Каковы, разумеется, о каком бы отчаянии ни говорили, отчаяние это, внутри себя же, в своих «з» и «р», в своих незабываемых многоточиях, перемалывают, перерабатывают, куда делятся – преодолевают. А делятся они долго, так долго, как никакому мигу, с его миражным раем, продлиться, конечно же, не дано.

\*\*\*

Вена – один из самых непоэтических городов, мне известных. Третий раз оказываюсь я здесь, и третий раз чувствую то же самое – отсутствие поэзии, даже как бы противоположность поэзии, разлитую в воздухе. Как в других местах бывает разлита «стихия поэзии», так стихии антипоэзии – здесь. Что, собственно, «сие означает» и можно ли как-то объяснить это – вполне, конечно, иррациональное чувство? Вот одно из объяснений, среди прочих возможных. Всерьез принимать его не следует, но все-таки, вот оно: в Вене есть река, но ее как бы нет. Город стоит на Дунае, но Дунай не играет в нем никакой роли, Дунай всегда где-то там, за домами, высокими и чудовищными. Между тем, из всех четырех стихий поэзии наиболее, на мой взгляд, родственна – стихия воды.

Все четыре нужны, конечно, поэзии и в поэзии, а все же наиболее *поэтична* – вода. Поэтому такая поэзия есть в Петербурге, в Венеции (где ее, впрочем, уничтожает туризм), в Амстердаме, в Копенгагене, вообще в морских городах. Одной большой реки достаточно, чтобы город ожил и зазвучал, но такой реки, к которой то и дело *выходишь*, как выходишь к Сене, к Темзе и Тибру. Здесь к реке вообще не выходишь, ее нет. То есть этот город создавался людьми, которые имели все возможности *обыграть* в нем реку, дать реке заиграть в нем и городу заиграть от соприкосновенья с рекою, все возможности окунуть его в эту струящуюся и сверкающую стихию, наполнить его отражениями, отблесками и бликами – что, конечно же, существо поэзии и составляет – но которые ничего этого не сделали, не удосужились, не захотели, загородили Дунай домами. Людьми, следовательно, которым до поэзии дела не было, которые к меланхолическому созерцанию склонности не имели, игре отражений не предавались. Даже набережной порядочной не построили. Знали толк в имперских побрякушках, во всем этом показном и мишурном, опереточно-вальсовом, целую ручки, садитесь, сударыня. Но никакой *глубины* не чувствовали. Глубины и нет в этом городе, безнадежно прозаическим, холодным и трезвым, не просто трезвым, но, что еще противнее, фальшиво-поэтическом, опереточно-поэтическом... Впрочем, все это рассуждения раздраженного туриста, не более, игра ума, которой предаешься по пути на вокзал... целую ручки, действительно, до невестри, до никогда больше, вот и поезд уже отходит...

\*\*\*

МАЛЕНЬКАЯ ОШИБКА, НО ВСЕ ЖЕ.

В замечательной, умнейшей и остроумнейшей статье Ходасевича о стихах капитана Лебядкина читаем: «Потому-то и сам Смердяков, принципиальный отрицатель поэзии, желая предстать перед Марьей Константиновной в своем лучшем, светлейшем аспекте, не только помадит голову и надевает лакированные ботинки, но и поет куплетцы собственного сочинения:

Непобедимой силой  
Привержен я к милой.  
Господи поми-и-луй  
Ее и меня!  
Ее и меня!  
Ее и меня!»

В самих «Братьях Карамазовых» это место выглядит так: Алеша, сидящий в беседке, слышит, как кто-то садится на «низенькую старую скамейку между кустами». «Один мужской голос вдруг запел сладенькою фистулой куплет, аккомпанируя себе на гитаре; [следуют те же стихи]. Голос остановился. Лакейский тенор и выверт песни лакейский». Через несколько строк следует второй куплет: «Ужасно я всякий стих люблю, если складно, продолжал женский голос. – Что же вы не продолжаете?»

Голос запел снова:  
Царская корона  
Была бы моя милая здорова.  
Господи поми-и-луй  
Ее и меня!  
Ее и меня!  
Ее и меня!

– В прошлый раз еще лучше выходило, заметил женский голос. – Вы спели про корону: «была бы моя милочка здорова». Этак нежнее выходило, вы верно сегодня позабыли.

– Стихи вздор-с, отрезал Смердяков».

Нигде, как видим, не сказано, что это были куплеты его собственного, смердяковского, сочинения; наоборот – сама возможность в них что-то забыть, перевернуть строку, перепутать слова намекает – хотя лишь намекает: перевернуть можно ведь и свой собственный текст – на то, что куплеты вовсе не Смердяковым сочинены, но что существует, до и помимо смердяковского исполнения, их как бы канонический текст.

И в самом деле – стихи эти не смердяковского производства; не сочинены они и самим Достоевским (как со-

чинены им за и для капитана Лебядкина его, Лебядкина, несравненно интереснейшие вирши). В «Старой записной книжке» Вяземского читаем: «В начале нынешнего столетия была в большом ходу и певалась в Москве песня, из которой помню только первый куплет:

Непостижимой силой  
Я привержен к милой.  
Господи помилуй  
Ее и меня.

Ее приписывали одному важному духовному лицу. Сохранилась ли она где-нибудь? Вот вопрос, который часто задаешь по поводу литературных и поэтических преданий... и т.д.»

На вопрос этот ответить нетрудно: да, хотя и с лакейским вывертом, сохранилась.

\*\*\*

Набоков, как известно, терпеть не мог Томаса Манна. А Томас Манн никогда, наверное, и не слышал о Набокове. И что же мне теперь делать, если я люблю их обоих?

\*\*\*

Набоков и Достоевского терпеть не мог, как известно. А как похоже все-таки описание идиотской пьесы милейшего Буша (в «Даре») на описание юношеской поэмы добрейшего Степана Трофимовича Верховенского (в «Бесах»).

\*\*\*

#### СПОРНЫЕ МЫСЛИ

Нынешние модные, да и не модные, авторы – и в России, и на Западе – пишут, за редкими исключениями, так, как будто ни Пруста, ни Джойса, ни Томаса Манна, ни Набокова никогда не было. Как будто не было двадцатого века. Бытовая проза. Воспоминания детства. Из жизни нашего института... Из жизни солдат, *бомжей, новых русских*... Причем все это – простым, прозрачным, как правило *никаким* языком. Без ухищрений, но с юмором. При на-

личии какого-никакого таланта, получается – *мило...* Читатель улыбается, умиляется, иногда грустит, не думает почти никогда. А думать и незачем, не над чем. Никаких сложностей, никакой *игры на повышение...* А только так и можно писать. Потому что писать, зная – не рационально, но органически зная, то есть зная тем органом, которым пишут, – что двадцатый век *был*, писать действительно *после* Пруста, Набокова, Томаса Манна оказывается невозможно. Невозможно и доказать, что – невозможно. Невозможно объяснить, почему – невозможно. Просто те, кто действительно живет после Пруста, Набокова и т.д. – а таковых, разумеется, исчезающе мало – *знают*, по личному горькому опыту, что прозы после них быть не может, что проза исчерпала себя. Стихи – могут быть. Эссе – могут быть. Прозы, увы, не может. Хода нет, тупик, до свиданья. Остается, значит, писать так, как будто ничего и не было, *как ни в чем ни бывало...* В детстве я увлекался шахматами, а в институте у нас был доцент, который говаривал, шепелявя... Вопрос лишь – зачем? Писать так можно, но – нужно ли? Читателю, разумеется, нужно. Читатель такую литературу потребляет охотно, даже, случается, покупает. Однако, к собственно литературе – в которой все-таки был ведь Томас Манн и т.д. – все это отношения не имеет. Это какой-то не пространственный, но временной провинциализм. Тихая провинция, в которую выплеснулось время, стоячие воды, в которых оно гниет...

\*\*\*

#### МЫСЛИ В МУЗЕЕ

В Москве, в Музее имени Пушкина, есть крошечная, вверх вытянутая работа Лоренцо Коста (Lorenzo Costa, 1460 – 1535, имя, которое мне, по невежеству моему, не говорит почти ничего), озаглавленная (администрацией музея, надо думать) «Двое у колонны» – не картина, но фрагмент картины, «другие части которой (как сказано на висящей рядом табличке) находятся в зарубежных собраниях» (каких – не сообщается, зарубежных и все тут). Сюжет этой картины (отсутствующей) – «история Сюзанны» (и значит, надо думать, сластолюбивые стар-

цы, облапившие добродетельную красавицу, или суд над нею, или пророк Даниил, восстанавливающий поправленную справедливость). Ничего этого мы не видим; имеющийся фрагмент изображает (цитирую все ту же табличку) двух мужчин, «наблюдающих за событиями, которые разворачиваются в основной сцене». Основной-то сцены и нет, вот в чем дело. Есть только эти двое, стоящие, действительно, у колонны, один, совсем молодой – «молоденький» – лицом к зрителю, в красном берете с длинным тонким пером, другой, постарше, изображенный со спины, но с повернутой в профиль к нам головой, в зеленом костюме с розовой накидкой, какой-то почти, что ли, тогой. Легко стоят они оба, как будто готовые, вот сейчас, оторваться от земли, как будто уже, вот-вот, взлетая над нею. Виден за колонную угол, кажется, какого-то дома и, разумеется, тот задний план, тот неизвестно куда, в какую даль и глубь уходящий пейзаж, с рекой, горами, ступенями синевы, оттенками голубого, который, кажется мне иногда, составляет едва ли не главную прелесть, вообще, Ренессанса. И вот – что же? – вот, посреди разнообразнейшей сюжетной живописи, со всеми ее мифологическими мотивами, античными или библейскими историями, пересказанными в красках, посреди, следовательно, всей этой *литературы*, наводящей на нас, почему не сказать правды, непробудную скуку, сия крошечная картинка, фрагмент большой композиции, случайный ее обрывок, воспринимается как нечто, до странности современное, «наше», нашему – когда начавшемуся? – времени родственное. «Основная сцена» нам вообще не нужна; нам если и нужно что-то, то – «побочное действие». Нам интересен фрагмент, схваченное мгновенье. Сторонний взгляд на отсутствующую главную сцену, на незримое какое-то действие, примечание к несуществующему сюжету, комментарий к нерасказанной истории – вот что нам надобно, вот что нас вдохновляет. Мы хотим иметь возможность сами домыслить не сказанное, не показанное впрямую. На что они смотрят, эти летящие двое? На Сюзанну и старцев? Да какая разница, на что они смотрят? На что угодно могут они смотреть, на «Вакха-

налию» или «Положение во гроб». Сюжет неинтересен, предлог и повод не имеют значения. Они таинственны, эти двое, эти – «какие-то двое», неизвестно кто, непонятно почему здесь стоящие, таинственны, как персонажи на картинах, к примеру, Джорджо де Кирико. А нам и нужно таинственное, мы ведь и сами не знаем, зачем стоим у колонны, всю жизнь глядя на происходящее что-то, чего смысл нам давно уже не понятен, на то уже безымянное, никак не названное, что зияет на месте когда-то имевшего имя события. Имя и смысл утрачены; где искать их убегающие следы? И нужно ли их искать? И – опять-таки, как всегда, как во всем – выводы, выводы... Такой, как вот эти «Двое у колонны», фрагмент по природе своей *лиричен*, это в сущности – *стихотворение*. Отсутствующая же «основная сцена» была, конечно, *эпической*, даже если в ней был выхвачен лишь один какой-нибудь *эпизод* (Сюзанна, значит, купается, сластолюбивые старцы подсматривают за нею...), но эпизод, во всяком случае, связного, осмысленного, не безымянного действия, момент определенной истории, с ее завязкой, развитием, завершением. Ничего этого мы, как сказано, не хотим больше; все это уже невозможно. Нам нужны, значит, *стихи*, что бы мы ни писали? Поставим здесь знак вопроса, оставим фрагмент – фрагментом...

\*\*\*

В Англии свобода ощущается как некое *положительное* начало. Свобода в *отрицательном* смысле, то есть отсутствие несвободы, чувствуется, конечно, повсюду в Европе (и по-прежнему не чувствуется в России, где любой мент может сделать с тобой что захочет). Ты свободен потому что не – не свободен, потому что не отдан на произвол государства, потому что у тебя есть права и гарантии этих прав, потому что законы не только пишутся, но и соблюдаются. И ты это знаешь, и свободно шагаешь по жизни. Все это замечательно. Но в Англии, и по моему ощущению только в ней одной, к этому прибавляется что-то еще – и существеннейшее. Ты свободен в Англии еще и в каком-то другом, положительном смысле, свободен так

же, как можешь быть, например, счастлив (или печален, или простужен...). Ты идешь по улице и ты – свободен. Ты смотришь на Тауэр или Лондонский мост и – свободен. Ты едешь куда-нибудь по невероятным, петляющим, живыми изгородями обсаженным английским дорогам – и свобода кажется тебе неким свойством света, или качеством воздуха, или тем особенным преломлением лучей, которое только здесь и бывает, которое континентальной Европе неведомо. Объяснить это чувство я, конечно, не в состоянии.

\*\*\*

#### «ЗАКОН ИСКУССТВА»

Почему-то в «настоящем» художнике всегда очень много от Шопенгауэра и ничего нет от Ницше. А в «поддельном» наоборот – все от Ницше, от Шопенгауэра ничего...

\*\*\*

#### ЕЩЕ О НИЦШЕ И ШОПЕНГАУЭРЕ

Кто сказал, что болезнь делает человека умнее и интереснее? Я сомневаюсь в этом. Я думаю, что болезнь упрощает и обедняет. Поэтому то, что легко объяснимо в психиатрических терминах, что *сводимо* к патологии и напрашивается на такое сведение, мне неинтересно. Пример – Ницше. Какое дело мне до всего этого, в буквальном и банальном смысле, бреда (белокурая какая-то bestия, вечное непонятно куда возвращенье)? До этой мании величия? До этого подросткового пафоса? Все это слишком легко объяснить прогрессивным параличом мозга (или как там звучит диагноз?) Предполагается, что Ницше надо читать как-то иначе, «не буквально». Это как же, интересно узнать? Я пробовал, у меня не выходит. Совсем другое дело, например, Шопенгауэр, которого «не буквально» читать не надо, с которым возможен поэтому «диалог» – а что же и есть чтение, если не диалог с автором, если не разговор двух разумных, себя и собеседника уважающих, взрослых людей? – который, наконец, никакой такой детской, подростковой чепухи à la Ницше не

нес, вообще думал, что говорил. А стиль? Какая прелесть спокойный стиль Шопенгауэра по сравнению с истерическим, крикливым, площадным стилем Ницше. А кто читает теперь франкфуртского отшельника? Три человека на планете... А Ницше по-прежнему зачитываются сотни тысяч. Из чего мы делаем вывод, что человечество вообще не взрослеет, или взрослеет с трудом, или взрослеет – тоже, конечно, с трудом – лишь в отдельных своих представителях. Которым, конечно, нелегко приходится на земле.

\*\*\*

#### ПЛОХАЯ ПОГОДА

Однажды Гегель, выходя из дома, пожаловался на погоду. «Какая плохая погода...» Служанка, подававшая ему зонтик, сказала на это: «Будьте довольны, господин профессор, что есть хоть какая-то». Трудно отделаться от ощущения, что эта служанка была уж по крайней мере не глупее самого Гегеля.

\*\*\*

#### ЗА ЧТЕНИЕМ ЖУРНАЛОВ

Московская «тусовка», выдающая себя за русскую литературу. Скучно жить на этом свете, господа...

\*\*\*

#### МАЛЕР; СЛУЧАЙНОСТИ...

Я полюбил Малера если не сразу, то почти сразу, не «с первого слуха», так с первого вслушивания. Вслушался сначала в Девятую симфонию, потом в Пятую, навсегда оставшуюся любимой. В магазине «Мелодия» на Новом Арбате продавались тогда, в начале 80-х годов, чудесные, еще на виниловых, конечно, пластинках, записи симфоний Малера в исполнении оркестра Баварского радио с Рафаэлем Кубеликом (знал ли я, что проживу потом целую жизнь в Баварии? Каким-то предвечным знанием, теперь мне кажется, знал...) Какой еще композитор так сильно повлиял на меня? столь многое во мне разбудил, всколыхнул? столь многому *научил* меня, наконец? (А

вот попробуй, скажи, чему именно ты у него научился? Не длинным же фразам... Какому-то ритму, может быть, какой-то растяжке дыхания... Самое важное, чему учимся мы у других людей, у книг, у музыки, названия, видимо, не имеет – мы учимся ведь не только и не столько умом, но прежде всего душою, душе и учимся, не «приемам», не «технике», тем более если служим совсем другой Музе...) Это все я писал всерьез, а вот не очень, конечно, всерьез. Потому что вот – даты. Малер родился в 1860 году, я в 1960-м, ровно через 100 лет. А умер Малер в год рождения моего отца (1911) и в день рождения моей матери (18 мая). Вот так-то. А вы говорите – случайности... Никаких нет случайностей.

\*\*\*

#### АВАНГАРД И СОЦРЕАЛИЗМ

Если авангард сам по себе – бесчеловечен, если он есть, как писал Бердяев о Пикассо, – «разложение человеческого образа», погружение в «космические вихри», «распластование» Богом данных *форм мира*, то авангард *революционный* бесчеловечен, конечно, вдвойне, втройне, в десятой и сотой степени. Дегуманизация искусства, помноженная на антигуманность мировоззрения, политической программы, на готовность к прямому насилию, согласие с этим насилием. Вот почему столь излюбленное эстетамы «искусство» ревангарда все-таки ужасней, *отвратительней, мерзостней* простого и честного соцреализма. В соцреализме человек хоть отдаленно, а все-таки похож на себя самого, в ревангарде от него остаются углы и крики, изломы и маски. Как отдыхаешь душой, когда после Эйзенштейна и Дзиги Вертова, смотришь, к примеру, «Чапаева». Чапаев, Петька, картофилины на столе, «Митька-брат помирает, ухи просит»... ну, конечно, все это пропаганда, и пропаганда подлого, богомерзкого дела, кто ж спорит, а все же какой-то... ну, хоть какой-то «человеческий образ» здесь есть, какой-то, пусть дальний, *отсвет* на этот «образ» все-таки падает, не все – беспросветно. Точно так же отдыхаешь душой от безнадежного ужаса и, между прочим, несусветной скуки фильмов Лени Ри-

феншталь, когда смотришь, например, популярнейший и, наверное, лучший нацистский фильм «Юный гитлеровец Квекс» („Hitlerjunge Quex“), с великолепным Генрихом Георге, с замечательно, вообще, подобранными актерами. В соц- и даже, как ни странно, ни страшно, в национал-социализме есть все-таки, бывает все-таки какое-никакое человеческое лицо. А какие лица в «Потемкине»? Только «массы» и «ракурсы». Человек, растворенный в «массе», и человек, разрезанный «ракурсом»... Вот от чего надо бы бежать не оглядываясь... А разные умники по-прежнему восхищаются каким-то там «искусством монтажа».

\*\*\*

Какое разнообразие интонаций у Достоевского, не говоря уж о Пушкине. Какие переходы от серьезного к смешному, от важного к пустякам и обратно, какие разные регистры, оттенки. Наоборот – есть авторы одной тональности и одной темы. Например, Кафка. На каком месте его ни откроешь, все одно и то же, тот же отстраненный кошмар, бюрократический бред. Или – Гельдерлин. Всегда один и тот же «высокий штиль», патетический тон. Никакой иронии, никакой игры, никогда никакой усмешки. Почитав Гельдерлина, хочется немедленно взять в руки Гейне, отдохнуть душой от патетики, отвести душу на многообразии мыслей, интонаций, стилистических, а значит, и человеческих возможностей. В двадцатом веке похожий поэт – Целан. Все всегда – безнадежно, беспросветно – *всерьез*. Просто сил нет. Всегда о главном, всегда тоном оракула. Замечательно, конечно, что все они, и Целан, и Кафка, и Гельдерлин – люди, в общем, больные, кончившие безумием, или прожившие жизнь на границе с ним, в предместьях безумия. Вот я и говорю, при всем сочувствии к чужому страданию, что болезнь, увы, не обогащает, но обедняет человека, упрощает его.

\*\*\*

Многие мысли не имеют продолжения. Это не значит, что их самих – нет. Они есть – но продолжение у них отсутствует. Вот эта мысль, к примеру.

\*\*\*

Умберто Эко, небезызвестный автор популярных романов, излагал «суть» так называемого «постмодернизма» следующим образом (цитирую):

«Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно”, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиалы. Однако выход есть. Он должен сказать: “По выражению Лиалы – люблю тебя безумно”. При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви».

Лиала, как я выяснил из комментариев, – это псевдоним некой итальянской писательницы, сочинявшей тоже весьма популярные – очевидно, «бульварные» – романы («“Люблю тебя безумно“, прошептал Джузеппе, крепко сжимая ее своими сильными мужскими руками. Франческа почувствовала себя так, словно наконец-то вернулась домой...»). Что-нибудь, поди, в этом роде...). Но дело здесь не в Лиале, конечно, и не в прочих поставщиках развлекательного чтения. *А дело в том, что именно это чтиво и служит здесь точкой отсчета.* Признание поразительное! Как! разве в том прошлом, «натиск» которого «постмодернисту» якобы приходится выдерживать, разве в том «уже-сказанном», с которым он, видите ли, «вступает в игру иронии», были одни Лиалы? Разве Мандзони, Монтале, Унгаретти, д’Аннунцио, Павезе или Петрарка писали когда-нибудь «люблю тебя безумно»? Или Толстой,

Бунин, Набоков, Ходасевич и Мандельштам порождали в порывах вдохновения те глянцевые книжки, которыми зачитываются маникюрщицы? Флобер и Пруст были разве создателями грез для манекенщиц? Разве об этом вообще идет речь? Значит, чтобы оказаться в «ситуации постмодерна» надо прежде всего свести «уже-сказанное» к «люблю тебя безумно». Надо прошлое сделать пошлым... *Вот это опошление, банализация мира и есть, очевидно, первый, изначальный акт постмодернизма.* Настоящие писатели не говорили и не говорят, конечно, банальностей, они (мысль сама по себе не очень оригинальная, так что прошу, в свою очередь, прощения за банальность...) находили и находят свои слова для выражения своего, всякий раз особенного, видения мира. «Своих слов» у постмодернизма нет и по определению быть не может. Чтобы оправдать «ироническую игру» с чужими, ему нужно и эти чужие опошлить. «Все исчерпано», видите ли, ничего уже сказать нельзя, остается только играть словами и смыслами. «Все исчерпано», если в прошлом одна Лиала, если нет никакого принципиального различия между Лиалой и Леопарди, если Достоевский приравнивается к автору детективов, а Пушкин ставится на одну доску с Булгариным... А что, говорят нам, романы Достоевского разве не детективы? А Булгарин что – не писатель? Ну так чего ж вы волнуетесь? Так Булгарин, наконец, торжествует... Апофеоз пошлости, мутная месть мещанства... Это подготавливалось, кстати, давно. Постмодернизм не случайно ведь вырос – не только, но и в том числе – из так называемого «литературоведения» (семиотики, структурализма...), тот же Эко не зря один из столпов сих сомнительных дисциплин. Дисциплин, изначально отрицавших всякую иерархию, не отличавших и, главное, отказывавшихся отличать «хорошее» от «плохого», «высокое» от «низкого», литературу от беллетристики, поэзию от массовых развлечений. Что, впрочем, есть частный случай общей энтропической, анти-иерархической, уравнивательной, и значит, в основе своей мещанской, тенденции двадцатого, в двадцать первое перевалившего столетия.

\*\*\*

#### ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ РАЗГОВОРОВ

«Постмодернизм, знаете ли, это горизонталь. Он отрицает все вертикальное, иерархическое. Он располагает явления на одной плоскости, горизонтально. Они для него равноценны». – «Вот в том-то и ужас». – «Почему ужас?» – «Да, как же, помилуйте, ведь то, что мы называем культурой, и создается вертикалью, неравноценностью явлений, иерархией, выбором. Культура есть там, где сапоги не дороже Шекспира, где мексиканский телесериал не равняют с греческой трагедией. Там, где все равноценно, культура гибнет. Горизонталь – это энтропия, «вторичное упрощение», конец культуры. Да что культуры! Конец личности, конец человеческой, не животной лишь, жизни. Личность тоже – не тоже! но в первую очередь! – есть выбор и вертикаль. Личность есть возведенная вертикаль: отсюда, из земного и здешнего – к высшему, лучшему, большему, чем она». – «Эк вы куда хватили. Не надо так волноваться. Оно даже как-то, знаете ли, смешно...» – «Пусть смешно. Смейтесь, сколько вам будет угодно. Я отлично знаю, что отстаивающий традиционные ценности, вроде „личности“ и „культуры“ обрекает себя на всеобщую насмешку». – «А все-таки не стоит уж так беспокоиться. Вам по душе вертикальное, а другим нет, что ж тут такого? Одни мыслят так, другие иначе. О вкусах не спорят. Есть разные точки зрения, позиции, мировоззрения. Вы же сами против того, чтобы всех гребли под одну гребенку». – «Нет. То, что вы сейчас говорите, само по себе – горизонтально. Вот одна позиция, вот другая... Вот две точки зрения, они для вас равноценны. Тогда нет и не может быть ничего истинного или ложного, все одинаково истинно и одинаково ложно. Не существует истины... что постмодернизм, между прочим, и утверждает. И с чем я никогда не соглашусь. Так что ваш призыв к терпимости проникнут тем же духом. Так враги демократии пытаются ее свергнуть, прикрываясь демократическими же ценностями, свободой мнений и волеизъявления... А на самом деле, „история движется борьбой“, как писал Ходасевич, борясь с Маяковским.

Примирение невозможно. И демократия должна уметь защищать себя. „Постмодернисты“ – враги мои. Не личные, разумеется, до них самих, как людей, мне дела нет. Но это мои „идейные“, как раньше говорили, враги. Потому что это враги всего того, что для меня ценно и дорого, отрицатели личности, разрушители культуры. А впрочем... не хотите ли кофе?» – «Кофе нет. А чаю – да, с удовольствием».

\*\*\*

#### «КОНЕЦ КРАСОТЫ»

Когда умер Гете, заговорили о конце исторического периода, стоявшего под знаком искусства (Гейне объявил об этом заранее, в конце 20-х годов). «Красота» уходила из жизни, наступала эпоха «пользы», надвигался прозаический, трезвый, буржуазный, «настоящий» девятнадцатый век. «Век шествует путем своим железным, / В сердцах корысть, и общая мечта / Час от часу насущным и полезным / Отчетливей, бесстыдней занята. / Исчезнули при свете просвещения / Поэзии ребяческие сны, / И не о ней хлопочут поколения, / Промышленным заботам преданы» (Баратынский, 1835 год). Пятью годами ранее Пушкин отмечал примерно то же самое: «Свидетелями быв вчерашнего паденья, / Едва опомнились молодые поколения. / Жестоких опытов собирая поздний плод, / Они торопятся с расходом свесть приход. / Им некогда шутить, обедать у Темиры / Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры, / Звук лиры Байрона развлечь едва их мог». А между тем, сам Гете уже в 1791 году писал о том, что «время прекрасного прошло»... А может быть, оно всегда – уже прошло? Может быть, оно еще – не пришло? Может быть, потому что – не пришло, и кажется, что – прошло? Время для прекрасного всегда не подходящее, для пользы – да, для прекрасного – нет. Прекрасное – против времени, наперекор времени, вопреки всякому времени. Мир никогда не бывает готов к искусству, мир не место для красоты. Красота всегда – не ко времени, всегда – неуместна... И так далее, и так далее, и так далее...

\*\*\*

#### БИДЕРМАЙЕР

Эта эпоха – тридцатые-сороковые годы девятнадцатого века – одна из тех, когда убывание поэзии в мире ощущалось особенно болезненно и остро. Что делает ее, не правда ли? похожей на нашу. Да и вообще есть некое, пускай отдаленное, но все же очевидное сходство между нашим временем и всем этим историческим отрезком, начинающимся в Европе с Венского конгресса, окончательно становящимся собою после революции 1830 и заканчивающимся революцией 1848 года, в России же, в общем и целом, совпадающим с николаевским царствованием – отрезком, получившим в немецкоязычном мире характерное наименование эпохи бидермайера, то есть эпохи самодовольного мещанства, обывательского уюта, филистерского благополучия. Материальные ценности доминируют, царство рынка повсюду – как это нам знакомо... Enrichissez-vous! «Обогащайтесь!» – вот лозунг эпохи, сформулированный, между прочим, не последним ее представителем, историком, литератором и политиком Франсуа Гизо, фактически возглавлявшим французское правительство при Луи-Филиппе (бедняга Бухарин попытался этот лозунг повторить на исходе НЭПа – вместо обогащения наступил, как мы знаем, голод). При всем том относительное – относительное, конечно! – спокойствие, Священный Союз, которому ничего, в общем, до поры до времени не противостоит, «однополярный мир», говоря по-нынешнему, хрупкое, но все-таки равновесие. Тогда Россия была «жандармом Европы», за что ей никто спасибо не сказал, теперь Америка сделалась «мировым полицейским» и благодарности тоже не заслужила. Жандармов и полицейских вообще не любят. Опять же – при этой относительной стабильности и страсти к наживе, относительная деполитизация общества. А ведь и вправду надоела политика, насмотрелись мы и революций, и мировых империй, оставьте нас в покое, дайте, наконец, просто заняться своим делом, своим скромным обогащением, своим мирным гешефтом – вот самочувствие эпохи, и той, и нашей. За этой видимостью покоя уже го-

говились новые потрясения. Даже в России, где все, как всегда, протекало не так, как в остальном мире, за грубошинельным, тяжелокаменным фасадом николаевского царствования зрели силы, приведшие впоследствии и к реформе, и, увы, к революции. Как зреют они, наверное, и сейчас.

\*\*\*

Вообще, жалобы на невнимание мира к поэзии, шире – к литературе, еще шире – к искусству, изобилуют, как известно, во все времена и на всех широтах. «Обывателю» искусство не нужно, оно ему правда не нужно, вот ведь что поразительно. «Филистер» прекрасно обходится своей земной жизнью, без небесных отсветов и потусторонних, говоря по-набоковски, сквозняков. Собственно, это довольство земным и здешним, обыденным и материальным, «своим обедом и женой» и есть, видимо, простейшее, самое общее определение мещанства. Всегда и всюду разыгрывается, увы, пошлая пьеса под названием «непризнанный гений». Исключения бывают, но редко. Как правило, современники не ценят лучших людей своего времени. Причина проста – люди эти своему времени не современны («нет, никогда ничей я не был современник», писал Мандельштам), своему времени «не созвучны», а потому и не нужны («нэ трэба», как, помните, говорил тому же Мандельштаму какой-то советский редактор). Искусство, еще раз, никогда не востребовано, красота неуместна в мире, не к месту и не ко времени. Искусство – зачем оно, в самом деле? Нужна – польза, или нужны – развлечения, шумиха и скандал. Нужно ощущение своей причастности к чему-то. Вот это ощущение очень нужно очень многим. Это ощущение своей причастности к какой-то группе, движению, «тусовке», интеллектуальному поветрию нас ведь поддерживает, закрывает от нас истинное наше одиночество, придает некую устойчивость эфемерному нашему существованию. «Он в дискурсе или не в дискурсе?», как, рассказывали мне, спрашивают о новом человеке в неких московских «постмодернистских» кругах. Надо быть «в дискурсе» –

на миру и смерть красна. А искусство – что искусство? Искусство ведь, в конце концов, всегда проделывает над нами страшную паскалевскую операцию по удалению иллюзий, по обращению читателя (зрителя, слушателя...) к тому, что действительно есть, к неотменяемой экзистенциальной реальности. Оно же дает и силы, пусть не всегда, пусть не – навсегда, но все же дает силы ее вынести, посмотреть ей в лицо. Дает, может быть, и шанс заглянуть за ее и свои же пределы, в те запредельные области, откуда «сквозняки» и приходят, откуда и лучшие наши звуки, лучшие наши строки залетают к нам, всегда незаслуженно.

\*\*\*

Поэт умирает от голода. Затем поколения «литературоведов» пишут о нем свои статьи и диссертации, делают академическую карьеру, предаются университетским интригам, живут, вообще, безбедно и весело. Что ж, это разве плохо? Нет, конечно, пускай себе пишут. Вздора пишут порядочно, но пишут ведь иногда и не вздор. Все лучше, чем молчанье, забвенье... Пускай один мертвый Мандельштам кормит сотни живых «славистов»... Это не плохо – это страшно.

\*\*\*

То, чем ты жил двадцать, двадцать пять лет назад – где теперь все это? Тогдашние волнения, радости, страсти, ссоры – что осталось от них? Ничего. Мираж, фата-моргана. «Жизнь есть сон...» А каково было нашим бабушкам и дедушкам в тридцать седьмом году вспоминать тринадцатый? Каким призрачным он должен был им казаться... У меня есть, среди прочих фотокарточек, почти детская, негнущаяся, как все карточки той эпохи, фотография моего дедушки, где он стоит с двумя другими, мне неведомыми детьми, озорником-фотографом поставленными по росту и возрасту, самый большой и старший среди троих, с большим белым шелковым бантом под белым же, очень твердым по виду, широким воротничком, в белой жилетке под курточкой – и с выражением такой беззаботно-

сти в глазах, в лице и во всей фигуре, в постановке ног, складке губ, пухлой большой руке, с такой печатью веселого и обожающего баловства, очевидно окружавшего его детство, каких в наступившем вскорости после фото-сеанса кровавом и мерзостном мире не было, и не могло уже быть, ни у кого, никогда. А вот тот же дедушка, на другой фотографии, еще молодой, уже лысеющий, в военной форме с тремя кубиками и значком инженерных войск на черных петлицах – он был инженер-строитель – с уже совсем не детским, конечно, но узнаваемом, тем же лицом, с большими, как будто расширенными от удивления перед чем-то глазами, внимательно и невесело глядящими теперь на меня, с какой-то уже совсем советской, армейской, «под машинку», стрижкой, аккуратно, но все же как-то грубо подровненными бачками и с проступающей небритостью на щеках. Это снимок времен войны с Финляндией – «финской кампании», как тогда говорили, – на которую, зачислив в армию, его отправили из Ленинграда прокладывать какие-то дороги сквозь зимнюю страшную сказку. Есть еще одна фотография, где он и стоит посреди этой зимней финской идиллии, разрытой окопами, в шинели с теми же тремя кубиками на ромбовых шинельных петлицах, в шапке с красной звездой, с пистолетом, подумать, на широком ремне – и совершенно штатским лицом, в круглых очках, тех же самых как будто, какие на мне сейчас надеты, и совсем той же, что на первой, детской карточке, какой-то наивной и невинною складкой губ. Он выглядит здесь еще моложе – то ли из-за очков, то ли из-за шапки, скрывающей залысины – но глаза смотрят так же невесело, внимательно, удивленно. Куда они смотрят, что видят? *We are such stuff as dreams are made on...* Им, родившимся в конце позапрошлого, в начале прошлого века, самые кошмарные сны выпали, конечно, на долю...

\*\*\*

#### В АМСТЕРДАМСКОМ МУЗЕЕ

Вермеер останавливает мгновение, Рембрандт прозревает сущность.

\*\*\*

Консервативные мыслители, Эрнст Юнгер, Ханс Зедльмайр, Николас Гомес Давила... Оппозиция к времени. Вот и правильно, как не быть к нему в оппозиции? И с критикой современной массовой цивилизации я согласен и, тем более, с критикой современного искусства, плебейского авангарда, ничтожного модернизма. А полюбить их все-таки не могу, этих авторов. Могу – восхищаться, записать в союзники, при случае процитировать. Полюбить их вообще, наверное, трудно. Все кажется, что им недостает сострадания.

\*\*\*

Смерть графомана не делает его поэтом.

\*\*\*

Любовь отменяет иерархии. Какое мне дело, что поэт X – как «явление» или как что угодно – больше поэта Y, если у поэта Y есть стихи, которые я люблю так сильно, как ничего не люблю у X? У Ивана Елагина, например, есть несколько стихотворений такой пронзительной беззащитности, такой безоглядной нежности и отваги, такого чистого звука..., что они, во-первых, перекрывают для меня всю ту массу *средних* стихов, которые, к несчастью, тоже есть у него, во-вторых – снимают вопрос о рангах. Елагин, скажете вы, поэт не первого ранга, не первого ряда? Вот уж что совершенно не важно... Это ведь он написал «Наплыв», он написал «Звезды», он написал «Передачу». Это его строки «Все города похожи на Толедо, когда глядишь на них с горы сквозь рощу, как будто входишь в полотно Эль-Греко», его стихи «Отпускаю в дорогу, с Богом! отдаю тебя всем дорогам...», лучшие, может быть, ну, не лучшие, так из самых лучших прощальных стихов, стихов о прощании, стихов о прощении... Чего еще надобно?



## СТАТЬИ

### ОБ ОДНОМ АФОРИЗМЕ НОВАЛИСА

„Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge.“ Так сказано у Новалиса – афоризм, которым не случайно, конечно, открывается „Цветочная пыль“ („Blütenstaub“, 1798), небольшое собрание фрагментов, одно из двух, опубликованных самим автором (все прочие, вполне бесчисленные фрагменты были изданы, как известно, уже после его смерти). «Мы ищем повсюду безусловное, а находим (всегда) только вещи». Перевод совершенно верен, буквально точен – и бесконечно далек от оригинала. Эта простая мысль, просто выраженная, теряет по-русски свое острие, свою внутреннюю перспективу и как бы глубинное свое измерение. Но самая невозможность (адекватного) перевода этой простой фразы с немецкого на русский предоставляет нам некую возможность; попробуем ею воспользоваться.

„Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge.“ В сущности, это игра слов (по-русски, в том-то и дело, непередаваемая). Das Unbedingte (безусловное) и Dinge (вещи), этимологически связанные друг с другом, образуют пару очевидных противоположностей. В самом деле, Ding (вещь) ясно слышится в das Unbedingte (безусловное), причем приставка Un- (без-) делает второе как бы отрицанием первого. Острие и перспектива, собственно – афористичность афоризма, и заключаются, конечно, в этом созвучии, в этой самим языком подсказываемой оппозиции. Мы ищем das Unbedingte, мы находим, увы, только Dinge. Мы ищем безусловное, мы находим... Соответствующая игра слов, решительным и характернейшим образом изменяющая, однако, смысл всего высказывания, звучала бы по-русски так: «Мы ищем повсюду безусловное, а находим (всегда) только слова».

Слова и вещи, следовательно... Безусловное, в немецком, как противоположность вещам, безусловное, в

русском, как отрицание слов... Какие выводы сделаем мы из этого? Прежде чем делать выводы, посмотрим, каким образом das Unbedingte (безусловное) вообще ухитрилось произойти от Ding (вещь). Что оно происходит от das Bedingte (условное, обусловленное), восходящего, в свою очередь, к прилагательному bedingt (условный, относительный), а от него к глаголу bedingen (обуславливать, делать возможным, быть предпосылкой), к каковому восходит, разумеется, и существительное Bedingung (условие), ясно само собой и трудностей не представляет. Но каким образом (еще раз) все это произошло от Ding (вещь)? Ding (или Thing) называлось у древних германцев их народное собрание, суд, если угодно: вече, «тинг», на котором обсуждали они свои древнегерманские дела. Изменяясь с течением времени, Ding (Thing) стало означать то, что обсуждалось на этом собрании, предмет обсуждения (переговоров, судебного разбирательства...), дело в юридическом смысле. Отсюда, как легко видеть, было уже недалеко до вообще всякого дела, предмета, вещи. (Сходно, кстати, происхождение французского chose, «вещь», от латинского causa, «судебное дело», вообще «дело», «причина»). Однако не только Ding в значении «вещь» произошло от Ding (Thing) в значении «собрание; предмет обсуждения», но и глагол bedingen (первоначально просто dingen) с исконным значением «обсуждать, вести переговоры о чем-то, договариваться, улаживать в чем-то», постепенно расширившимся до «обуславливать, быть условием, причиной чего-либо». А от него пошло уже и все остальное, и прилагательное bedingt, и существительное Bedingung. Само же слово Ding (Thing), как, к немалому нашему изумлению, выяснили мы с помощью этимологического словаря, происходит от корня ten, до сих пор отзывающегося в немецком глаголе dehnen, «тянуть, растягивать», и родственного латинскому tempus, «время». Thing, произойдя от ten, и означало, уже в самой глубокой глубине веков, то, что растягивается, длится, тянется, то есть – время, промежуток времени. На этом не успокоившись, стало означать оно момент времени, дату и срок, время, назначенное для

собрания, суда и веча. Затем уже само вече, само собрание, сам суд. Нет, может быть, на всем белом свете, ничего увлекательнее этимологии.

Таким образом, вещь (Ding) в немецком как бы условна, связана с условиями, переговорами, договорами, приговорами, судами, суждениями, обсуждениями..., связана, больше того и по самому происхождению своему, с временем, с „преходящим“..., и во всяком случае, противоположна безусловному. Наоборот: безусловное противоположно вещам, следовательно – невещественно, и, по крайней мере в самом языке, не противоположно словам (Worte). Не так, разумеется, в русском. Слова, не вещи, противоположны безусловному. Безусловное – по ту сторону слов, и мысль изреченная есть ложь... Значит ли это, что русские вещи, вообще и всегда, безусловны? Не значит. Решимся ли мы утверждать, например, что русскому – сознанию? мироощущению? – более, чем немецкому, свойственно то, описанное и, можно сказать, воспетое (немцем) Шопенгауэром, эстетически-созерцательное отношение к вещам, которому они (вещи) открываются в безмолвной их – безусловности? Нет, не решимся. Предпочтительнее кажется нам другой ход мысли.

Этимология русского слова «вещь» не ясна, и мы ее оставим в покое. Но ясно, во всяком случае, что вещь ассоциируется у нас с веществом, к вещи и восходящим; вещество же есть нечто изначально-стихийное, исконно-элементарное, как-то связанное с самими основами бытия. Владимир Даль в своем словаре хоть и определяет вещество (материю) как противоположность существу (духу), а все-таки вещество, уже по самому своему звучанию, ближе к существу, чем просто материя. Вещественное – существенно... И все-таки – выводы? Какие выводы сделаем мы из всего этого и будем ли вообще делать какие-нибудь? С выводами, как известно, торопиться не следует. Не следует и преувеличивать значение этимологии. Противоположность безусловному не помешала, в конце концов, немецкому Ding превратиться у Канта в Ding-an-sich (вещь-в-себе), в (очевидно безусловную, хотя и непостижимую) сущность, противоположную

(множеством всяких условий, пространством, в частности, и временем, например, обусловленному) явлению. Мы не настаиваем, таким образом, ни на выводах, ни даже на предпосылках. Ниже- и вышесказанное ни на какую окончательность не претендует и уж к – безусловности, во всяком случае, не стремится. Но не преувеличивая значение этимологии, не следует и преуменьшать его. Язык сказывается в том, что мы говорим (вот пример тавтологии); слова и понятия существуют в нем (как известно, опять-таки...) не сами по себе, но вместе со своими возможными связями, ассоциациями, оппозициями, очевидным образом влияющими если не на «содержание», то по крайней мере на оттенки самих наших мыслей, на подразумеваемое в них.

Потому еще раз: слова в немецком безусловному не противоположны, противоположны безусловному – вещи. Не отсюда ли (нет! не отсюда) – но не предрасполагает ли все это, говоря вообще, к «идеализму»? *Wir suchen berall das Unbedingte und finden immer nur Dinge...* Мы ищем повсюду *das Unbedingte*; в вещах (*Dinge*) мы не найдем его. И если не найдем в вещах, то не найдем ли – в словах? В словах и мыслях, сочетаниях слов и мыслительных построениях, в идеях и идеалах, в идеальных конструкциях? Наоборот: не подсказывает ли нам русский язык сомнение в такой возможности? Мы ищем безусловное; мы тоже ищем его повсюду; мы знаем, во всяком случае, что в словах его не найти. Скорее уж найдется оно в вещах, в исконно-вещественном, изначально-существенном, в той пропасти стихийно-элементарного, в которую Россия и бросается с поражающим непредвзятого наблюдателя постоянством.

## ОТВЕРГНУТЫЙ ЖЕНИХ. ИЛИ ОСНОВНОЙ МИФ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Это история, которую все мы знаем: *Он*, молодой дворянин, часто «денди», часто «разочарованный» денди, как правило «мыслящий человек», мучимый «рефлексией» и отмеченный «гамлетовской» бледностью, появля-

ется вдруг – всегда вдруг – в какой-нибудь деревенской глуши, в сельской идиллии. Он приезжает или прямо из Петербурга, или, реже, из Москвы, иногда из-за границы; во всяком случае, он «из столицы». И что же происходит в этих идиллических декорациях? Ну, конечно, он встречает *ее*, совсем молоденькую, более или менее «наивную» деревенскую девушку, редко крестьянку, как правило, барышню из соседней усадьбы, воплощающую в себе что-то сельски-невинное, «народное», «душевное», «русское». Как заканчивается эта история? История заканчивается плохо. Он ли в нее, она ли в него влюбляется, хочет или не хочет он на ней жениться, в конце концов ничего у них не выходит. Никакого хэппи энд'а – расставание, разочарованье, отчаянье.

Это не сюжет «Евгения Онегина», это что-то более общее, общая, если угодно, схема русского романа 19-го века – впрочем, впервые и с отчетливостью, с тех пор не превзойденной, в «Евгении Онегине» воплотившаяся (почему мы и считаем его как бы «первым» русским романом). Впервые воплотившись в «Онегине», она с тех пор не уставала искать и находить для себя все новые воплощения. Зачем ей это было нужно? А затем, скажу сразу, что таким образом литература разыгрывала в своих декорациях важнейший конфликт и основную оппозицию всего Петербургского периода русской истории. Не просто разыгрывала, но, разыгрывая, искала из него, конфликта, выход, *ее*, оппозиции, разрешение. Не нашла, скажу сразу и это.

Схема эта повторяется в русской литературе 19-го века с настойчивостью необыкновенной. Мы находим *ее* у Лермонтова и у Толстого, у Гончарова и у Тургенева – ограничимся этими именами – с неизбежными, конечно, вариациями, и тем не менее легко узнаваемую у них всех. Само по себе это еще не большое открытие. Мы ведь еще в школе учили, что есть «Онегин» и «Татьяна», «лишний человек» и «идеал русской женщины» – «типы», как говаривали в 19-ом веке, – что за Онегиным идет Печорин, а там, глядишь, Рудин и Наталья, Лаврецкий и Лиза в «Дворянском гнезде». Так что, может, и не сто-

ит ворошить это старое дело? Может быть, и не стоит, а все-таки спросим себя – *почему? Почему* эта схема и этот конфликт повторяются с такой настойчивостью? Что это значит? О чем свидетельствует?

Как правило, эта общность в построении сюжета просто констатируется, но никак не объясняется – или же говорится о *влиянии* «Онегина» на дальнейшее развитие русского романа. Так Юрий Лотман (ограничимся этим одним примером) показывает, как онегинский сюжет в процессе дальнейшего развития русского романа расходуется на две, впрочем – вновь и вновь пересекающиеся линии, из которых одна тематизирует конфликт между «онегинским» героем и героиней, восходящей к Татьяне (причем, как отмечает Лотман, «тургеневская версия романа онегинского типа настолько прочно войдет в русскую традицию, что станет определять восприятие и самого пушкинского текста»<sup>2</sup>), другая же восходит к «мужскому» конфликту «Онегин – Ленский». При этом тот или иной автор может, конечно, и переходить с одной линии на другую. Все это вместе понимается как «пути усвоения онегинской традиции».

Отрицать эти пути и это усвоение я, конечно, не собираюсь; я полагаю лишь, что значение занимающей нас сюжетной схемы этим не исчерпывается и в достаточной степени не объясняется. Значение ее представляется мне громадным. Будет ли слишком рискованным тезис (я уже намекнул на него), что эта схема (этот конфликт, этот сюжет... как угодно) представляет собой некий *основной миф русской литературы девятнадцатого века*? Это рискованный тезис; пойдем на риск. Это основной миф столетия, миф, в котором выражает и оформляет себя существенная проблематика, важнейший конфликт эпохи.

Миф, следовательно – и к тому же основной? Конечно, попытка «все» свести к этой схеме была бы глупостью; поэтому и пытаться не будем. Есть достаточно других мотивов (конфликтов, сюжетных схем... как угодно) в русской литературе этого – и любого другого периода;

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту 1975. Цит. по: Лотман Ю.М. Пушкин. СПб 1995. Стр. 458.

общий знаменатель какой бы то ни было эпохи найти, по-видимому, вообще невозможно. Поскольку, однако, эта схема проходит через все столетие и поскольку (что, наверное, еще важнее) в ней сказывается и «символически» оформляет себя *там же* конфликт, который также и в других сферах и на других уровнях (на уровне философской рефлексии) осознается самой эпохой, как и последующими, в качестве основного конфликта этой эпохи, постольку она, т.е. схема, оказывается для 19-го века, пожалуй, все же чем-то вроде схемы основополагающей.

Можно попытаться перенести на эту схему понятие «основного сюжета» (*master plot*), как оно было разработано Катериной Кларк в ее известной книге о «социалистическом реализме»<sup>3</sup>, при том что в случае советской литературы сознательное следование предписанному канону играет, конечно, несравнимо большую роль. Что и в русской литературе 19-го века этот момент играет – не столь, конечно, значительную – но все же достаточно большую роль, мы только что видели («пути усвоения»); с другой стороны, и в литературе соцреализма, как бы строго ни были канонизированы определенные сюжетные схемы, характеры и их взаимоотношения, не все, конечно, может быть сведено к «усвоению» канона и подражанию образцам. И там, и здесь, как бы то ни было, мы видим некую «идеальную» сюжетную схему (что и есть, собственно, *master plot*), схему, которая «в чистом виде» не встречается, конечно, ни в одном тексте, которая может быть, тем не менее, из этих конкретных текстов выделена и описана.

Продолжим, следовательно, описание одной. Все это может быть для начала, если отвлечься от собственно действия, увидено как некая система противоположностей: с одной стороны – и с другой стороны... С одной стороны: он, мужчина, вообще мужское, затем – город (слово мужского рода), Петербург, дух, разум, рассудок, интеллект и т.д. (все слова мужского рода). С другой стороны: она, женщина, женское, земля, страна, Россия, душа, вера и

<sup>3</sup> *Katerina Clark. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago & London 1981.* Излишне говорить, что по своему *содержанию* выделенный Катериной Кларк *master plot* советской литературы не имеет с нашим «мифом 19-го века» ничего общего.

т.д. (все женского рода). С одной стороны, европеизированный, потерявший свои корни и пребывающий в раздвоенности с самим собою герой, с другой стороны – связанная с народом, укорененная в традиции, нравственно и духовно цельная героиня. Для наглядности представим все это в виде схемы:

Мужское	Женское
город	страна (земля)
Петербург	Россия
интеллект	душа
рефлексия	интуиция
разум	вера
раздвоенность	цельность
европейское	автохтонное
культура	природа
образованное сословие	народ
беспочвенность	укорененность

Если так посмотреть на это, то становится понятно, что мы имеем здесь дело не с чем иным, как с многократно описанной, фундаментальной для всего Петербургского периода русской истории противоположностью, с пресловутым разрывом между «народом» и «образованным сословием» (не только «интеллигенцией»), разрывом, который обыкновенно рассматривается как следствие Петровских реформ и к преодолению которого русская интеллигенция стремилась, как известно, в течение всего 19-го века, каковое преодоление в 1917 году и удалось, впрочем – ценою уничтожения самого «образованного сословия», а тем самым и всей «Петербургской культуры». Все это, конечно, не ново. Не ново и соотнесение оппозиции «Петербург – Россия» с оппозицией «мужское – женское»<sup>4</sup>; новым в предлагаемой

<sup>4</sup> Ср. напр. *Георгий Федотов*. Три столицы. «Версты», Париж, 1926. Цит. по изданию: *Георгий Федотов*. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. Т. 1. СПб 1991. В частности Федотов пишет, стр. 51: «Петербург вобрал в себя все мужское, все разумно-сознательное, все гордое и насильственное в душе России. Вне его осталась Русь, Москва, деревня, многострадаль-

ной концепции представляется мне соотнесение этой проблематики с *master plot* 19-го века, тоже, насколько мне известно, в такой форме еще не проанализированным<sup>5</sup>. С другой стороны, «символическое содержание» этого основного мифа выходит, конечно, за пределы чисто исторического; всякий миф отсылает к «космически-элементарному».

Как бы то ни было: Разрыв должен быть преодолен – *поэтому* (*поэтому* здесь *causa finalis*, конечно) – поэтому он приходит к ней, герой к героине. Всегда приходит он, всегда он является. Она уже на месте, на земле, она *ждет*, он приходит – откуда бы он ни приходил. «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой». Она ждет его как невеста; он приходит к ней как жених. «И дождалась... Открылись очи; / Она сказала: это он!». Как жених к невесте приходит он к ней, как жених *небесный* к невесте *земной*, как Святой Дух к Марии, как Христос к своей Церкви, как Яхве к своему народу, как Бог к душе... «Священная свадьба» – вот о чем здесь идет речь<sup>6</sup>. О снятии всех противоположностей, о космическом примирении, о *mysterium coniunctionis*. О «священной свадьбе», однако, которая *не состоится*, о примирении, которое *не удастся*.

Эта не состоявшаяся «священная свадьба» есть своего рода *негатив* русской литературы; это та тайная точка, вокруг которой на самом деле все вертится и которая именно потому остается неназванной; это всегда присутствующая на заднем плане – неосуществленная и неосуществимая – утопия избавления.

---

ная земля, жена и мать, рождающая, согбенная в труде, неистощимая в слезах, не успевающая оплакивать детей своих, пожираемых титаном. Когда слезы все выплаканы, она послала ему проклятье. Бог услышал проклятье матери, „коня и всадника его ввергнул в море“».

<sup>5</sup> Джоанна Хаббс подходит в некоторых местах своего исследования «женского мифа» в русской культуре довольно близко к предлагаемой мною точке зрения, впрочем не разрабатывая эту тему *in extenso*. См.: *Joanna Hubbs*. Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington and Indianapolis 1988.

<sup>6</sup> К понятию и различным вариациям символа «священной свадьбы» см.: *Gerhard Wehr*. Heilige Hochzeit. Symbol und Erfahrung menschlicher Reifung. München 1986.

Почему она не удается? Кто виноват в этом? Ответ прост: виноват в этом *он*. Всегда, так или иначе, но всегда он, герой, виноват, что «ничего у них не вышло». Всегда он оказывается (морально) несостоятельным, недостойным *ее*, расколотым и слабым. Он слаб, он *не справляется*, он ничего не может, он падает с *ее* высот. (Ясно, что «мифологическое сознание», которое здесь очевидным образом присутствует и доминирует, не делает различия между моральной несостоятельностью и несостоятельностью просто. С этой точки зрения речь здесь идет, в конечном счете, об импотенции). Он (в этом смысле) импотент; ему недостает (с рационалистической точки зрения – моральной, душевной, духовной, с точки зрения «мифологической» – мужской) силы.

И опять-таки: почему? Может быть, здесь скрывается еще что-то? Может быть, он не то, за что, не тот, за кого его держат? Может быть, он *другой*? Обрываю, намеренно, этот ход мысли (чтобы возвратится к нему позднее); прежде чем идти вглубь, пойдем вширь; побережем последние выводы для последних страниц.

Сейчас следует поставить другой вопрос: Откуда идет наш *master plot*, наш основной миф? Был ли он где-то, чем-то, как-то предвосхищен? Если да, то где, чем и как? Чтобы увидеть его специфику, надо отделить его от родственных ему феноменов, рассмотреть специфическое на фоне всеобщего. Можно выделить два мотива, два «топоса», которым наш миф сродни, от которых он может быть отделен, из которых он вырастает. *Во-первых*, конечно, дворянин-развратник, злодей-барон и невинная крестьянка, или мещанка, которую он, как все мы знаем, соблазняет и губит – топос европейской литературы, литературы 18-го века в частности и особенности, пересаженный прежде всего Карамзиным на русскую почву («Бедная Лиза»). Это тоже, конечно, одно из начал русской литературы (у всякой литературы начал несколько); злодей, впрочем, получился здесь не столько злым, сколько слабозлым и легкомысленным (что весьма характерно в смысле *ее*, литературы, дальнейшего развития). Этому же мотиву сродни, *во-вторых*, столь важный для русского роман-

тизма мотив (трагической) любви «цивилизованного» мужчины и «прекрасной дикарки», русского офицера и черкешенки, или цыганки, – мотив, с одной стороны, связанный со всем комплексом руссоистских тем и эмоций (критика цивилизации, обращение к «природе»), с другой же – восходящий к колониально-кавказским впечатлениям и переживаниям. Здесь – в «Кавказском пленнике», в «Цыганах», в «Бэле» и вплоть до «Казачков» – все, или почти все, как бы *уже есть*, вина героя и, что важнее, его чувство вины, его раскаяние, противоположность между «цивилизацией» и «природой», между «рассудком» и «душой», раздвоенностью и цельностью. И есть уже мотив его *прихода* к ней – не наоборот; он, так сказать «представитель цивилизованного мира», вдруг появляется «у нее», в ее «диком мире» (в «пустыне»), там же и происходит действие (а вовсе не она, например, вдруг и как бы ниоткуда появляется в мире цивилизованном, как это часто бывает у немецких романтиков).

Таким образом, чтобы наш *master plot* начался, наш миф сложился, должны произойти *две* вещи. Черкешенка и цыганка должна стать русской, «прекрасная дикарка» превратиться в провинциальную русскую барышню – превращение, кстати, тематизируемое Пушкиным в 8-ой главе «Онегина», в тех начальных строфах, где он описывает «превращения» своей «музы». Для нас здесь особенно интересен, пожалуй, мотив внезапности и как бы неожиданности, с которой «дикарка» превращается в «барышню», т.е. миф начинается. В самом деле, сначала муза скачет «Ленорой, при луне» «по скалам Кавказа», затем «в глуши Молдавии печальной» посещает «смирненные шатры / племен бродящих» и т.д., затем – «вдруг»:

Вдруг изменилось все кругом:  
И вот она в саду моем  
Явилась барышней уездной,  
С печальной думою в очах,  
С французской книжкою в руках.

Французская книжка в руках не мешает ей – или, что, в общем, тоже, Татьяне, плохо знавшей и с трудом изъ-

яснявшейся по-русски, – служить воплощением и символом «русскости»; все мы знаем с детсадовских дней, что она была «русская душой», «верила преданьям / простонародной старины» – и какие еще цитаты обычно приводят в доказательство ее заслуг в смысле «народного духа». Так или иначе, здесь выполняется и *второе* условие, необходимое для образования мифа – повышение «социального статуса». Крестьянка должна превратиться в барышню, «бедная Лиза» в «бедную Таню».

Почему, собственно? Прежде всего потому, что свадьба – со «священной свадьбой» в глубинной и «мистической» перспективе – с крестьянской и значит, до 1861 года, как правило крепостной девушкой привела бы, во-первых, к слишком большим сложностям в построении сюжета, во-вторых представляла бы собой слишком значительное исключение из социальных правил. «Простое» происхождение героини уж чересчур препятствовало бы той «идеализации», без которой наш миф вообще обойтись не может; занимающие нас авторы были слишком хорошо знакомы с сельской действительностью и были слишком «реалистами», чтобы видеть в своих деревенских красотках (с которыми, как известно, нередко состояли в связи) идиллических пастушек; то, что было еще возможно для Карамзина, сделалось невозможным для его трезвых потомков. Так что речь хоть и идет о слиянии с народом, но символизировать этот «народ» поручено усадебной барышне, «графинюшке», воспитанной «в шелку и в бархате», как сказано о Наташе Ростовской (и как, помните? Толстой удивлялся и умилялся, глядя на Наташу, танцующую русский танец – откуда-де в ней эти «приемы», этот «русский дух»? Да все оттуда же, из мифологии...).

С превращением «Лизы» в «Таню» отпадает, в общем, и мотив соблазнения – или, по крайней мере, отступает на второй план; речь идет теперь о более важных вещах; чувственность уступает дорогу метафизике.

Впрочем, слишком строгих различий проводить здесь не следует; чрезмерный педантизм был бы – как всегда – неуместен. Так, мотив «цивилизованный муж-

чина – дикая женщина» получает, уже и просто потому, что мы прочитываем его в контексте всей русской литературы с ее основным сюжетом и мифом, как бы некое дополнительное измерение; уже сама настойчивость, с которой он повторяется, указывает в сторону основного мифа. Лермонтовский «Демон», к примеру, хотя и находится еще на романтически-экзотической линии, может, тем не менее, быть причислен к важнейшим текстам занимающего нас мифа – не в последнюю очередь из-за того, что он сам переводит сюжет в мифологический план и раскрывает его, если угодно, метафизические глубины. К тому же границы здесь вообще размыты и переходы совершаются постепенно. Так – здесь мы делаем огромный скачок: от начала к концу *всей этой истории* – Толстовское «Воскресение» можно, с одной стороны, рассматривать как возврат к старинной «истории соблазнения» (злодей-барин – девушка из народа); с другой стороны, если мы учтем дальнейшее развитие действия, вину и раскаяние Нехлюдова, его в высшей степени своеобразное повторное «ухаживание» за Катюшей Масловой и т.д., метаморфозы, претерпеваемые ее образом в течение действия, наконец, то обстоятельство, что роман появляется в самом конце 19-го столетия, *после* всех прочих романов с их основным сюжетом, и с момента своего появления до наших дней прочитывается в том же контексте, становится ясно, что и это позднее произведение лежит *на основной линии мифа* – и даже больше того: *завершает оную*. То, что оно было опубликовано в 1899 году, вполне символично; в самом деле, это «последний» роман 19-го века, в том же смысле, в каком «Евгений Онегин» – «первый». Конец мифа и завершение истории (*этой истории*) символически осуществлены здесь с не оставляющей сомнений отчетливостью: Катюша Маслова, эта последняя в ряду воплощающих «душу России» героинь уходит, в конце концов, от своего кающегося, страдающего, рефлексирующего Нехлюдова – *и причем уходит от него к революционеру*. Теперь все – «кающийся интеллигент» остается не у дел; «судьба России» решена.

Это «решение конфликта» намечалось уже тремя десятилетиями раньше, а именно у Гончарова в «Обрыве». Я имею в виду, разумеется, короткую связь Веры с «нигилистом» Марком Волоховым — ее, так сказать, падение (с «обрыва» в «пропасть»). Характерно, что «спасает» ее вовсе не «лишний человек» Райский, а не слишком правдоподобный землевладелец и лесопромышленник Тушин, «капиталист» и «деятельный человек». (Этот брак с Тушиным можно рассматривать как довольно редкую для русской литературы альтернативную утопию, в которую, впрочем, сам Гончаров верит очень мало). Как бы то ни было, там, в «Обрыве», ужаснувшемуся автору еще удалось избежать этого *революционного решения* — теперь, в «Воскресении», оно делается неизбежным. И на этом все кончается, и русская литература Петербургского периода, и сам этот Петербургский период... После этого может быть лишь эпилог, каковой и имеет место — у Блока.

До эпилога мы еще не добрались; посмотрим сначала, что еще происходит с нашим мифом у яснополянского мудреца и бунтаря. Толстой, при всем его бунтарстве, не только завершает наш миф, но и он же, как никто другой в русской литературе, упорно настаивает на возможности осуществления утопии, примирения противоположностей, вновь и вновь пытается сделать по крайней мере набросок этой *осуществленной утопии* — попытки, обреченные, конечно, на неудачу. Это прежде всего относится к «Войне и миру», где уже известная нам констелляция легко различима: с одной стороны, князь Андрей, петербургский, светский, рефлексирующий человек, с другой — Наташа Ростова, очередное воплощение деревни, души, России. Опять-таки решающая встреча происходит в деревне, в Отрадном, куда *он* приезжает — чтобы подслушать ее ночной разговор с Соней и т.д. И опять-таки она лишь по видимости виновата в том, что их отношения и помолвка расстраиваются; на самом деле виноват, конечно, он, подчинившийся своему тирану-отцу и заставивший ее целый год ждать свадьбы. То, в чем было отказано князю Андрею, в конце концов достается, как мы все знаем, Пьеру. Пьер, однако, с самого начала не яв-

ляется представителем петербургско-интеллектуального и в этом смысле мужского начала; скорее он выступает в этом отношении как антагонист своего друга Болконского. Сей последний обладает сильной волей, аналитическим умом и практически-хозяйственными способностями — в прямую противоположность слабохарактерному и непрактичному Пьеру с его склонностью к меланхолии и мечтательному философствованию. Не случайно, конечно, и то, что хотя мы впервые встречаемся с Пьером в Петербурге, сам он скорее москвич (оппозиция «Петербург — Москва» в данном, и во многих других случаях как бы воспроизводит основную оппозицию «Петербург — Россия»); и в течение дальнейшего развития романа мы видим его чаще в старой, чем в новой столице. Тем более приближается он к другому («женскому») полюсу основной оппозиции после своих приключений и переживаний во время Отечественной войны, в особенности, конечно, после встречи с Платоном Каратаевым и, соответственно, обращения к «народу». Тем не менее, эпилог романа задуман как своего рода апофеоз, как осуществление (семейной) идиллии — осуществление, хотя и не совсем «правильное» с точки зрения нашего мифа («правильным» был бы брак с настоящим представителем мужского и петербургского начала, т.е. именно с князем Андреем), но все же как осуществление оной, как сбывшаяся утопия. Однако картины (семейного) счастья удаются вообще очень редко; после хэппи энд'а описывать нечего; поэзия помолвки сменяется прозой брака. Так и здесь — превратившаяся в «самку» Наташа с этими ее, по незабываемому выражению Бунина, «засранными детскими пеленками в руках» не случайно, конечно, разочаровывала поколения русских читателей; читатели были правы; предлагаемый здесь вариант «избавления» никого, конечно, не убеждает.

Похоже обстоит дело и в «Анне Карениной». Здесь тоже Кити Щербацкая, эта «чистая», «наивная» и т.д. московская барышня достается не «блестящему», «светскому» и т.д. петербургскому офицеру Вронскому, но его сопернику Левину, не желающему иметь с петербургским

миром ничего общего, живущему в деревне и в единении с «народом». Вронский же еще в самом начале романа оставляет Киту ради светской петербургской красавицы Анны – с известными трагическими последствиями. Т.е. вина, опять-таки, лежит на *нем*, не на *ней*; поставленная перед выбором между Вронским и Левиным, она как раз выбирает именно первого; Толстой, можно сказать, выдает ее за Левина против ее воли. Так что и здесь осуществляющееся в конце концов «соединение противоположностей» оказывается с точки зрения нашего мифа «неправильным» – и столь же неубедительным. Счастливым семьянином Левин, прячущий от себя веревку, чтобы не повеситься, достаточно наглядно иллюстрирует действительную цену осуществленной утопии.

Среди всех текстов 19-го века, в которых реализуется его, века, основной миф, есть один, в котором он, т.е. миф, как бы приходит к себе, осознает себя *в качестве мифа* (или, если угодно, *мистерии*) и тем самым раскрывает свои глубинные измерения (и здесь мы возвращаемся, как обещано, к оборванному ранее ходу мысли). Это, разумеется, «Бесы». На первый взгляд наш материал здесь не легко различим; в сновидческом и кошмарном мире Достоевского все является, конечно, в ином свете, иной перспективе. И тем не менее именно здесь происходит разоблачение тайн; символическое (в подлинном смысле слова) искусство Достоевского позволяет увидеть многое, у других авторов скрытое за *покровами реализма*. Читатель уже догадался – речь пойдет о Ставрогине и «Хромоножке». Видеть в «Хромоножке», этой полоумной ясновидящей, своего рода воплощение «матери-земли» приучала нас в первую очередь русская религиозно-философская традиция<sup>7</sup>; авторы этой же традиции неоднократно отме-

<sup>7</sup> См. в первую очередь: *Сергей Булгаков*. Русская трагедия (1914). В книге: *Сергей Булгаков*. Тихие думы. Москва 1918. См. также: *Вячеслав Иванов*. Достоевский и роман-трагедия. В книге: *Вяч. Иванов*. Борозды и межи. Москва 1916. Наиболее подробно и обстоятельно эта проблематика, в традиции Сергея Булгакова, разработана в книге: *Лев Зандер*. Тайна добра. Франкфурт-на-Майне 1960. Ср. эту тематику также у Романо Гвардини: *Romano Guardini*. Der Mensch und sein Glaube. Versuche über religiöse Existenz in Dostojewskijs großen Romanen. Leip-

чали и то обстоятельство, что Ставрогин – пожалуй, один из самых загадочных образов мировой литературы – воспринимается и «ожидается» ею, «Хромоножкой», как «мистический жених» и, больше того, что все, или почти все персонажи «Бесов» так или иначе связывают с ним свои, всякий раз разные, утопические ожидания и хилиастические надежды – надежды и ожидания, которые он, разумеется, ни в коей мере не оправдывает<sup>8</sup>. И этот «мистический жених» *in spe* появляется в замкнутом мире романа так же внезапно, как и все прочие герои основного мифа появляются в своих замкнутых мирах; *приходит*, следовательно, к своей «невесте»<sup>9</sup> – на которой он, впрочем, когда-то уже женился (якобы на пари), но это было (как часто у Достоевского) именно когда-то, давно, «пять лет назад»; теперь, во время собственно действия, все начинается сначала.

Он не просто разочаровывает и не оправдывает ожиданий, но – и в этом все дело – он оказывается *не тем*, «Хромоножка» разоблачает его в качестве *другого*. Приведем соответствующую цитату (в сцене ночного визита Ставрогина к «Хромоножке»):

«Его как будто осенило.

– С чего вы меня князем зовете и... за кого принимаете? – быстро спросил он.

– Как? Разве вы не князь?

– Никогда им и не был.

– Так вы сами, сами, так-таки прямо в лицо, признайтесь, что вы не князь!

– Говорю, никогда не был.

– Господи! всплеснула она руками. – Всего от врагов *его* ожидала, но такой дерзости – никогда! Жив ли он?

---

zig 1932. А также: *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. Studien über den Glauben*. München 1960.

<sup>8</sup> Соответствующая глава у Льва Зандера так и называется «Жених», ук. соч., стр. 99ff. Здесь же общие замечания к понятиям «жених», «невеста» и «свадьба» в религиозно-мистическом смысле.

<sup>9</sup> Что «Хромоножка», при всех различиях между этими двумя персонажами, тоже восходит к пушкинской Татьяне и, следовательно, относится все к тому же, занимающему нас ряду женских персонажей, отмечает и Джоанна Хаббс, ук. соч., стр. 229.

вскричала она в исступлении, надвигаясь на Николая Всеволодовича. – Убил ли ты его или нет, признавайся!»

Убита – с его ведома – будет, как мы помним, она сама, «Хромоножка», что она и предчувствует, говоря Ставрогину, что у него нож в кармане, чтобы затем прогнать его с криками «Прочь, самозванец!» и «Гришка От-репьев, а-на-фе-ма!». Таким образом он объявляется «ложным» князем, самозванцем, одним из тех самозванцев, которые, как известно, играют столь огромную роль в русской истории и литературе. Она про-видит (или, если не бояться тавтологии, провидчески прозревает) здесь две вещи. Во-первых, что он, Ставрогин, *должен был бы быть* «мистическим женихом»; во-вторых, что он *не есть* «мистический жених», что он всего лишь *узурпирует* его роль. Мессия оказывается Антихристом.

Лишь в этой перспективе, лучше: с этой вершины, становится и в других текстах нашего ряда видно многое, что иначе, может быть, не было видно; лишь в этом свете, к примеру, вопрос Татьяны, кто же именно явился ей «в глуши забытого селения», получает свой полный смысл: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искушитель: / Мои сомненья разреши». Сомнения, как известно, разрешаются – хотя и без окончательной уверенности – в седьмой главе, когда Татьяна в библиотеке Онегина «начинает понемногу» понимать его:

Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес,  
Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, или еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?  
\*\*\*

Ужель загадку разрешила?  
Ужели слово найдено?

Вот именно: он – возможно – «пародия», имитация, «ничтожный призрак». Иными словами, «обезьяна Бога», обманщик и самозванец. Однако и в других произведениях нашего ряда, не достигающих той ясности и отчетливости в символической реализации мифа, которая свойственна этим ключевым текстам, мотив самозванства, профанации, обмана легко различим – например, в «Рудине» с его идеалистически «монологизирующим» героем, властителем умов и душ.

При обращении к «Бесам» происходят еще – по крайней мере – *две* вещи. Во-первых, мы замечаем вдруг, что наша линия русской литературы начинает сходить и пересекаться с другой ведущей линией той же литературы, с той линией, которую многие исследователи именуют линией «гоголевско-достоевской» – и причем не только с Достоевским, но и, что самое неожиданное, с Гоголем (который ведь отстоит от тургеневского мира дворянских гнезд и идеальных барышень дальше, чем любой другой русский писатель). Что такое основные гоголевские герои, Хлестаков и Чичиков, как не самозванцы, авантюристы, обманщики, выдающие себя или принимаемые не за то, что они есть, в конечном итоге, как показал еще Мережковский<sup>10</sup>, «маски черта»? Типологическая параллель этим не исчерпывается. Важно, что и они тоже *являются*, приходят – откуда-то, из каких-то недосыгаемых, с точки зрения тех убогих провинциалов, среди которых они, всегда вдруг, и появляются, каких-то непостижимых и пугающих сфер, из «Петербурга» в прямом и так сказать в переносном (сильнейшем) смысле, *нисходят со своих высот* – чтобы блеснуть, очаровать, поразить, и в конце концов быть разоблаченными.

Я не утверждаю, конечно, что все это тоже относится к *master plot*; я полагаю, однако, что это родственные феномены, проясняющие друг друга.

То же относится и к *другой* перспективе, открываемой «Бесами». Мы попадаем при обращении к ним – и опять вдруг – в русский «софиологический» дискурс, или, если угодно, в русские «софиологические мечтания». В самом деле, как Сергей Булгаков, так и Лев Зандер связывают

<sup>10</sup> Дмитрий Мережковский. Гоголь и черт. Москва 1906.

образ «Хромоножки» с представлениями о «Софии-Премудрости», о «Вечной Женственности», идущими в первую очередь от Владимира Соловьева, разработанными затем Павлом Флоренским и самим Сергеем Булгаковым, и получившими свое «поэтическое воплощение» прежде всего у Блока. Конечно, и в этом случае знак равенства неуместен; простое отождествление героини «основного сюжета» с «Софией Премудростью Божьей» было бы слишком поспешным. Это как бы тот более широкий горизонт, в котором миф осуществляет себя.

В заключение я хочу высказать мысль кощунственную. Я полагаю, что русская литература, в общем и целом, заблуждалась. Проблема заключалась не в *ней*, но скорее в *ней*, не в герое, но в героине мифа. Этот образец чистоты и благородства, этот идеал, это воплощение всех моральных совершенств, эта персонификация «народной души» и символ вечной – «святой», *sit venia verba* – России, – все это было, конечно, изобретением пишущих, кающихся, легковверных мужчин. Вовсе не *он*, но именно *она* оказалась, в конечном итоге, *другой*. Именно в этой перспективе Блок предстает, в самом деле, чем-то вроде эпилога к русскому 19-му веку. Блок был, наверное, первым, если не единственным, русским автором, показавшим со всей отчетливостью эту, с течением времени делавшуюся все более очевидной, метаморфозу основного русского женского образа. Основополагающее для всего его творчества отношение (мужского) «лирического я» к его «даме» (в ее различных вариантах) может быть *cum grano salis* охарактеризовано как (самый) последний «роман» в традиции нашего *master plot*<sup>11</sup>. Хотя в «Стихах о России» и утверждается, что «она» не «пропадет» и не «сгинет», какому бы «чародею» ни отдала она свою «разбойную красу», тем не менее, если взять все развитие этого женского образа (этой «героини») в его совокупности, весь путь от «Прекрасной Дамы» к «Снежной Маске», «Незнакомке» и далее, то постепенное помрачение, бо-

<sup>11</sup> Ср.: «Мечтательная Татьяна Пушкина открыла эпоху, Прекрасная Дама Блока ее завершила». Андрей Синявский. Что такое социалистический реализм. Цит. по: *Абрам Терц / Андрей Синявский*. Путешествие на Черную речку. Москва, 2002. Стр. 122.

лее того: демонизация, этой «Вечной Женственности» и «Софии Премудрости» сделается несомненной. Уже в самом начале пути, впрочем, в юношеских «Стихах о Прекрасной Даме» намечена эта возможность подмены: «Но страшно мне: изменишь облик Ты». Именно это с ней и случилось, и прежде всего, конечно, в результате ее, уже упомянутого, решения отдать свою «разбойную красу» революционной, не знающей сомнений и не мучимой раскаянием, мужской силе и воле. С этим «измененным обликом» мы и пытаемся, уже почти сто лет, без больших успехов, найти общий язык.

## ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ДОБРОТА И БЕСЧЕЛОВЕЧНОЕ ДОБРО. ВАСИЛИЙ ГРОССМАН И ЛЕВ ШЕСТОВ<sup>12</sup>

Между этими авторами – миры. Один из самых блистательных представителей русского религиозно-философского ренессанса, экзистенциалист *avant la lettre*, великолепный стилист, иронист, стремящийся дойти до «последних выводов» – и советский писатель, несмотря на все свои идеологические расхождения с системой так и не вышедший, да и не пытавшийся выйти, за эстетические рамки, предписываемые «соцреалистическим каноном». Это относится и к «Жизни и судьбе», его главному труду. Критическое осмысление тоталитарных идеологий и практик 20-го века осуществляется в нем привычными соцреалистическими методами. Идеологические отличия от ранних романов того же автора – от «Степана Кольчугина» (1937–1940) или «За правое дело» (1952) – могут быть сколь угодно велики; эстетика остается прежней. Эта эстетика соцреализма, если отвлечься от ее

<sup>12</sup> Статья, предлагаемая вниманию читателя, была первоначально написана по-немецки – в связи с конференцией, посвященной столетию со дня рождения Василия Гроссмана, проходившей в декабре 2005 года в Католическом университете Эйхштетт-Ингольштадт. Переводя ее на русский, я старался по возможности убрать из нее все то, что для немецкого читателя требует пояснения, для русского же очевидно и так. В полной мере мне этого сделать, конечно, не удалось – слишком многие связи между отдельными мыслями оказались бы разорванными.

идеологической, или пропагандистской, составляющей (пресловутой задачи «идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма», зафиксированной уже в «Уставе» Союза советских писателей, принятом на их «Первом съезде» в 1934 году) – составляющей, которая у Гроссмана, конечно, отсутствует (подобно тому, как она вообще отсутствует у многих не вполне лояльных советских писателей послесталинской эпохи) – если отвлечься, следовательно, от идеологии, то можно сказать, что эстетика соцреализма была в первую очередь эстетикой эпигонской, попыткой воскресить – очень поверхностно понятый – реализм 19-го века в качестве единственно «истинного» искусства, что, разумеется, сопровождалось, и не могло не сопровождаться, радикальным отрицанием и постоянными проклятиями по адресу расплывчатого «модернизма» (время от времени обзываемого «формализмом»). В конечном итоге соцреализм (в области литературы) стремился к созданию большого всеобъемлющего эпоса, каковой, в свою очередь, должен был обеспечить советского человека окончательным, каноническим воплощением исторического мифа – собственно, советской «священной истории», ею же была поначалу «история революции», затем, в сталинское время, как бы слившаяся с нею русская история вообще. Той же цели служили, кстати, и прочие Музы, историческая живопись и скульптура, кино и театр. Не удивительно поэтому, что из всех великих книг 19-го века на советских писателей особенное впечатление произвела «Война и мир», этот, как замечательно выразился Томас Манн, «национальный эпос в образе современного романа»<sup>13</sup>. *Cum grano salis* можно было бы представить историю советской литературы как историю (неудавшихся) попыток создать «новую» или «вторую» «Войну и мир». В числе прочих, а может быть даже и сильнее, чем кто-либо, подпал под это обаяние толстовского «национального эпоса» и Василий Гроссман; не случайно уже «За правое дело» то и дело сравнивали с «Войной

<sup>13</sup> „National-Epos in moderner Romangestalt“. *Mann, Thomas*. Reden und Aufsätze, 1 (=Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9). Frankfurt am Main 1990. S. 625.

и миром»; тем более напрашивается на такое сравнение «Жизнь и судьба».

Между тем, ни одному советскому автору, ни лояльно, ни критически настроенному по отношению к режиму, «вторую» «Войну и мир» написать, разумеется, не удалось; собственно – почему нет? Простейшим ответом было бы указание на «гений» Толстого, у его подражателей в наличии не имевшийся. Я полагаю, однако, что есть и другие причины, может быть – более глубокие, во всяком случае – лежащие по ту сторону всегда спорного вопроса об индивидуальном даровании. Одной из них является тот подражательный, если угодно – эпигонский, характер соцреализма, о котором уже шла речь и который, в известном смысле, составляет самую его сущность. То, что, скажем, в середине 19-го века было самостоятельно, «органически» возникшим стилистическим направлением, «новым словом» и освобождением от старых пут, столетие спустя могло быть лишь искусственно надетым на литературу стальным (читай – сталинским) корсетом, мешавшим ее естественному развитию, тюремной камерой, в которую ее загнали. Сама задача написать «вторую» «Войну и мир» была, следовательно, задачей ложной, попыткой повторить давно пройденное, вновь взобраться на высочайшую, но далеко позади оставленную вершину. Не то, чтобы я верил в какой-то «прогресс» в искусстве или был склонен к авангардистскому пафосу перманентного обновления художественных форм (так сказать, перманентной эстетической революции); я говорю лишь, во-первых, что художественные формы с течением времени обновляются, во-вторых, что в каждую данную эпоху существует множество форм и направлений, которые, друг с другом взаимодействуя, друг друга оплодотворяют, и что поэтому попытка из идеологических соображений навязать искусству только какое-то одно стилистическое направление, к тому же еще такое, расцвет которого уже сам по себе давно прошел и закончился, всегда чревата роковыми последствиями и неизбежно ведет к художественной неудаче.

Такова первая причина; теперь вторая. По сравнению с тем тоталитарным кошмаром, который рисует в своем романе Гроссман, мир, изображаемый Толстым в «Войне и мире», кажется почти идиллией; несмотря на все ужасы войны, этот мир еще, так сказать, «в порядке» (может быть, только в некоторых сценах пленения Пьера уже чувствуется дуновение той бесчеловечной жестокости, которая век спустя воплотится в тоталитарных режимах); в остальном это еще вполне «человеческий» мир, живущий своей собственной жизнью, не обращая особенного внимания на политику и идеологию. Война 12-го года затрагивает, конечно, всех, в том числе и мирное русское население; вообще же частный человек у Толстого может о политике почти не думать («Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапартом, и вне всех возможных преобразований»<sup>14</sup>). Поэтому *конкретные* политические явления лежат лишь на периферии толстовских интересов. Он развивает *общую* историческую концепцию, строит *общую* философию истории, которая в принципе могла бы быть продемонстрирована и на совсем других примерах. Никак нельзя, например, утверждать, что Толстой в первую очередь стремится понять именно наполеоновскую эпоху в ее конкретности. Совсем иначе обстоит дело в случае Гроссмана, для которого постижение, анализ, изображение – постижение через изображение – конкретных политических феноменов 20-го века является *основной* задачей – что обрекает его роман на прочтение *sub specie politicae*, иначе говоря на прочтение в первую очередь в качестве романа о войне и тоталитаризме (в резком отличии от толстовского эпоса, который – как и всякое «великое искусство» – не столько рассказывает о чем-то, сколько сам *есть* что-то). От политики в 20-ом веке не убежишь; бежать некуда; теперь уж никак нельзя сказать, что «настоящая жизнь людей»

<sup>14</sup> Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Том пятый. Москва 1980. Стр. 159.

идет как всегда, своим ходом, ни о какой политике не заботясь, совсем наоборот – эта политика то и дело превращает «настоящую жизнь людей» во что-то кошмарно-ненастоящее, нереальное в своем ужасе. Дело, значит, не только в том, что Гроссман лишен способности к созданию пластических образов, сравнимых с толстовскими, так что читатель почти не *видит* того, что ему показывают, события и персонажей, но дело еще и в том, что теневой, призрачный и *нереальный* мир романа сам по себе не поддается, или плохо поддается, *реалистическому* изображению. Поэтому, на мой взгляд, гораздо ближе к сути изображаемых ими тоталитарных феноменов подходили в 20-ом веке те авторы, которые как бы прорывали «реалистическую» поверхность явлений, чтобы добраться до их именно – сути, их «сущности», их, если угодно (в платоновском смысле) «идеи». Я имею в виду не столько так называемые антиутопии, эстетическая ценность которых вообще сомнительна, сколько такие произведения, как, например (при всех различиях между ними) «Приглашение на казнь» Набокова или «На мраморных утесах» Эрнста Юнгера.

Несмотря на все это, роман Гроссмана представляет, конечно, не только исторический интерес. В пределах традиционной «реалистической» эстетики Гроссману удалось создать впечатляющую картину жизни и смерти, борьбы и страданий самых разных, совсем непохожих друг на друга людей, попавших в ловушку двух основных тоталитарных режимов 20-го века. Сходства между обоими режимами проступают в этой картине с резкой очевидностью – не выходя, как уже говорилось, из эстетических границ советской литературы, Гроссман взрывает ее идеологические рамки со всей решительностью. Именно в этом контексте становится интересным вопрос, в какой мере он был знаком с критикой тоталитарных идеологий, сформулированной представителями русского религиозно-философского ренессанса в начале века и затем в эмиграции. В какой мере он был вообще знаком с трудами русских мыслителей Серебряного века? В своих воспоминаниях о Гроссмане Семен Липкин рассказывает об

его интересе к писателям как собственно Серебряного века, так и к тем, еще не вполне советским авторам, которые получили известность в начале советской эпохи, до сталинской уравниловки. Некоторых из них Липкин знал лично и подробно рассказывал о них своему другу Гроссману (Мандельштам, Цветаева, Бабель, Булгаков)<sup>15</sup>. При чтении «Жизни и судьбы» также становится очевидным знакомство автора с литературой Серебряного века. Он цитирует, например, Ходасевича, к моменту написания романа остававшегося в Советском Союзе персоной *pop grata*; цитирует и Максимилиана Волошина. Но все это относится только к литературе; в какой мере он знал и философию Серебряного века, остается невыясненным. Можно предположить общее знакомство с основными авторами «Вех», благодаря ли собственному чтению или понаслышке; читал ли, однако, Василий Гроссман Шестова? Мне этого выяснить не удалось. А между тем, в «Жизни и судьбе» можно найти неожиданные параллели к идеям именно Шестова, этого, пожалуй, аполитичнейшего из мыслителей своей эпохи; на них-то я и хочу в дальнейшем сосредоточиться.

Читатели «Жизни и судьбы» помнят, возможно, персонажа по имени Иконников, с точки зрения его сокамерников – полусумасшедшего, которого мы встречаем уже на первых страницах романа, и причем в немецком концлагере, где он вступает со старым коммунистом Мостовским в несколько неожиданный для этого последнего разговор. Уже в первой фразе идет речь о «добре»; на иронический вопрос Мостовского, что «доброе» ему скажет «товарищ», Иконников, в свою очередь, отвечает вопросом, а что есть вообще добро. Этот вопрос как бы переносит Мостовского в его детство, «когда приезжавший из семинарии старший брат заводил с отцом спор о богословских предметах»<sup>16</sup>. Таким образом при первом же его появлении устанавливается связь Иконникова с предреволюционной эпохой, с характерными для нее религиозными интересами. Он сам же и происходит из сре-

ды духовенства, из семьи, отмеченной долгой («со времен Петра Великого») традицией священничества. На это указывает, разумеется, и сама его фамилия (вместе с тем подчеркивающая, конечно, и его «идеальную» связь с религиозной сферой). Лишь последнее поколение Иконниковых, он сам и его братья, получили светское образование. На этих же первых страницах романа мы узнаем, что Иконников еще в студенческие годы увлекся толстовством, ушел с последнего курса технологического института, сделался народным учителем на севере Пермской губернии, затем перебрался на юг, поступил слесарем на грузовой пароход, с которым побывал в Индии, Японии и в Австралии; позднее, уже после революции и, по-видимому, все еще под влиянием толстовских идей, вступил в крестьянскую земледельческую комму-ну. Во время насильственной коллективизации сельского хозяйства, ужасы которой потрясли его, он начинает проповедовать Евангелие, теперь уже, очевидно, не по Льву Толстому; его арестовывают, объявляют, однако, сумасшедшим и отпускают на волю. После чего он поселяется у одного из своих братьев в Белоруссии, где его и застают война. Ужасы немецкой оккупации также повергают его в «истерическое состояние», он пытается сам и призывает других спасти евреев, на него доносят, теперь уже немецкие власти арестовывают его, так он попадает в лагерь, где мы с ним и встречаемся. Уже в первом его разговоре с Мостовским намечается основная оппозиция, владеющая его мыслями и затем развернутая в том маленьком «трактате», о котором у нас ниже в основном и пойдет речь. «Я видел великие страдания крестьянства», говорит он Мостовскому, «а коллективизация шла во имя добра. Я не верю в добро, я верю в доброту» (стр. 14). В таком случае, отвечает старый большевик, он должен ужасаться, что во имя добра повесят Гитлера и Гимmlера. «Спросите Гитлера,» возражает на это Иконников, «и он вам объяснит, что и этот лагерь ради добра». На это Мостовской ничего не отвечает, и причем с таким

<sup>15</sup> Семен Липкин. Жизнь и судьба Василия Гроссмана. Москва 1990.

<sup>16</sup> Гроссман, Василий. Жизнь и судьба. Рига 1990. Стр. 12. В дальнейшем все ссылки на это издание в скобках в тексте.

чувством, что «работа его логики становится похожа на бессмысленные усилия ножа, борющегося с медузой» – рассуждения Иконникова движутся, можно сказать, в совсем другой плоскости, чем та, где «работает» логика его оппонента, подобно тому, как и он сам, Иконников, является человеком из другого мира, к которому советские военнопленные в лагере относятся поэтому с непониманием и недоверием. В одной из более поздних глав романа мы присутствуем при разговоре заключенных, из которого становится ясно, что их заставляют работать на строительстве газовой камеры, «газовни», как пишет Гроссман; Иконников, и только он один, объявляет о своем намерении от этой работы отказаться, что, как прекрасно понимают все участники разговора, означает его неминуемую смерть. Даже итальянский священник Гарди, принуждаемый к той же работе, утверждает, что его именно принуждают к ней и что поэтому Бог ему простит. Иконников возражает на это: «Не говорите – виноваты те, кто заставляет тебя, ты раб, ты не виновен, ибо ты не свободен. Я свободен! Я строю фернихтунг-слагерь, я отвечаю перед людьми, которых будут душить газом. Я могу сказать «нет»!» (стр. 246). В ответ на это Гарди, к изумлению присутствующих марксистов, целует его «грязную руку». Почти между делом, не заостряя на этом читательское внимание, Гроссман сообщает позднее, что Иконников действительно выполнил свое намерение, отказался строить «газовню» и был за это расстрелян (стр. 436).

Таков этот персонаж и его судьба; по-настоящему зримым он, как и большинство персонажей у Гроссмана, по-моему, не становится; «эффекта присутствия» не возникает. Остаются его мысли, для романа в целом очень важные, значительные, как мне кажется, и сами по себе, мысли, которые он высказывает в разговоре с Мостовским – и развивает затем в небольшом сочинении, каковое он передает Мостовскому непосредственно перед отправкой последнего в изолятор. Мостовской же читает эти «листки» сразу после разговора с комендантом лагеря Лиссом – одна из ключевых сцен всего романа, – разгово-

ра, в котором Лисс настаивает на сходстве и соприродности двух, воюющих друг с другом, тоталитарных систем; сочинение Иконникова, которое он тоже успел прочесть (он знает русский язык), вызывает у Лисса лишь презрение, причем он совершенно ясно осознает принципиальную враждебность *обеих* тоталитарных идеологий высказанным в этом сочинении мыслям («У вас и у нас одна гадливость к тому, что здесь написано. Вы и мы стоим вместе, а по другую сторону вот эта дрянь!»), говорит он, указывая на бумаги Иконникова – стр. 324). С тезисом о соприродности коммунизма и национал-социализма Мостовской, конечно, не соглашается (подавляя при этом свои собственные сомнения); однако бумаги Иконникова вызывают у него практически такую же реакцию, что и у оберштурмбанфюрера СС Лисса (что, разумеется, лишний раз подкрепляет вышеуказанный тезис). Интересно, что только эти комментарии тоталитарных идеологов сочинение Иконникова в самом романе и получает; от собственного комментария Гроссман воздерживается – позиция, очевидным образом противопоставляемая им тоталитарному идеологическому безумию, говорит сама за себя и держится сама собой, ни на что больше не опираясь.

В «трактате» ставится все тот же вопрос о природе «добра», вопрос, утверждает Иконников, о котором задумываются все люди, не только философы и проповедники, потому что «приходит пора страшного суда» (стр. 328). Первое, что отмечает Иконников, это сужение понятия добра в ходе человеческой истории. Если, скажем, буддизм распространял понятие добра на все живое, то уже христианство ограничивает его только человеком; добро первых христиан, «добро всех людей» сменяется добром «для одних лишь христиан», существующим, «живущим» рядом с добром для мусульман и добром иудеев; добро христиан распадается, в свою очередь, на добро католиков, протестантов, добро православия и т.д.

«И рядом шло добро богатых и добро бедных, рядом рождалось добро желтых, черных, белых.

И, все дробясь и дробясь, уже рождалось добро в круге секты, расы, класса, все, кто был за замкнутой кривой, уже не входили в круг добра.

И люди увидели, что много крови пролито из-за этого малого, недоброго добра во имя борьбы этого добра со всем тем, что считало оно, малое добро, злом.

И иногда само понятие такого добра становилось бичом жизни, большим злом, чем зло.

Такое добро пустая шелуха, из которой выпало, утерялось святое зернышко. Кто вернет людям утерянное зерно?» (стр. 329).

Это малое «частное» добро должно, однако, придать себе *видимость всеобщности*; потеряв действительную всеобщность, оно «стремится придать себе ложную всеобщность, чтобы оправдать свою борьбу со всем тем, что является для него злом». «Добро» прямо-таки нуждается во зле, без которого оно и не могло бы быть «добром». «Таково уже свойство добра. Кто не за него, тот против него. И всякий человек, признавший суверенность добра, принужден уже делить своих ближних на хороших и дурных, т.е. на друзей и врагов своих». Эта последняя цитата – не из Гроссмана, но из совсем другой книги, тоже из трактата о природе «добра», но из трактата, написанного гораздо раньше и в совсем другом интеллектуальном контексте – из работы Льва Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. (Философия и проповедь)» (1900)<sup>17</sup>. «Добро» разоблачается и отрицается здесь с не меньшей решительностью. При этом возникают параллели, которые как будто с новой, неожиданной стороны освещают эти два, столь несхожих между собою, текста.

Шестову, как известно, было свойственно (или, как нынче принято выражаться, входило в его «стратегию») разбирать занимающие его проблемы не прямо, но почти всякий раз на примере того или иного автора, искать решения в «дискуссии» с этим автором. Поэтому его тексты почти всег-

<sup>17</sup> Шестов, Лев. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. (Философия и проповедь). СПб 1900. Репринт: Париж 1971. Приведенная цитата на стр. 49. В дальнейшем все ссылки на это издание тоже приводятся в тексте в скобках.

да выглядят как эссе о том или ином писателе или философе, будь то Толстой, Достоевский или Ницше, или, позднее, Паскаль, Плотин, Лютер или Киркегор. Так и на этот раз, причем на переднем плане стоит скорее все-таки не Ницше, а именно Толстой с его моральным учением, его «проповедью», которую Шестов не склонен, как это часто делалось и делается, противопоставлять его художественному творчеству, но которую он рассматривает в контексте всего написанного Толстым, настаивая на общем для всех этапов его жизни и мысли стремлении к «добру»: «Все изменения в его философии», пишет Шестов, «никогда не выходили за пределы «жизни в добре»: перемены происходили только в представлении о том, в чем это добро и что нужно делать, чтобы иметь право считать его на своей стороне» (стр. 49). Этим, по мнению Шестова, и объясняется сектантская нетерпимость Толстого в отношении тех, кто придерживается другого, чем он сам, мнения – как уже говорилось, тот, кто не за «добро», тот против него. «Добро» агрессивно; оно мыслит в категориях «друг – враг»; оно утверждает себя в постоянной борьбе со «злом», которого оно, однако, как пишет теперь уже не Шестов, но Иконников у Гроссмана, победить никогда не в состоянии; совсем напротив, там, где «добро» начинает свою борьбу со «злом», «там гибнут младенцы и старцы и льется кровь» (Гроссман, стр. 330).

Можно оставить в стороне вопрос, прав ли Шестов по отношению именно к Толстому (я думаю, в общем, что прав, – разумеется, если отвлечься от многих других аспектов толстовского творчества, прежде всего «художественных», которые в таком случае придется все-таки отделить от «проповеди»; Толстой как художник не очерчивается, конечно, этим стремлением «привлечь добро на свою сторону», что наверняка понимал и Шестов). В конце концов, Толстой и его воззрения являются для Шестова лишь предлогом – или примером, на котором он демонстрирует свои собственные мысли о «дobre», т.е. дело не в Толстом самом по себе, но именно в этом сектантски-агрессивном «дobre», которое вовсе не обязательно должно выступать в одеянии толстовства, но может принимать и совсем другие формы, хотя и нельзя от-

рицать, что именно в толстовстве оно нашло одно из наиболее чистых своих воплощений – что, кстати, придает как бы некое добавочное значение тому обстоятельству, что Иконников в романе Гроссмана некоторое время был толстовцем, а затем от толстовского учения отошел.

Что же такое это «добро», именем которого его адепты осуждают, подчиняют себе – и уничтожают своих врагов (без которых, как уже говорилось, «добро» не обходится), во имя которого льются потоки крови и приносятся миллионные жертвы? Иконников начинает свой трактат с этого вопроса и задает его снова и снова, не отвечая на него. Зато у Льва Шестова мы находим ответ. Правда, ответ этот не лежит на поверхности и не высказывается с такой определенностью, с какой я хотел бы его здесь высказать. Это связано не в последнюю очередь со своеобразной шестовской манерой письма, как бы не допускающей прямых ответов на прямые вопросы; мысль его, можно сказать, движется по некоей касательной к линии, на которой лежат ответы – линии, которую читатель все время старается нащупать, но которую авторская мысль лишь задевает, то приближаясь к ней, то снова от нее отдаляясь. Эта манера письма и мысли делает чтение его книг столь увлекательным и в то же время производит впечатление своеобразной расплывчатости и незавершенности. Лишь в середине книги Шестов высказывает решающую, как мне кажется, мысль. Цитируя слова Толстого о том, что «жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, т.е. к Богу», Шестов со всей определенностью отвергает это уравнение: добро = Бог. «Из Библии мы знаем, что Бог создал человека по своему образу и подобию, в Евангелии Бог называется нашим Небесным отцом. Но нигде в этих книгах не сказано, что добро – есть Бог» (стр. 96). Если так, то «добро» – это ложный бог, псевдобог (Шестов этого так отчетливо не говорит, но мы скажем) – точно так же, как «религия добра» есть эрзац религии и псевдорелигия. Эта псевдорелигия по самой своей сути безбожна – что, на сей раз, прямо и говорится: «Такая вера,» пишет Шестов, «не исключает, вообще говоря,

совершенного атеизма, совершенного безверия и ведет обязательно к стремлению уничтожить, душировать, давить других людей во имя какого-либо принципа, который выставляется обязательным...» (стр. 98). Эта подмена Бога «добром» означает Его уничтожение; толстовское «Бог есть добро» и ницшевское «Бог – умер» суть «выражения однозначущие» (стр. 100).

Обращаясь, в последний раз, к самому Толстому, можно сказать, что эта богоубийственная подмена Бога «добром» в конечном счете делает его, Толстого-проповедника и Толстого-моралиста, духовным предшественником большевизма – если мы будем понимать этот последний, в традиции русской религиозно-философской мысли, именно как псевдорелигию, стремящуюся заменить «свергнутого Бога» и «отмененное христианство» своими собственными культами, своим «Святым Писанием», собственным мартирологом, собственной эсхатологией и т.д.<sup>18</sup> Всего этого Шестов в 1900 году знать, конечно, не мог. Вообще, он остается аполитичным; лишь его лексика, сам подбор слов, с такими выражениями, как только что процитированное «стремление уничтожить, душировать, давить», показывает политические импликации вскрываемой им подмены.

Что же противостоит этому *идолу «добра»*? У Иконникова-Гроссмана это «житейская человеческая доброта», «доброта людей вне религиозного и общественного добра», иррациональная или, как пишет Гроссман, «бесмысленная» доброта, не делающая различия между соратниками и соперниками, друзьями и врагами, распространяющаяся «на все живущее», иногда даже вопреки своим собственным интересам.

«Это доброта старухи, вынесшей кусок хлеба пленному, доброта солдата, напоившего из фляги раненого врага, это доброта молодости, пожалевшей старость, доброта

<sup>18</sup> Уже Бердяев отмечал эту роль Толстого как духовного предтечи большевизма, напр. в статье «Духи русской революции», вошедшей в знаменитый сборник «Из глубины» (1918). Из новейших работ на эту тему см.: Кантор, Владимир. Лев Толстой как предшественник большевизма. «Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры», 1, 2006. <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/zimos.htm>

крестьянина, прячущего на сеновале старика еврея. Это доброта тех стражников, которые передают с опасностью для собственной свободы письма пленных и заключенных не товарищам по убеждениям, а матерям и женам» (Гроссман, стр. 331–332).

Доброта эта «бессильна» – однако именно в ее бессилии и лежит ее сила, ее тайная и подлинная сила, перед которой оказывается бессильной «сила зла». Поэтому она непобедима, «в бессилии бессмысленной доброты тайна ее бессмертия» (стр. 334). Вовсе не человек бессильен в борьбе со злом, как может показаться, а как раз наоборот – «могучее зло бессильно в борьбе с человеком». Больше того: «чем глупей, чем бессмысленней, чем беспомощней» эта доброта, тем она сильнее и могущественней. Иконников говорит лишь о «человеческом», вовсе не о «божественном» в человеке, однако это неистребимое «зернышко человечности», эту неугасимую человеческую искру вполне можно было бы назвать и божественной искрой в человеке, причем божественной именно в своем бессилии. Вспоминается, конечно, Бердяев (неслучайно ближайший друг Льва Шестова) с его тезисом о бессилии и безвластии Бога («Бог никакой власти не имеет, Он имеет меньше власти, чем полицейский»<sup>19</sup>). Таким образом, эта не коррумпированная земной силой и земной властью доброта обладает силой и, если угодно, властью неким совершенно парадоксальным, иррациональным образом. Она не дает загнать себя ни в какую (религиозную или общественную) систему, стремящуюся к «добру», ни в какое учение или проповедь добродетели; наоборот: в таких системах и учениях она погибает («Она сильна, пока нема, бессознательна и бессмысленна, пока она в живом мраке человеческого сердца, пока не стала орудием и товаром проповедников...», Гроссман, стр. 333) – *точно так же*, можно сказать, как не дает запереть себя ни в какую рациональную систему та *иррациональная величина*, которую постоянно ищет в своих книгах Шестов. Лишь до тех пор, пока она «слепа» и «нема»,

<sup>19</sup> Бердяев, Николай. Самопознание. Опыт философской автобиографии. 3-е изд. Париж 1989. стр. 202.

то есть спонтанна, иррациональна и свободна, или, говоря более поздним языком Шестова – *абсурдна*, лишь до этих пор остается она самой собою, всемогущей в своем бессилии.

Шестов, со своей стороны, нигде не говорит, конечно, о «доброте», однако, его мысль движется в отчасти сходном направлении. Это становится ясно при чтении одной из самых, пожалуй, интересных глав его книги (главы шестой), в которой, несколько неожиданно оставляя Толстого и Ницше в стороне, он сравнивает «Преступление и наказание» с шекспировским «Макбетом». В центре и здесь стоит, конечно, все та же тема – все то же «добро», которое Достоевский, по мнению Шестова, «проповедует» не менее настойчиво, чем Толстой, причем это «добро» выступает у него как «правило», которое не может быть нарушено ни в коем случае, даже если мы не понимаем, зачем оно нужно. Как бы отождествляя, или делая вид, что отождествляет, Достоевского с его героем – что, конечно, с литературно-исторической и психологической точки зрения в высшей степени проблематично, – Шестов представляет историю Раскольникова как ответ на вопрос, каким образом другие решаются на то, на что он сам, Достоевский, не решается, как они могут нарушать «правило», которое сам он не нарушает. Преступление как раз и становится для Достоевского преступлением, потому что нарушает «правило», «переступает» через него; а так как он сам, Достоевский, этого не делает, то «добро» на его стороне. Что и требовалось доказать – как и Толстой, Достоевский, утверждает Шестов, прежде всего жаждет доказать свое «право на добродетель», в борьбе за это право он беспощаден. Поэтому он так мучает свою «жертву», своего героя, поэтому он вынуждает его, в конце концов, признать свое преступление преступлением и покаяться в нем. О действительных жертвах преступления при этом почти и речи нет, они интересуют Достоевского так же мало, как и Раскольникова. Совсем иначе у Шекспира. Макбет, действительно, только и думает о себе и своей душе, но Шекспир не Макбет, он о жертвах макбетовских преступлений не забывает никогда, и пре-

ступление не потому становится для него преступлением, что нарушает «правило», но исключительно потому, что причиняет зло другим людям. Поэтому ему не нужно и «мучать» Макбета и приводить его к раскаянию и признанию своей вины. Несмотря на все свои зверства, Макбет не перестает быть для его создателя человеком, «ближним», за которым до конца сохраняется право на бунт, на последние остатки самоуважения. Кто же из них «истинный христианин», спрашивает Шестов, проповедник добродетели Достоевский или Шекспир, страдающий, не проклиная?

Все это, конечно, еще не иконниковская «доброта», тем не менее речь идет здесь о некоем *отношении* к миру и людям, без которого «доброта» не обходится и которое «добром» как раз отменяется. Можно назвать это отношение *христианским*, как Шестов это здесь и делает, хотя его собственное отношение к историческому, зафиксированному в догматах и организованному в церквях христианству было, как и у Гроссмана, достаточно проблематическим. Как уже говорилось, то, что Шестов, собственно, во всех своих книгах ищет, может быть описано как некая иррациональная величина, которая именно в силу своей иррациональности ускользает от понятийного мышления, от рации, от любого «учения», любой «проповеди», совершенно так же, как «доброта» у Гроссмана не вписывается ни в какое учение и не поддается превращению в «добро»; наоборот – в «добре» «доброта» погибает, что, по мнению Иконникова, и происходит уже в христианстве: «Эта доброта бессловесна, бессмысленна. Она инстинктивна, она слепа. В тот час, когда христианство облекло ее в учение отцов церкви, она стала меркнуть, зерно обратилось в шелуху. ... Она проста, как жизнь. Даже проповедь Иисуса лишила ее силы, – сила ее в немоте человеческого сердца» (Гроссман, стр. 333).

Поэтому и история человечества, утверждает Иконников, «не была битвой добра, стремящегося победить зло», но была «битвой великого зла» – зла, вновь и вновь творимого во имя добра, – с неистребимым «зернышком человечности». Точно так же, можно сказать, Лев Шестов

всю жизнь вел борьбу с рациональными системами и идеалистическими учениями о «добродетели», с тем «добром», которое нуждается в зле и потому *порождает* зло, во имя спонтанной, абсурдной веры, несоизмеримой с рации, с «требованиями разума». Слова, которыми Шестов заканчивает свою книгу о Толстом и Ницше – «Нужно искать того, что выше сострадания, выше добра. Нужно искать Бога» (Шестов, стр. 209) – слова эти вряд ли произвели большое впечатление на Гроссмана, если он их читал, во-первых из-за «ницшеанского» отрицания приравненного к «добру» сострадания, которое Шестов приносит здесь в свои рассуждения, во-вторых же и главное потому, что провозглашаемое здесь «искание Бога», типичное, при всей нетипичности Шестова, для его среды и эпохи, Гроссману, судя по всему, что мы о нем знаем, осталось чуждо. Тем не менее, его «доброта» вполне сравнима с абсурдным шестовским Богом: как Он остается самим собой вопреки всем учениям, проповедям и системам, так и она выживает, в конечном итоге, даже в том, «во имя добра» возведенном, тоталитарном аду, откуда Гроссман доносит до нас ее голос.

## КОНЕЦ ИСТОРИИ И КОНЕЦ ИСТОРИИ

После одиннадцатого сентября разговоры о «конце истории», в общем, утихли; это не значит, что они сделались вполне бессмысленными. Некий смысл в них есть; однако, я полагаю, не совсем такой, какой в это словосочетание вкладывают поклонники Фукуямы<sup>20</sup>.

Говоря о «конце истории», нельзя, мне кажется, забывать, что история в двадцатом веке уже по крайней мере два раза заканчивалась. В самом деле, эпоху, в которую мы живем, можно назвать пост-тоталитарной. Мы живем *после* тоталитарных режимов, *после* их крушения, и это *после*, может быть, как ничто другое определяет собой наше настоящее.

Для тоталитарных режимов (я говорю о вполне развитых тоталитарных режимах, т.е. о национал-социализме и о коммунизме – особенно в его сталинистской

<sup>20</sup> Доклад, прочитанный в Мюнхене весной 2004 г.

фазе) – для тоталитарных режимов характерно, и даже не просто характерно, но относится к их существенным свойствам – своего рода *обожествление истории*. История является в них той высшей инстанцией, требования которой должны быть выполнены, чего бы это ни стоило, перед которой деятели этих режимов и оправдывают свои действия, которой они пред-стоят как своего рода боже-ству. Не случайно – один пример из бесчисленных – Гит-лер после присоединения Австрии, с балкона в Вене об-ращаясь к стотысячной толпе, рапортует *перед историей* о достигнутом („Als der Führer und Kanzler der deutschen Nation melde ich vor der Geschichte nunmehr den Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich“). История – богиня, она же «мать-история». «Ленин и партия – близнецы-братья. Кто более матери-истории ценен?» как писал Ма-яковский – если угодно, один из самых *тоталитарных* поэтов двадцатого века.

Эта история совершается на наших глазах, вот она, ее можно потрогать руками. Я думаю, что это было основ-ное чувство эпохи, чувство, захватившее гораздо более широкие круги, не только представителей собственно то-талитарных идеологий. Отсюда представление об особом времени, особой эпохе, свойственное тому действительно весьма особенному времени. «В какое интересное время мы живем!» как говорил, якобы, товарищ Киров. Или, как отвечал ему геноссе Геббельс, «мы имеем честь жить в беспрецедентное время» („Wir haben die Ehre, in einer Zeit ohne Beispiel zu leben“). В той же речи перед студентами Гейдельбергского университета (с характерным названи-ем – «Работник умственного труда в судьбоносной борь-бе Рейха»; перевожу буквально – „Der geistige Arbeiter im Schicksalskampf des Reiches“) Геббельс объясняет, по-чему это время такое беспрецедентное. «Это время, когда в Германии историю не только преподают, но когда ее де-лают». И дальше: «Лишь редко склоняется *богиня исто-рии* к людям и народам и касается земли краем своего по-крывала» («Nur selten neigt sich die *Göttin der Geschichte* herab zu den Menschen und Völkern und streift mit dem Saum ihres Mantels die Erde»). Цитаты легко продолжить.

История, историческая необходимость, требования мо-мента – все это является и высшей моральной инстанцией, оправдывает жертвы и требует жертв. В жертву истории, исторической необходимости можно (и должно) принести и свою, и чужую жизнь. Обычные этические нормы, «бур-жуазная мораль», естественно, отменяются. Есть пораз-ительные строки Эдуарда Багрицкого, в которых это «сня-тие этических норм» выражено с предельной, если угод-но – запредельной, откровенностью: «А век поджидает на мостовой, / Сосредоточен, как часовой. / Иди – и не бойся с ним рядом встать. / Твое одиночество веку под стать. / Оглянешься – а вокруг враги; / Руки протянешь – и нет друзей; / Но если он скажет: «Солги», – солги. / Но если он скажет «Убей», – убей.» Если история, с ее якобы извест-ными «законами», если «историческая необходимость» го-ворит «Убей!» – то не просто можно, но должно убить.

Пощады богиня истории, конечно, не знает. Как пи-сал в пору своей наибольшей близости к коммунизму английский поэт Вистан Хью Оден: «История может ска-зать побежденным Увы, но не может ни помочь, ни про-стить» („History to the defeated / May say Alas but cannot help nor pardon“; знаменитые строки, от которых он сам же впоследствии, отошедши от коммунизма, отказался). Поэтому так важно было быть с победителями, не оста-ться в стороне от великого исторического движения, якобы ведущего ко всеобщему счастью.

Это всеобщее счастье означает, разумеется, *конец истории*. Оно же и придает истории ее действительный смысл. В самом деле, только завершенная история имеет смысл, бесконечная история бессмысленна, представляет собой простое воспроизведение одного и того же, вечное возвращение. Марксизм возвещает конец истории в (не-определенном) будущем и потому может рассматривать-ся как секуляризация – если угодно, профанация – иу-део-христианской эсхатологии. Эсхатологические черты легко различимы и в нацизме. Поэтому (среди прочего) правы те, кто говорит в связи с тоталитарными режима-ми (и идеологиями) о политических религиях, секуляр-ных религиях, псевдорелигиях и т.д.

Все это достаточно известно. Но важно здесь то, что в сталинизме и, отчасти, в нацизме этот конец истории *как бы* уже наступает. Начинается *инсценировка* конца истории. В «Сталинской» конституции 1936 года социализм объявляется «в основном построенным», Советский Союз в бесчисленных картинах, кинокартинах, поэтических и прозаических текстах изображается как «самая счастливая страна на свете», «родина всех трудящихся» и т.д. Наступает советская «пародия рая», как писал Ходасевич. Можно сказать, что история превращается в природу – причем в природу преобразенную, просветленную, «райскую». Основной топос, конечно – сад (и Сталин в нем садовник). Здесь можно вспомнить вполне умопомрачительное стихотворение советского поэта Лебедева-Кумача, которое так и называется «Садовник»: «Вся страна весенним утром как огромный сад стоит / И глядит садовник мудрый / На работу рук своих. ... Он помощников расспросит, / Не проник ли вор тайком, / Сорняки, где надо скосит, / Даст работу всем кругом. // Пар идет от чернозема / Блещут капельки росы. / Всем родной и всем знакомый, / Улыбается в усы». Это тоже лишь один пример из многих (вспомним еще хотя бы тот сад в фильме «Падение Берлина», в котором Сталин подрезает розы, и обалдевший от лицемерия божества герой фильма не может правильно произнести его имя и отчество). Это, конечно, Эдемский сад, райские кущи. Причем в этом райском саду почти всегда присутствуют какие-нибудь доменные печи, не только не разрушающие идиллию, но совсем наоборот – создающие ее. Вспомним опять-таки Маяковского – «здесь будет городсад», но атрибуты этого сада чисто индустриальные – «Здесь встанут стройки стенами. / Гудками, пар, сипи. / Мы в сотню солнц мартенами / воспламеним Сибирь». Примеры опять-таки очень легко продолжить.

Сад присутствует и в нацизме, Гитлер-садовник – этот топос прослеживается, в частности, и в нацистской «лирике». Здесь тоже, хотя и не совсем так, инсценируется конец истории. «Немецкий народ получил-таки свой германский Рейх», сказал Гитлер на партийном съезде 1937 года („Die deutsche Nation hat doch bekommen ihr germanisches

Reich“), причем, если верить воспоминаниям Шпеера, некоторые из присутствующих, в частности из присутствующих генералов вермахта, разрыдались от счастья. Эсхатологическое «Третье Царство» *уже* наступило, «Третий Рейх» *уже* начался. И конечно же, это завершение истории, это превращение истории в природу лучше всего видно в искусстве так сказать «национал-социалистического реализма», подобно тому, как оно видно в искусстве реализма просто социалистического (сходство между тем и другим давно подмечено). Достаточно просмотреть каталоги ежегодных мюнхенских выставок, со всеми их идиллическими картинами сельского труда и идеальными типами «рабочего», «крестьянки» (чуть не сказал «колхозницы»), и т.д., чтобы убедиться, что время здесь как бы останавливается, «золотой век» уже наступил.

Он уже наступил – и вместе с тем он, конечно, еще только должен наступить, до него еще идти и идти, бороться и бороться. Т.е. история *одновременно* заканчивается и продолжается. С одной стороны, «социализм в основном построен», с другой стороны и в соответствии со знаменитым тезисом Сталина, «классовая борьба по мере приближения к бесклассовому обществу обостряется». Казалось бы одно исключает другое. На самом деле – и в этом парадоксальная логика тоталитарных режимов – одно невозможно без другого; пафос борьбы и инсценировка «примирения противоположностей» – это две стороны одной медали; единство «динамики» и «статики». Сталинский фикционализм расцветает вместе со сталинским террором. Т.е. днем советские люди (якобы) поют и веселятся, ходят на демонстрации и живут в самой счастливой стране, а ночью (на самом деле) дрожат в ожидании ареста и прислушиваются к шагам на лестнице. Иными словами, там где наступает «рай», там наступает и «ад», с той оговоркой, конечно, что рай пародийный, ад же настоящий. Завершение истории оборачивается *загробным царством*, Jenseits. Так и в нацизме есть эта дневная и ночная сторона, Бухенвальд соседствует с Веймаром.

Но есть одно существенное отличие. Эта ночная сторона в нацизме становится в какой-то момент домини-

рующей, ад как бы захлестывает рай. Это происходит в конце войны, когда становится понятно, что выиграть ее не удастся. Когда рейх гибнет и райский сад исчезает под бомбами, Гитлер, как известно, инсценирует «гибель богов». Если уж не удалось «Царство Божие на земле», то пускай удастся по крайней мере конец света. Эсхатология превращается в апокалипсис. Если не удалось построить «новый мир», то следует по крайней мере «разрушить до основания», а еще лучше *сжечь* старый. (Стихия огня вообще основная стихия нацизма). Таким образом, история заканчивается в нацизме как бы двояким образом – и как «золотой век» и как «огнь с небес».

С тех пор прошло шестьдесят лет, и после смерти Сталина тоже прошло уже больше полувека. И вот теперь, когда закончились, так сказать, и сама трагедия и последовавшая за ней, как в античном театре, *сатирическая драма* постсталинского коммунизма (и трагедия и фарс, и усы и брови...), становится понятно, что это разыгранное в середине двадцатого века завершение истории дискредитировало саму ее идею. Т.е. эта лежавшая в основе тоталитарных режимов вера в историю-избавительницу, в историю как спасение утрачена. Она дошла до своего логического предела или, если угодно, до абсурда и потому более невозможна. В этом, именно в этом смысле, можно и должно говорить о конце истории. История, разумеется, не кончилась, но История с большой буквы, история-смыслоподательница, мать-история завершилась, богиня История умерла. *Gott ist nicht tot, aber die Göttin der Geschichte ist gestorben*. Поэтому можно сказать, что мы, люди пост-тоталитарной эпохи, живем наконец в «неинтересное» время. Лично я считаю, что нам очень повезло.

## СОВРЕМЕННЫЙ «ОБРАЗ МИРА»: ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ<sup>21</sup>

### 1. ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

«Сама природа, говорит Шиллер, есть лишь идея нашего разума, чувственно невоспринимаемая»<sup>22</sup>. Что

<sup>21</sup> Перевод с немецкого.

<sup>22</sup> *Schiller, Friedrich*. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5. Fr./M.,

верно по отношению к природе, верно и по отношению к действительности. Существуют цветы, деревья, горы и облака – не существует, строго говоря, никакой «природы». Существуют цветы, деревья, железные дороги, дома – не существует, строго говоря, никакой вообще «действительности». «Действительность» – строго говоря – есть лишь идея, представление, понятие.

Как всякое понятие, понятие действительности может иметь разные значения. Оно может быть ясным и отчетливым, может быть расплывчатым и темным. Существует философское понятие действительности – и его модификации у разных авторов. Но существует и нерелексированное, наивное, общедоступное и повсеместно распространенное понятие действительности; оно-то и интересует нас в первую очередь.

Действительность есть представление; она существует, поскольку я ее мыслю. Я мыслю ее, однако, не зная, что мыслю<sup>23</sup>. Потому что если я сознаю, что мыслю, т.е. сознаю себя самого и совпаду с самим же собою, она тут же делается сомнительной – как и все прочие общие понятия. Она относится к тем представлениям, которые Поль Валери так удачно сравнил с «легкими досками», перекинутыми через бездну: лишь очень быстро можно бежать по ним, стоит остановиться и спросить себя, что же они собственно значат – и вы тут же провалитесь в эту бездну загадочного<sup>24</sup>.

Наоборот, если я бегу *достаточно быстро*, то никаких загадок, конечно, нет, и говоря о действительности, я, *в общем*, знаю, о чем говорю, как и мои собеседники знают, *в общем*, о чем говорю я.

Это наше общее, нерелексированное, всем доступное и повсеместно распространенное представление о действительности на первый взгляд кажется совершенно неопределенным. В самом деле: что есть действительность? Все есть действительность. И природа, и общество, и непосредственно близкое и отдаленное

1996. S.284.

<sup>23</sup> Cp. *Kleistück, Johannes*. Die Erfindung der Realität. Stuttgart 1980.

<sup>24</sup> *Valéry, Paul*. Poésie et pensée abstraite. In: Ders.: Oeuvres. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1957, Bd. 1, S. 1317-1318.

во времени или в пространстве. Действительность кажется чем-то вроде *всеобщей предпосылки*, из которой «мы все» имплицитно или эксплицитно исходим в наших мыслях, речах и построениях. Все есть действительность – по крайней мере, все то, что действительно есть. Что действительно – есть, каждый решает, конечно, сам, в том случае, разумеется, если он вообще что-то решает, т.е. рефлексировать. Наивному же, нерефлексирующему, т.е. в конечном счете от себя самого отчужденному сознанию действительность представляется как что-то неизменное, неизбежное. Она просто есть, хотим мы этого или нет. Она является, таким образом, не только общей «для нас всех», но и «для нас всех» обязательной<sup>25</sup>.

В эстетике этому общему понятию действительности соответствует представление о действительности, лежащее в основе так называемого реализма. Понятием реализм, как известно, обозначают по крайней мере два явления. С одной стороны, так называют определенное направление в литературе и, шире, в искусстве, которое (примерно) в середине 19-го столетия сделалось господствующим; с другой стороны под реализмом разумеют некую типологическую константу. В таком случае говорят – причем применительно также и к авторам, которые себя «реалистами» отнюдь не считали, или вообще не знали сего выражения, – о «близости к действительности», «изображении действительности» и т.п.; понятие реализма распространяется при этом на эпохи, предшествовавшие, собственно, «эпохе реализма» и даже весьма от нее далекие. Так рассуждают о «реализме у Данте» (о реализме в современном, конечно, отнюдь не в средневековом смысле), или даже об «изображении действительности

<sup>25</sup> См. классическую работу германо-американских социологов Бергера и Лукмана: *P. L. Berger, T. Luckmann. The Social Construction of Reality. A Treatise on sociology of Knowledge. (1966)* Русский перевод: *Питер Бергер, Томас Лукман. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Перевод Е. Руткевич. Москва, «Медиум», 1995. Я пользовался немецким изданием: Peter L. Berger; Thomas Luckmann. Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Fr./M. 1969, S.1ff.*

у Гомера»<sup>26</sup>. Что если, однако, само это представление о действительности однажды возникло и однажды, возможно, исчезнет? Что если сама «действительность» – всего лишь *историческое явление*? Именно так, полагаю я, дело и обстоит.

Дело, иными словами, обстоит вовсе не так, будто в середине (примерно) 19-го столетия произошел поворот к *уже существовавшей действительности*, что, якобы, и выразилось в реализме, но сам реализм потому и стал возможным, что действительность (т.е. идея действительности – *что то же*) окончательно завоевала господствующее положение.

На этот исторический характер действительности указывает уже этимология самого слова «действительность», произведенного в 18-ом веке от немецкого *Wirklichkeit*, с которого я поэтому и начну. Есть, кстати, некая ирония в том, что как прилагательное «действительный», *wirklich*, так и его субстантивация *Wirklichkeit*, «действительность» – т.е. излюбленные понятия презирающих всякую «мистику» «реалистов» – что оба эти понятия созданы немецкими (поздне-)средневековыми мистиками. *Wirklich* – или *würk(en)lich* – впервые встречается в мистической литературе 13-го века как прилагательное, образованное от глагола *wirken*, т.е. делать, деять, и причем, что для нас важно, в значении «действенный», «действующий», по определению братьев Гримм, „handelnd, tätig», «durch handeln geschehend, im tun bestehend»<sup>27</sup>. Существительное же *Wirklichkeit* образовано мейстером Экхартом как перевод латинского понятия *actualitas*, в свою очередь восходящего к глаголу *agere* («делать, действовать»), что и сделало возможным немецкое новообразование, и вместе с тем подразумевающего противоположность

<sup>26</sup> Классическим примером такого подхода является известная книга Эриха Аuerbachа «Мимезис»: *Auerbach, Erich. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946.*

<sup>27</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. B. 14, 2. Abteilung, Leipzig, 1960, S. 578. См. также: KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 23 Aufl., Berlin NewYork, 1995, S. 893-894.*

potentialitas, т.е. речь идет о модусе «действительного», «актуального» существования в отличие от всего лишь «возможного»<sup>28</sup>. И только в 18-ом веке понятие „wirklich“, отграничивая себя от „wirksam“ («действенный»), получает значение «реальный»; существительное Wirklichkeit сохраняет при этом прежде всего значение *свойства* («действительность чего-то»), т.е. является отвлеченным существительным по значению прилагательного «действительный». Более поздним является значение «суммы всего действительного», «совокупности всего доступного опыту и восприятию» и т.д. («[alles] das, Bereich dessen, was als Gegebenheit, Erscheinung wahrnehmbar, erfahrbar ist»<sup>29</sup>).

Аналогична этимология соответствующих русских понятий. Прилагательное «действительный», произведенное от глагола «действовать», в свою очередь образованного от «деять» и родственного «делать», существовало и до 18-го века, однако лишь в значении «действующий», «делающий», «действенный»; отсюда, кстати, «действительный залог» (т.е. «актив») в противоположность «страдательному залогу» («пассиву») – грамматические понятия, восходящие к соответствующим греческим и латинским терминам<sup>30</sup>. Лишь в 18-ом веке, и причем, по-видимому, под влиянием немецкого wirklich, оно получает современное значение «реальный»<sup>31</sup>. «Действительность» же есть несомненная калька с немецкого Wirklichkeit, образованная все в том же 18-ом веке и употреблявшаяся поначалу в значении «активность, деятельность, действенность». В значении «реальность» это понятие впервые употреблено в 1767 году, опять-таки в переводе с немецкого (из Самуэля Пуфендорфа)<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1955. S. 23, 672.

<sup>29</sup> DUDEN. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd.8. Mannheim usw. 1995. S. 3934.

<sup>30</sup> Г.П. Цыганенко. Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989, стр. 104.

<sup>31</sup> Этимологический словарь русского языка. Под ред. Н.М. Шанского. Т. 1,5, М., 1973, стр. 50-51.

<sup>32</sup> Там же.

Уже одно это должно было бы пробудить нас от догматической дремоты – говоря по-хайдеггерянски, история языка есть история бытия. Однако наивность словоупотребления преодолевается с трудом, если вообще преодолевается. Поэтому дебаты об («истинном») «реализме» и («подлинной») «действительности» благополучно продолжаются, в общем, до сих пор. Два (принципиальных) обстоятельства, следовательно, упускаются при этом из виду. Во-первых, «идеальный» характер действительности, во-вторых ее «исторический» характер. С одной стороны, рассуждают так, как будто действительность существует «сама по себе», an sich, т.е. (доведем дело до тавтологического абсурда) как будто действительность действительно существует, с другой же так, как будто она всегда существовала. На самом деле, происходит здесь следующее. Берется – некритически – понятие действительности, сложившееся в 19-ом веке, превращается, опять-таки по образцу 19-го века, во всемирно-историческую константу и преспокойно распространяется на все другие эпохи. Аналогичная операция проделывается с понятием реализма<sup>33</sup>.

Некоторые авторы готовы признать, разумеется, что «представление о действительности» меняется с течением времени, что, скажем, у древних греков оно было каким-то другим, чем у нас теперешних и т.д. Однако признания такого рода, на мой взгляд, не проясняют дела, но еще более затемняют его. Они показывают, в первую очередь, что мы, теперешние, все еще, и совершенно наивно, оперируем (нерефлексируемым) понятием действительности, пронизывающим все *наши* представления о мире. Следовало бы раз и навсегда усвоить себе, что древние греки, римляне, филистимляне и т.д. вообще никакой «действительности» не знали; действительность доминирует именно в *нашем* «образе мира».

Она способна на такое доминирование именно в силу своей расплывчатости. В самом деле, это наиболее общее и наиболее расплывчатое понятие для обозначения – чего угодно; понятие, под которое, в общем, все каким-то об-

<sup>33</sup> См: Preisendanz, Wolfgang. Das Problem der Realität in der Dichtung. In: Ders.: Wege des Realismus. München 1977. S.217 ff.

разом подпадает. На самом деле, как мы увидим, эта расплывчатость в большой степени кажущаяся; представление о мире как о действительности есть вполне *определенное* представление. Мы сталкиваемся здесь с тем *основным противоречием*, с которым нам предстоит вновь и вновь сталкиваться: действительность, с одной стороны включающая в себя «все», «совокупность всего», с другой заключает в себе противоположность чему-то (напр., действительное как противоположность «всего лишь» мыслимому или «только» возможному; действительность как противоположность мечтам, снам, фантазиям, бреду и т.д.); в качестве противоположности чему-то она сама оказывается, конечно, не «всем», но лишь «чем-то».

Прежде чем заняться этим и другими *определениями действительности*, нам следует хотя бы наметить временные границы ее господства – причем в первую очередь границы, отделяющие ее от *предшествующих* доминант (о том, что следует *за нею*, и следует ли вообще что-нибудь, т.е. сохраняется или нет ее господство до сих пор, пойдет речь в конце статьи). Можно предположить, что это господство начинается, или подготавливается, еще до окончательного «торжества реализма», поскольку сам «реализм» есть, как уже сказано, скорее следствие и результат этого уже начавшегося господства. Середина 19-го века оказывается в таком случае моментом окончательного *закрепления* действительности как «образа мира» или, если угодно, ближайшей к нам границей. Граница чуть более отдаленная пролегает, видимо, где-то вокруг 1830 года (или чуть раньше, в двадцатые годы), когда и произошел, собственно, тот, как называют его некоторые историки<sup>34</sup>, большой «поворот к действительности» (причем не только, конечно, в литературе), который и сделал возможным «победу реализма» и о котором мы еще будем говорить. Иными словами, именно в двадцатые годы и начинается

<sup>34</sup> Напр. *Sengle, Friedrich*. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Stuttgart 1972. Выражение «поворот к действительности» может, конечно, ввести в заблуждение, поскольку как будто предполагает действительность уже «существующей»; на самом деле, она только складывается.

тот процесс, который примерно через два десятилетия заканчивается «победой реализма» (я отвлекаюсь сейчас от национальной специфики этого развития; впрочем, сходства между соответствующими процессами, например, во Франции, Германии и России явно перевешивают различия; мы очевидным образом имеем здесь дело с единым общеевропейским процессом). Однако в двадцатые годы не только начинается, но, в свою очередь, и заканчивается кое-что – романтизм, вообще говоря, так что начало процесса, ведущего к победе реализма предстает, по крайней мере хронологически, как результат завершения – или, если угодно, крушения – романтизма. Что речь идет о чем-то большем, чем хронология, можно предположить уже сейчас; мы скоро увидим, что романтизм во *всем* этом процессе играет ключевую роль. Однако и сам романтизм имел, как известно, предшественника – Просвещение, говоря опять же вообще; уже набросанная выше история значения слова «действительность» указывает со всей отчетливостью на то, что *самые ранние* истоки интересующего нас развития надо искать именно в этой эпохе.

Если так, тогда время – постепенно подготавливающегося, затем окончательного – господства действительности совпадает с той эпохой, которую в Германии некоторые (не все) авторы называют *die Moderne* (что можно было бы, пожалуй, перевести как Современность). Понятие это употребляется, конечно, и в *совсем других* значениях; некоторые отождествляют его с «модернизмом» (*der Modernismus*), в каком-то случае оно соотносится, конечно, прежде всего с 20-ым веком – и прежде всего с искусством 20-го века – хотя истоки модернизма находят, разумеется, и в 19-ом. Все это вполне легитимно; мне сейчас важно, однако, подчеркнуть, что это *не то* значение, которым я буду пользоваться. Я опираюсь скорее на Юргена Хабермаса с его «проектом Современности» (*das Projekt der Moderne*), каковой проект как раз и возводится им к эпохе Просвещения<sup>35</sup>; при этом меня интересу-

<sup>35</sup> *Habermas, Jürgen*. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Rede aus Anlaß der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt. In: Ders.: Kleine Politische Schriften (IV). Fr./M., 1981, S. 444 – 464.

ет не столько само «содержание» проекта (хотя и в этом смысле могут быть проведены некоторые параллели), сколько его временные границы. Предлагаемое мною хронологическое деление – собственно Современность (после романтизма), с одной стороны, и, с другой, долгое «переходное время», начинающееся с эпохой Просвещения – также соответствует результатам, к которым пришел целый ряд исследователей, с разных сторон подходивших к проблематике Современности<sup>36</sup>.

Есть, разумеется, множество способов, которыми Современность может быть описана; одна из ее возможных характеристик, для нас сейчас наиболее важная, заключается в том, что Современность – это та эпоха, которая нам «теперешним» непосредственно доступна, «открыта»; мы, пускай лишь «в общем», но все-таки понимаем ее и ориентируемся в ней, не прибегая к помощи историка; мы говорим с ней, если угодно – все еще, на (более или менее) «одном языке»<sup>37</sup>. Причина тому – или, осторожнее, одна из причин тому – понятна: мы (все еще) существуем *внутри* того миропонимания, которое свойственно Современности вообще; мы (по-прежнему) понимаем мир как – действительность. Чтобы приблизиться к этому «образу мира» попытаемся прежде всего отделить его от предыдущего.

## II. ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ПРИРОДА

В самом деле, действительность произошла не из ничего и возникла не на пустом месте. Она должна была сменить какой-то другой «образ мира»; не трудно догадаться какой – «природу». Каковая в свою очередь и в свое время заменила «творение»<sup>38</sup>.

Можно было бы таким образом установить что-то вроде последовательности «образов мира» – *cum grano*

<sup>36</sup> См. в особенности: *Jauß, Hans Robert*. Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Ders.: Studien zum Epochenwandel des ästhetischen Moderne. Fr./M. 1989.

<sup>37</sup> Там же. См. также: *Jauß, Hans Robert*. Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Fr./M. 1970.

<sup>38</sup> См. *Guardini, Romano*. Das Ende der Neuzeit. Würzburg 1950.

salis, конечно. Античности в таком случае будет соответствовать «космос», Средневековью – «творение», Новому времени – «природа» и Современности – «действительность». Это последнее различие (Новое время с одной стороны и Современность, с другой) не является всеобщим «фактом сознания»; между тем без него, на мой взгляд, невозможно понять специфику последних двух столетий<sup>39</sup>.

Что «природа» доминирует в «образе мира» Нового времени, само по себе не новость<sup>40</sup>; важно, однако, что природа до Современности, в классическое Новое время, была чем-то иным по сравнению с тем, чем она в Современности сделалась. У этой до-современной природы есть, конечно, некие, скорее внешние, сходства с современной действительностью, поскольку она тоже является общим понятием, которое тоже, в конце концов, может означать что угодно и, если угодно, «все» – что и ведет к тому, что эти понятия нередко, и совершенно некритически, отождествляются<sup>41</sup>, – однако по сути она отлична и от *современного* понятия природы и от понятия действительности. Нам придется, следовательно, по необходимости вкратце, рассмотреть это до-современное понятие природы; вообще говоря, это отдельная, и огромная, тема.

Следующие (связанные друг с другом) моменты надлежит нам выделить. Во-первых: до-современная природа есть не только – в качестве *natura naturata* – «объект» (например, изучения, покорения и т.д.), но и, если не прежде всего, – в качестве *natura naturans* – сама «субъект». Природа это субъект, причем божественный, т.е. «богиня-природа», «мать-природа» и т.д. – „great creating nature“, как называет ее Шекспир, или, еще лучше, „great dame Nature, With goodly port and gracious Majesty“, как сказано у Эдмунда Спенсера<sup>42</sup>. Она несет, таким образом, отчетливо мифологические черты. Как и всякое мифоло-

<sup>39</sup> Ср. *Welsch, Wolfgang*. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim, 1987, S.65 ff.

<sup>40</sup> Напр., *Guardini*, op. cit., S. 46ff.

<sup>41</sup> См. *Kleinstück*. Die Erfindung der Realität. A.a.O., S. 48.

<sup>42</sup> Эти и другие примеры: *Kleinstück*, op. cit., S. 49ff. См. также *Guardini*, op. cit., S. 47ff.

гическое существо, она, в терминологии Рудольфа Отто, «нуминозна», непостижима и необъятна; она восхищает и ужасает одновременно.

Мифологическое, следовательно – и, в связи с ним, метафизическое. В противоположность средневековому строгому различению между «царством природы» и «царством благодати», между *lex naturalis* и *lex divina*, основной принцип и тенденция натурфилософии Нового времени, начиная с Возрождения, могут быть сформулированы, по словам Эрнста Кассирера, в том смысле, «что истинное бытие природы следует искать не в сфере сотворенного (*des Geschaffenen*), но в сфере сотворения (*des Schaffens*). Природа больше чем просто творение (*Kreatur*); она причастна изначальному божественному бытию». И далее: «Дуализм творца и твари таким образом снимается. Природа более не противоположна в качестве только-движимого божественному двигателю; скорее она сама является внутренне-двигающим, исконно-формирующим принципом. Эта способность к самоформированию и саморазвертыванию накладывают на нее печать божественности»<sup>43</sup>. Природа оказывается таким образом чем-то вроде метафизически последней инстанции, абсолютным пределом, «первоосновой» и «конечной целью» одновременно<sup>44</sup>, что кульминирует, если угодно, в знаменитой Спинозовской формуле «Бог или природа», *deus sive natura*.

Каким образом – или путем – приближается человек к этой мифологически-метафизической инстанции, не имеет принципиального значения. Будучи объектом религиозного поклонения, природа вместе с тем и в то же самое время является объектом научного исследования<sup>45</sup>. Отношение к природе как к врагу, которого надо покорить или «преодолеть», нередко возводимое к началу Нового времени, по-настоящему преобладающим становится лишь в Современности. Еще в 18-ом веке, при всем его

<sup>43</sup> Cassirer, Ernst. Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen, 1932, S. 53.

<sup>44</sup> Guardini, op. cit., S. 46-47.

<sup>45</sup> См. Zimmermann, Jörg. Zur Geschichte des ästhetischen Naturgefühls. In: Ders. (Hrsg.): Das Naturbild des Menschen. München 1982. S. 128-130.

пресловутом «материализме», научный подход к природе в общем включал в себя еще вполне «религиозный» пафос и «благоговение» перед ее все еще «божественным» величием<sup>46</sup>. К этому добавляется еще кое-что. Будучи объектом религиозного поклонения и научного исследования, природа вместе с тем и в то же самое время является и объектом эстетического созерцания. Созерцание и наблюдение принципиально еще не отличаются друг от друга<sup>47</sup>. Еще у Гете они практически совпадают<sup>48</sup>. „*Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion*“, «у кого есть наука и искусство, у того есть также и религия» – это знаменитое гетевское высказывание может служить также и формулой того единства, о котором я говорю. Вместе с тем оно отчетливо документирует до-современный характер его интеллектуальной позиции и отношения к миру.

Таким образом можно выделить три момента, определяющих сущность до-современной природы: мифологический, метафизический и – назовем это так – момент неразличимости (недифференцированности) религиозного, научного и эстетического отношения к этой природе.

Ясно, что снятие одного из этих моментов ведет к снятию двух других. Так, постепенная дифференциация подходов к природе означает и постепенное исчезновение мифологического и метафизического начал. Наоборот, постепенная демифологизация природы, как и постепенное «удаление» метафизического, ведет ко все большему расхождению научного и эстетического подходов. Здесь все причина и вместе с тем следствие. Чем большее преобладание получают в науке механистически-математические методы, тем более механистическим становится и представление о природе; чем механистичнее становится это представление, тем большее преобладание получают механистически-математические методы. Природа таким образом – постепенно и понемногу – теряет свое

<sup>46</sup> Huizinga, Jochen. Naturbild und Geschichtsbild im achtzehnten Jahrhundert. In: Ders.: Parerga. Basel, 1945.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Schadewaldt, Wolfgang. Goethes Begriff der Realität. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 1956, S. 54ff.

метафизическое измерение; именно поэтому, как замечательно показал в свое время Йоахим Риттер, эстетическое переживание природы конституирует себя как особую область, в которой это изгнанное наукой и из науки метафизическое измерение более чем где-нибудь еще способно удержаться и утвердиться<sup>49</sup>. Научное и эстетическое отношение к природе все более и более вступают в противоречие и противодействие друг с другом; в конце концов получается (или почти получается) так, что они как бы имеют дело с совершенно разными «природами»<sup>50</sup>; облака, которые я «эстетически» созерцаю, и облака, которые я изучаю с точки зрения, например, метеорологии, уже почти не имеют никакого отношения друг к другу.

К этим двум природам прибавляется третья; рядом с «научной» и «эстетической» природами – „Kontrollnatur“ и „Romantiknatur“, если воспользоваться терминологией Одо Маркварда<sup>51</sup> – становится „Triebnatur“, темная, бессознательная, инстинктивная сила, иррациональная природа (впоследствии *осознанная*, среди прочего, как шопенгауэровская воля и фрейдовское либидо); борьба этих трех природ, завершающаяся победой научной и иррациональной природ над эстетической, кульминирует очевидным образом в романтизме, который может быть описан как последняя попытка восстановить уже почти утраченное единство.

Логика этого крушения совпадает с логикой крушения романтического проекта как такового. «Если ты хочешь проникнуть во внутреннюю сущность физики, дай посвятить себя в мистерии поэзии», сказано у Фр. Шлегеля<sup>52</sup>. Или у Новалиса: «Поэт понимает природу лучше, чем научный ум»<sup>53</sup>. У него же: «Физика есть не что

иное, как учение о фантазии»<sup>54</sup>. С наибольшей, пожалуй, выразительностью в «Учениках в Саисе», где об «исследователях природы» сообщается, что «под их руками» «дружелюбная природа умерла, оставив после себя мертвые, трепещущие части», с поэтами же она переживала когда-то «небесные часы»<sup>55</sup>. Из этих примеров, которые легко продолжить, видны, по крайней мере, две вещи. Во-первых: попытка восстановления утраченного единства осуществляется под знаком и с очевидным преобладанием эстетического момента – что само по себе может быть истолковано как следствие и, если угодно, доказательство уже совершившейся утраты именно этого единства<sup>56</sup>. В самом деле, равновесие *уже* нарушено; вместо гармонии *уже* идет борьба и соперничество. Эстетическое начало природы слишком решительно и агрессивно выводится на передний план; романтическое понятие природы оказывается отнюдь не «спокойным» и «уверенным в себе», но как бы «перенапряженным», «возбужденным» понятием. Во-вторых: романтическая природа – это природа «далекая»; она есть – и в то же время ее как бы нет, уже нет; поэт постигает ее – и вместе с тем она уже в прошлом, уже «прешла», «умерла» под руками естествоиспытателей<sup>57</sup>. В своем качестве «далекой» и «прошедшей», романтическая природа оказывается, в общем, природой «бессильной»<sup>58</sup>; настоящего влияния на – настоящее оказать она не способна. Остается, следовательно, лишь надеяться на то, что это когда-нибудь произойдет; из природы «прошедшей» романтическая природа – если угодно, имманентным образом – превращается в природу «будущую». Иными словами: романтическая попытка восстановления утраченного единства осуществляется на путях утопии (что, как мы увидим, будет унаследовано действитель-

<sup>49</sup> Ritter, Joachim. Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster 1963. См. также Zimmermann. Ук. соч., стр. 130.

<sup>50</sup> Zimmermann. Там же.

<sup>51</sup> Marquard, Odo. Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse. Köln 1987.

<sup>52</sup> Schlegel, Friedrich. Kritische Schriften und Fragmente in sechs Bänden. Bd.2. München, Paderborn u.a. 1988. S.230.

<sup>53</sup> Novalis. Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Köln 1996. S. 278.

<sup>54</sup> Там же, стр. 178.

<sup>55</sup> Novalis. Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Stuttgart 1984. S. 68.

<sup>56</sup> Marquard. Ук. соч., стр. 183.

<sup>57</sup> Нет нужды говорить здесь о том, что этот мотив разделяет судьбу большинства романтических мотивов, т.е. очень быстро популяризируется и превращается более или менее в пустой штамп.

<sup>58</sup> Marquard. Стр. 167.

ностью). Отсюда почти навязчиво повторяющаяся у романтиков схема пути, ведущего от исконно-благополучного состояния, «золотого века» через неблагополучие истории к новому «золотому веку» в будущем, к «регенерации рая», по замечательному выражению Новалиса<sup>59</sup>.

Утопии, как известно, не осуществляется – в чем можно видеть их отличие от антиутопий; «регенерация рая», конечно, не состоялась. Вообще, никакое напряжение долго не держится, возбуждение ослабевает, после «восторгов» и «опьянений» неизбежно наступают «охлаждение» и «отрезвление» – что с романтизмом и произошло и о чем уже достаточно много написано<sup>60</sup>; для нас важен здесь результат. В самом деле, именно это крушение романтического проекта («последней попытки») и приводит, в конечном итоге, к тому, что романтическая природа становится объектом *отдельного*, т.е. как бы выделенного из всех прочих и не связанного с *остальной жизнью*, эстетического переживания. Она уже не претендует на тотальность. Конечно, природа остается и утешением от невзгод, и источником вдохновения, однако никакого серьезного влияния на прочую действительность она уже не оказывает. «Эстетические» мгновения, даруемые природой, как бы выпадают из жизненного контекста; *построить* на них жизнь, очевидным образом, невозможно.

Означает ли это, что эта современная эстетическая природа не является частью (современной же) «действительности»? Она, конечно, является ей, поскольку

<sup>59</sup> *Novalis. Werke...*, Bd.2, S.165. Уже у Шиллера в трактате о «наивной и сентиментальной поэзии» находим мы в применении именно к понятию природы эту схему. О явлениях, вызывающих наш «сентиментальный интерес» здесь сказано: «Они есть то, чем мы были; они есть то, чем мы снова должны стать. Мы были природой как и они, и наша культура, на путях разума и свободы, должна возратить нас к природе». *Schiller, Friedrich. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd.8, Fr./M., 1992, S. 708.* Руссоистские источники этих представлений очевидны, и я в них не углубляюсь.

<sup>60</sup> Уже в германистике начала 20-го эти темы разработаны очень тщательно. См. напр. *Joël, Karl. Nietzsche und die Romantik. Jena und Leipzig 1905.*

действительностью «все» является и действительность «всемир»; с другой же стороны и в то же самое время она не является ею; скорее она противоположна действительности; она, так сказать, переходит на сторону главного оппонента действительности, т.е. на сторону *идеала*; как и этот последний (см. ниже) она – именно как противоположность действительности – *не совсем действительна* или, если угодно, оказывается *под подозрением* в недействительности. А между тем, это единственная природа, с которой «современный человек» способен себя идентифицировать. В самом деле, «научной» природе, объекту теоретического исследования и технического овладения человеческий субъект неизбежным образом *противостоит*<sup>61</sup>; однако и с «иррациональной» природой, темной и тайной силой, с природой-стихией, хотя она и ощущается человеком как что-то и «снаружи» и, что важнее, «внутри» него находящееся, идентификация по сути дела все-таки невозможна. Однако и (единственно возможная) идентификация с эстетической природой всегда эпизодична и лишена последствий; отсюда, среди прочего, столь характерное для Современности чувство «отчуждения» от природы, «разлад» с нею, по выражению Тютчева.

Вряд ли нужно говорить, что с точки зрения теории литературы и искусства все это может быть описано как замена принципа «подражания природе» принципом «отражения действительности» – неоднократно описанный процесс, который, что для нас и важно, падает, в общем, на наше «пограничное время» (Просвещение – романтизм)<sup>62</sup>. Не имея сейчас возможности углубиться ни в этот процесс, ни, тем более, в сам принцип «подражания природе», отмечу лишь, что в основании этого принципа лежит именно то до-

<sup>61</sup> См. *Blumenberg, Hans. «Nachahmung der Natur». Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 1986. S.63.*

<sup>62</sup> *Jauß, H.R. Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: Ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Fr./M. 1989. См. также сборник: Nachahmung und Illusion. Hrsg. von H.R.Jauß. München 1969.*

современное понятие природы, которое я вкратце попытался обрисовать выше; лишь учтя это, мы избежим смешения его с принципом «отражения действительности», каковое смешение, впрочем, постоянно и происходит. А между тем, допускать его, на мой взгляд, ни в коем случае нельзя. В принципе «подражания природы» мы видим уже знакомые нам моменты; природа мыслится здесь, с одной стороны, как *natura naturata*, как порожденные природой вещи, явления и т.д., с другой как *natura naturans*, как порождающий принцип и продуктивная способность<sup>63</sup>. Соответственно само «подражание» понимается *или* как простое изображение, воспроизведение природных данностей, *или* как их усовершенствование и идеализация, «завершение того, что в природе лишь намечено», «реализация природной энтелехии», а то и «соревнование с продуктивной способностью природы»<sup>64</sup>. У Аристотеля, к которому идея «подражания природе», как известно и восходит, превалирует, кстати, именно эта вторая концепция<sup>65</sup>. Ясно, и в этом все дело, что «отражение действительности» может быть осуществлением как раз *только первой* из этих двух концепций, т.е. простым воспроизведением (природных) данностей; ни о какой идентификации с внутренним порождающим принципом не может быть и речи; сам принцип отсутствует; художник, собирающийся «отражать действительность» неизбежным образом *противостоит* этой действительности как некоей *чуждой силе*.

<sup>63</sup> См. *Preisendanz, Wolfgang. Zur Poetik der deutschen Romantik. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung.* In: Ders.: *Wege des Realismus.* München 1977. S.9ff.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> См. известный анализ Батчера: *Butcher, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art.* Dover Publications, Inc., New York, Fourth Edition, 1951. В частности: «Imitation», so understood, is a creative act. It is the expression of the concrete thing under an image which answers to its true idea. To seize the universal, and to reproduce it in simple and sensuous form is not to reflect a reality already familiar through sense perceptions; rather it is a rivalry of nature, a completion of her unfulfilled purposes, a correction of her failures» (стр. 154).

Действительность нам *чужда*, в то же время мы сами являемся ее *частью*. Это значит, мы с самого начала на чужбине, у нас нет родины. Отсюда столь характерное для Современности, романтиками уже в полной мере выраженное, чувство изгнанности откуда-то, принципиальной бездомности человека.

А между тем, действительность – это наше *ближайшее*, то, с чем мы прежде всего остального имеем дело, по крайней мере, действительность в ее *основной форме*. В самом деле, действительность очевидным образом не однородна, но распадается на разные области, или, что то же, есть разные действительности<sup>66</sup>. Мои сны как-то поиному действительны, чем мой компьютер; действительность, с которой имеет дело мой сосед-пенсионер, иная, чем действительность счисления бесконечно малых или действительность тибетского буддизма. При этом одна область действительности утверждает себя в качестве основной и первоначальной. «Среди многих действительностей», пишут Бергер и Лукман, «есть одна, представляющая собою действительность *par excellence*. Это действительность повседневной жизни. ... В повседневной жизни напряжение сознания сильнее всего, то есть повседневность инсталлирует себя в сознании наиболее массивным, настойчивым и интенсивным образом. В ее императивном присутствии ее невозможно ни игнорировать, ни даже ослабить.»<sup>67</sup> «Императивное присутствие» повседневности коренится, как не трудно увидеть, в ее интерсубъективности. Повседневная действительность есть действительность, в которой я по большей части и встречаюсь с другими людьми; лишь сравнительно редко человеческие отношения выходят за ее пределы. Таким образом, это одновременно «моя» действительность, «моя» повседневность и «наша общая», всем принадлежащая. Встречаясь с этими всеми, с *другими* в повседневной жизни, я исхожу из того, что и для других эта повседневность принципиально та же, что и для меня<sup>68</sup>. Своего

<sup>66</sup> *Berger, Luckmann.* Op. cit., S. 23ff.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же, стр. 25-26.

рода «всеобщий консенсус» гарантирует для меня действительность повседневности. Ее нельзя игнорировать, потому что она не в моей власти. Я могу отрицать *ценность* повседневной жизни, но не ее *фактичность*. Если я начну отрицать ее, *другие* с большой долей вероятности объявят меня сумасшедшим, т.е. исключат из intersубъективного консенсуса.

С другой стороны, однако, intersубъективность на самом деле остается тоже родом субъективности, т.е. способна создать лишь иллюзию объективности. Не трудно показать, что «повседневность» в своей сущности такая же «субъективная» категория, как и сама «действительность». Нечто является (или не является) «повседневным» лишь постольку, поскольку я его так воспринимаю, таким вижу. Само по себе, *an sich*, ничто не является ни «повседневным», ни «не-повседневным». «Повседневность», как и «не-повседневность», есть не свойство самих вещей (явлений, событий и т.д.), но свойство, которым я наделяю их. Само различие между повседневным и не-повседневным может быть произведено только мною, субъектом, но отнюдь не заложено в самих вещах и явлениях.

И это различие я провести *должен*, иначе ничего повседневного или не-повседневного не будет. Повседневное, таким образом, всегда включает в себя (эксплицитованную или нет) противоположность не-повседневному; *будням* противостоят *праздники*. Праздник и конституирует себя *как* противоположность будням; наоборот: будни *как* противоположность праздникам. Праздник, однако, по самой природе своей есть что-то более *ценное*, чем повседневность – хотя бы уже потому, что праздники бывают редко, а по-все-дневность имеет место *все дни*. Повседневность это то, что все дни повторяется, всегдашнее «одно и то же». В отличие от праздников, будни это всегда «всего лишь» будни, повседневная «рутина», *обыденность*. Таким образом, я воспринимаю свою повседневность первичным образом как что-то *негативное*. Этот негативный характер повседневности, *т.е. основной действительности*, есть ее фундаментальное свойство.

Не следует думать, что «так было всегда». «Повседневность» такое же «историческое явление», как и, еще раз, сама «действительность»; вместе с нею она и возникла. Уже то обстоятельство, что в литературе, например, барокко изображение повседневной жизни практически отсутствует, указывает на «историчность» этого феномена. Как пишет известный немецкий исследователь Рихард Алевин, в барочном «героическом романе» мы находим «исключительное и полное воплощение всех социальных, эстетических и этических ценностей», наоборот: «в плутовском романе» «столь же одностороннее воплощение всех социальных, эстетических и этических несовершенств». «Эта противоположность тем более бросается в глаза, что в романах (17-го) столетия по сути вообще никак не представлена середина, то есть отсутствует изображение повседневной жизни, в которой смешивается благородное и низкое, прекрасное и уродливое, доброе и злое»<sup>69</sup>. Жизненные события, в самом широком смысле, воспринимались в до-современные, предшествующие Просвещению эпохи прежде всего в аспекте их *изменчивости*; неизменность же, т.е. *повторяемость* обстоятельств и событий жизни, как уже было отмечено, суть неперемное условие «повседневности» («и завтра то же, что вчера»). Этот «аспект изменчивости» в восприятии жизни в первую очередь воплотился, конечно, в образе «Фортуны», сей, наряду с «Природой», второй богиней до-современного мира. (Взаимоотношение этих двух «богинь» есть, кстати, отдельная и весьма увлекательная тема, в которую я сейчас не имею возможности углубиться; у Шекспира в «Как вам это понравится» есть одно вполне поразительное место, как раз и посвященное выяснению их взаимоотношений). Они вместе и «удаляются». Подобно тому, как в эпоху Просвещения понемногу ослабевает и как бы затмевается представление о божественной природе, точно так же теряет свою власть и богиня Фортуна с ее колесом и непредсказуемыми неожиданностями.

Иными словами, в эпоху Просвещения начинается процесс, который можно было бы назвать процессом по-

<sup>69</sup> См.: *Alewyn, Richard*. Gestalt als Gehalt: Der Roman des Barock. In: Ders., Probleme und Gestalten. Fr./M. 1974. S. 126

степенного «оповседневнивания» мира<sup>70</sup>. В нем можно выделить социальные и мировоззренческие моменты, впрочем, тесно связанные друг с другом. Во-первых, жизнь в эпоху Просвещения просто становится безопаснее; как пишет тот же Алевин, «в сфере гражданской жизни» Просвещение означало постепенное изгнание «случайности и произвола», «свержение с трона Фортуны, до той поры считавшейся неограниченной повелительницей мировых событий», планомерное «расширение пространства предсказуемости», «отмену приключения», ограждение жизни «с помощью закона и полиции от всякой предсказуемой опасности»<sup>71</sup>. Но только (более или менее) безопасная жизнь и может быть воспринимаема как (более или менее) «нормальная», а значит и «повседневная»<sup>72</sup>; повторение опасностей едва ли воспринимается как повторение; субъект жизни должен чувствовать себя (более или менее) в безопасности, чтобы его жизнь могла стать «рутиной», «буднями» и т.д. Во-вторых, здесь сказывается тот постепенный процесс «механизации» природы, о котором уже шла речь; «в сфере духовной жизни», процитируем еще раз Алевина, Просвещение означает «столь же планомерное расширение сферы известного и объясненного за счет неизвестного и необъяснимого»<sup>73</sup>. Стремление свести «функционализацию» природы к немногим определенным законам означает своего рода «нормализацию» этой природы<sup>74</sup>. «Нормализация» природы способствует, разумеется, «нормализации», значит и «оповседневниванию» жизни вообще.

В этом постепенном процессе превращения жизни в «повседневную» и «обыденную» романтизм играет, опять-таки, решающую роль. Хотя сам процесс и начался в эпоху Просвещения, лишь в романтизме происходит действительное *переживание* повседневности в качестве

<sup>70</sup> См. в особенности: *Pikulik, Lothar. Romantik als Ungenügen an der Normalität. Fr./M. 1979.*

<sup>71</sup> *Alewyn, Richard. Die Lust an der Angst. Там же, стр. 316.*

<sup>72</sup> *Pikulik. Op. cit., S. 112ff.*

<sup>73</sup> *Alewyn. Op. cit., S. 316.*

<sup>74</sup> *Pikulik. Op. cit., S. 57ff.*

таковой; ее рефлексия и, что не менее важно, эмоциональный *ответ* на нее<sup>75</sup>. Больше того: переживание повседневности жизни, и причем переживание однозначно *негативное*, является одной из наиболее существенных, как «мировоззренческих», так и «психологических», *предпосылок* романтизма вообще. Лишь в романтизме повседневная жизнь окончательно становится «низкой», «обыденной», «прозой жизни» и т.д., чем и объясняется тенденция романтиков противопоставлять этой «обыденной» и «прозаической» жизни какую-то другую, «поэтическую» и «сказочную», тенденция, которая в свою очередь еще более усиливает обыденно-прозаический характер повседневности<sup>76</sup>.

Сходство с описанным выше процессом становления современного понятия природы нельзя не заметить. Я полагаю даже, что это вообще один и тот же процесс, рассматриваемый с разных сторон. Разрыв произошел; «обыденное» и «необычное» противостоят друг другу как непримиримые противоположности. Романтизм и есть, собственно, последняя, заведомо обреченная на провал попытка их примирения. «Необычное», «сказочное» и «поэтическое» ведут себя при этом совершенно так же, как романтическая природа. С одной стороны, «не-повседневное» *есть*, всегда и повсюду присутствует; с другой же, его как бы и нет, по крайней мере, здесь и сейчас, в настоящем, в современности; оно соотносится с каким-то «иным местом» или, еще чаще, временем, т.е. с прошлым. Оно когда-то *было*, в «поэтические», «сказочные» и т.д. времена; в своем качестве «бывшего», «прошедшего» оно, как и природа, уже бессильно оказать какое бы то ни было влияние на безотрадное настоящее. На помощь приходит, опять-таки, утопия; «бессильное» прошедшее должно вновь обрести свое всеисие в золотом будущем<sup>77</sup>. Афоризм Новалиса, который я уже частично цитировал, показывает все это необыкновенно

<sup>75</sup> *Pikulik. Op. cit., S. 20ff*

<sup>76</sup> *Pikulik. Op. cit., S. 96.*

<sup>77</sup> См.: *Mahl, Hans-Joachim. Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk von Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.*

отчетливо: «Рай как бы рассеян по всей земле, и потому он сделался таким незаметным и т.д. Его рассыпанные части должны быть соединены, его костяк должен быть заполнен. Регенерация рая.»<sup>78</sup> Перед нами здесь своего рода диалектическая триада: на *тезис* о «присутствии» рая везде и всюду («рай как бы рассеян по всей земле»), в том же предложении с парадоксальной логикой отвечает *антитезис* о его «далекости» («и потому он сделался таким незаметным»); все вместе завершается программным *синтезом* («регенерация рая»).

Результаты этой романтической диалектики известны – она имманентно ведет к крушению; путь утопии почти сразу же оказывается тупиком; неудавшаяся попытка преодоления противоположностей усиливает и *окончательно закрепляет* сами эти противоположности.

Основная действительность таким образом – в противоположность всему «высокому» – есть действительность «низкая»; отпадая от «идеала» (см. ниже), она оказывается действительностью «падшей». Эта «падшесть» (повседневной) действительности подтверждается, среди прочего, еще одним ее фундаментальным свойством – ее *случайностью*. В самом деле, хотя представление о закономерности «функционирования» природы и сыграло, как мы только что видели, свою роль в конструировании повседневности, однако закономерность «функционирования» самой этой повседневности остается по необходимости нераскрытой. Речь идет здесь, конечно, не о философском осмыслении действительности, но об ее непосредственном «переживании». Я могу быть сколь угодно решительным последователем сколь угодно решительного детерминизма, я все равно вынужден буду признать, что в качестве субъекта повседневной жизни я не вижу ее законосообразности, но переживаю ее как случайную, совершенно независимо от того, что я думаю о ней в качестве субъекта философской рефлексии. Никакой детерминизм не объяснит мне, почему именно сейчас звонит телефон, отрывая меня от писания этой статьи, или почему именно вчера вечером у меня сломалась машина, в результате чего я должен был поехать в центр го-

рода на автобусе, и почему именно в этот автобус вошел контролер, оштрафовавший меня за отсутствие билета и т.д. Повседневная жизнь складывается так-то и так-то; она *могла бы* сложиться совсем иначе. В непосредственном переживании я не нахожу в ней ни «природной», ни «моральной», ни «физической», ни «метафизической» необходимости; она *дана* мне как случайная, контингентная, как бы ни на чем не основанная, не об-основанная, лишенная «фундамента».

#### IV. ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ИДЕАЛ

Если повседневная действительность может быть охарактеризована как «действительность *par excellence*», то естественно встает вопрос, являются ли другие, неповседневные «действительности» (сны, мечты, бред, сказки, поэзия, научные открытия, религиозные переживания и т.д.) вообще действительностью или нет. Во всяком случае, они *резко отграничены* от основной, повседневной действительности; Бергер и Лукман характеризуют их как замкнутые в себе «смысловые провинции» или «анклавы»; переход к ним от повседневной действительности и обратно может быть описан как «скачок»<sup>79</sup>. С одной стороны (уже знакомое нам, основополагающее, противоречие), эти «анклавы», конечно, являются некоей «составной частью» действительности (поскольку «все» ею является), с другой же, действительность неповседневного *с точки зрения* повседневности, как и наоборот: действительность повседневности *с точки зрения* неповседневного, оказывается проблематической. Погружаясь в повседневность, в «обыденность», «растворяясь» в ней или будучи ею «охвачен», я вовсе не обязательно отрицаю (или отвергаю) все не-обыденное (это была бы, говоря романтическим языком, позиция *филистера*), при всех обстоятельствах оно, не-обыденное, для меня, охваченного повседневностью, не актуально, «отключено», его *как бы нет*. Оно для меня, следовательно, как бы (или почти) не реально, не действительно. Я, может быть, и вспоминаю о нем, но как о каком-то ином, «лучшем», «высшем» мире, мне, по крайней мере – временно,

<sup>78</sup> *Novalis*. Werke in zwei Bänden. B. 2, a.a.O., S. 164-165.

<sup>79</sup> *Berger, Luckmann*. Op. cit., S. 28.

т.е. на то время, что я «охвачен» повседневностью, недо-ступном. Если же я вступлю в этот мир, то, наоборот, моя повседневность, мои «будничные заботы» и т.д. сразу же потеряют для меня свое значение, в конечном счете тоже сделаются для меня – не действительными. Таким образом, «не-повседневная действительность», будем или не будем мы называть ее вообще «действительностью», предстает перед нами как *отрицание* действительности повседневной. И наоборот: повседневная действительность *отрицает* все прочие. Одно *по отношению* к другому принципиально *не действительно*.

Это значит, что сквозь действительность как «совокупность всего» проходит *трещина*, разрыв, делающий ее оторванными друг от друга части, т.е. в конечном счете ее саму, в ее – действительности сомнительной. Действительность, таким образом, существует как бы *под подозрением в недействительности*. Отсюда, о чем еще пойдет речь, те непрерывные поиски какой-то «истинной», «подлинной», «окончательной» действительности, столь характерные для Современности.

Для «переходного времени» (включая романтизм) характерно было скорее противопоставление «действительности» и «идеала», что и можно считать, пожалуй, той основной оппозицией, к которой могут быть сведены все остальные: поэзия – проза, обыденное – необычное и т.д. Само по себе это противопоставление означало, конечно, что действительность еще не окончательно завоевала свое ключевое положение. «Борьба идеального с реальным» о которой, как об основной характеристике современного ему мира, пишет Шеллинг<sup>80</sup>, закончилась лишь после романтизма и закончилась, как известно, победой реального, «падением в действительность»; прежде чем заняться этим падением, я хотел бы отметить следующее.

Одно, как только что было сказано, по отношению к другому не действительно; действительность отрицает действительность идеала, идеал – действительность самой действительности. Вместе с тем – и в этом, если угодно, заключен *трагизм* Современности – уже сами поня-

тия, в которых формулируется оппозиция, показывают, и причем со всей очевидностью, что это *и так, и не так*, что отрицающие друг друга противоположности *не равносильны*, что их *равновесие* иллюзорно. Действительность, конечно же, *перевешивает* «всякие там» идеалы; потому-то мы ее действительностью и называем. Ясно, короче, что действительность все-таки *действительнее* идеалов, снов, («поэтических» или просто) мечтаний и т.д. Это подтверждается и опытом нашей (повседневной) жизни. Как бы часто я ни «перескакивал» из повседневности в «не-повседневные анклавы» и какой бы ценностью ни обладали они для меня, я все равно, хочу я этого или нет, вынужден возвращаться в повседневность. «Повседневная действительность – это следует подчеркнуть – сохраняет свой перевес и после таких скачков»<sup>81</sup>. Без «анклавов не-повседневности» жизнь, в конце концов, можно себе представить (другой вопрос, согласились ли бы мы жить ею), без повседневности нет. Не-повседневное (идеальное, поэтическое и т.д.) может, следовательно, сколь угодно часто и решительно отрицать действительность повседневно-обыденного, это последнее все равно оказывается *сильнее*. Отсюда частный, приватный, необязательный характер всего «идеального» (поэзии, но также, конечно, и метафизики, и религии) в Современности. Все это, пред лицом господствующей действительности, *не совсем действительно, не очень реально*.

Ясно, что с таким положением дел примириться невозможно; поэтому последовавший за крушением романтического проекта «поворот к действительности» сопровождался, как мы сейчас увидим, *переоценкой* этой действительности; победив «высокий» идеал, она сама должна была, разумеется, попытаться занять его положение, т.е. перестать быть действительностью «низкой».

Уже в романтизме интерес к действительности непрерывно возрастает, причем существенный водораздел проходит, как кажется, между первым и вторым поколением романтиков<sup>82</sup>. Вряд ли нужно говорить, что особен-

<sup>81</sup> Berger, Luckmann. S. 28.

<sup>82</sup> Об этом подробно писал В.М. Жирмунский в своей ранней книге «Немецкий романтизм и современная мистика», СПб, 1914.

<sup>80</sup> F.W. Schelling. Philosophie der Kunst. Darmstadt 1966. S.325.

но Э.Т.А. Гофман сыграл в этом развитии важнейшую роль. В самом деле: мир у Гофмана строится на все той же, очень последовательно проводимой им оппозиции: поэзия – проза, мечта – обыденность и т.д.; отличие от «ранних» романтиков заключается, однако, в том, что из *предпосылки* эта оппозиция становится *принципом построения* текста. «Ранние» романтики оппозицию лишь *постулировали*, действие же своих наиболее значительных произведений переносили в какой-то «совсем другой», более или менее «сказочный» мир (в идеализированное Средневековье как в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса, или в не очень правдоподобное немецкое, «дюреровское» Возрождение, как в «Франце Штернбальде» Тика); при этом противоположность между, например, «поэтическими устремлениями» героя и его «прозаическим» окружением вполне могла быть *тематизирована*, однако *изображение* этой «прозаической» действительности (тем более современной автору) естественно отсутствовало, отчего и сама противоположность теряла, конечно, в остроте. Совсем иначе у Гофмана: действительность уже в полной мере *присутствует* у него, со всеми ее существенными свойствами. Она присутствует как гротескная, уродливая, демоническая действительность, от нее, однако, уже нельзя (как бы *некуда*) отвернуться; ее присутствие сделалось бесповоротным. Отвернуться же (и бежать) некуда, потому что «противоположная сторона» (идеалы и т.д.) бледнеют и меркнут; какие-нибудь «золотые змейки», архивариус Линдхорст в качестве «Саламандра» и «Атлантида» в качестве «царства фантазии» («Золотой горшок») уже не могут, конечно, составить настоящую оппозицию гротескной повседневности; то, что у ранних романтиков было «всерьез», оборачивается простой «игрой романтических мотивов».

Логика дальнейшего развития понятна: «идеалы» должны быть окончательно отброшены, «действительность» должна быть переоценена, т.е. принята. Этот процесс переоценки и принятия действительности и *начинается* где-то в 20-ых годах 19-го столетия (может

быть, даже еще чуть раньше, с началом Реставрации<sup>83</sup>); не имея, разумеется, возможности рассмотреть его подробнее, я хочу отметить в нем лишь некоторые, для моей темы существенные моменты. Прежде всего меняется, конечно, словоупотребление; как отмечает немецкий исследователь Хартмут Штейнеке, «пейоративные определения к понятию «действительность» («низкая» действительность, „gemeine“ Wirklichkeit) становятся все более редкими, наоборот – понятие «идеал» получает все более негативный оттенок»<sup>84</sup>. Эпоха «идеализма» ощутимо заканчивается; приветствуя его или сожалея о нем, современники вновь и вновь констатируют происходящий поворот от «идеального» к «реальному»<sup>85</sup>. В связи с этим общим изменением мировоззрения и мироощущения происходят, как известно, и фундаментальные изменения во всех областях знания и интеллектуальной деятельности; в науке на передний план, сменяя спекулирующего теоретика, выходит тип практика-позитивиста; в истории начинается масштабное собирание источников; эмпирические, «опытные» науки доминируют; начинается эпоха великих технических изобретений<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> Как это фиксирует, кстати, и Пушкин, говоря в «К вельможе» (1830) об эпохе Реставрации и о «младых поколениях», которые, «жестоким опытом собирая поздний плод», «торопятся с расходом свести приход» и т.д.

<sup>84</sup> Steinecke, Hartmut. Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Bd.1. Stuttgart 1975. S.49-50.

<sup>85</sup> Многочисленные примеры у Steinecke. Op. cit.

<sup>86</sup> Там же. Из характерных признаков совершающихся изменений, приводимых Штейнеке, упомяну лишь один: «Самый большой успех на книжном рынке имела издаваемая Брокгаузом «Предметная Энциклопедия для образованных сословий» [Real-Encyclopedie für gebildete Stände]; ее тираж составил между 1817 и 1830 годами более 100 тыс. экземпляров. Произведенная в 1818 перемена названия – до того словарь назывался «Разговорным лексиконом» [Conversations-Lexicon] – подчеркивает усилившуюся направленность на фактическое. Информированный о реалиях справочник становится, наряду с Библией, самой распространенной книгой эпохи: может быть, наиболее яркий симптом начинающегося господства реальный.» Там же, стр. 50. Ко всей этой проблематике см. также: Sengle, Friedrich. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen

В литературе, как известно, происходящие изменения выражаются прежде всего в том, что на передний план выходит *роман*, завоевывающий то господствующее положение, которое он имеет, в общем, до сих пор. Именно в двадцатые годы представление о романе как о «романической», «вымышленной», далекой от действительности истории становится все менее актуальным; наоборот, все более распространенным делается мнение, что роман должен изображать действительность, «как она есть». Зольгер определяет роман как «эпос действительности», Гегель говорит в связи с ним о «прозаическом и повседневном»; примеры этого рода легко продолжить<sup>87</sup>. Из совершенно периферийного явления, в классических поэтиках почти не упоминавшегося, роман становится основным жанром Современности, в наибольшей степени, следовательно, соответствующим ее «образу мира». Его *переоценка* корреспондирует, конечно, с переоценкой самой действительности; жанр, еще недавно считавшийся жанром *низким*, к «высокой» поэзии вообще не имеющим отношения, *возвышается* вместе с «отражаемой» им реальностью.

Строки, посвященные роману Гегелем в его «Лекциях по эстетике» (1818 – 1829), очень ясно показывают происходящие изменения; роман, сказано здесь, хотя его предпосылкой и является уже оформившаяся в качестве прозаической действительности [eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit], должен, однако, «поскольку это при такой предпосылке возможно», вернуть и «поэзии» ее «утраченные права»<sup>88</sup>. Из дальнейших рассуждений видно, однако, что прозаическая действительность уже решительно преобладает над поэзией, и что, следовательно, о возвращении последней ее «утраченных прав» всерьез говорить не приходится. «Одной из самых обычных и подходящей для романа коллизий является поэтому конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой положения (в котором оказывается герой), а также случайностью внешних обстоятельств: конфликт, который или получает трагиче-

ское и комическое решение или решается в том смысле, что, с одной стороны, поначалу противившиеся обычному миропорядку персонажи научаются признавать в нем подлинное и существенное, примиряются с ним и начинают принимать в нем деятельное участие, с другой же, совлекаяют со своих действий и поступков прозаическое обличие и тем самым замещают находимую ими прозу родственной и дружественной красоте и искусству действительностью». Речь идет, следовательно, в первую очередь о примирении с «обычным миропорядком»; сколь мало сам Гегель верит в осуществимость *второй* возможности, т.е. замещения прозы родственной искусству действительностью, показывает его (вполне, в общем, «мефистофельская») ирония в другом месте тех же лекций, посвященном той же теме – роману и конфликту «субъекта» с «мирпорядком»: герой, сказано здесь, может «сколько угодно препираться с миром, его может бросать туда и сюда – в конце концов он все-таки получает, как правило, свою девушку и какое-нибудь место, женится и становится таким же филистером, как другие: жена занимается домашним хозяйством, дети не заставляют себя ждать, боготворимое существо, которое было поначалу «единственной» и «ангелом», ведет себя примерно так же, как и все другие женщины, служба доставляет работу и неприятности, брак семейные раздоры, и в общем наступает такое же похмелье, как и у всех прочих»<sup>89</sup>. Так выглядит, следовательно, пресловутое «примирение с действительностью» – в действительности; ни о каком «замещении» прозы «родственной и дружественной красоте и искусству действительностью» здесь нет уже и речи. Не следует, однако, видеть в этой (явно не осуществимой) возможности простую уступку (все еще) отмеченному «идеализмом» духу времени; наоборот, как сейчас станет ясно, здесь предвосхищается свойственная действительности и проходящая сквозь всю Современность тенденция к *самоидеализации*, без которой позитивная переоценка действительности вообще невозможна.

В русской литературе переход от так называемой «натуральной школы» к реализму кажется тем водоразделом, в котором происходит окончательный поворот к

Restauration und Revolution 1815-1848. Stuttgart 1972.

<sup>87</sup> Steinecke. Op. cit., S. 49.

<sup>88</sup> Цит. по: Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane. Hrsg. v. H. Steinecke. Tübingen 1984. S.45.

<sup>89</sup> Там же. Перевод всюду мой.

действительности, сопровождающийся ее позитивной переоценкой. Вообще следует отметить, что сходные по существу процессы в России протекают отчетливее, чем в Германии, где так называемый «поэтический реализм» именно в силу его «поэтичности» до некоторой степени спутал все карты, что не в последнюю очередь и помешало немецкому роману 19-го века получить общеевропейское значение, сравнимое со значением романа русского, английского и французского. Поворот к действительности совершается уже у Гоголя, причем совершается как переход от ранних, еще «фольклористически» окрашенных повестей, с их ярко выраженным локальным малороссийским колоритом, но и с ярко выраженными «романтически-демоническими», «страшными» мотивами, ко все большему приближению к современности, к современной реальности, каковая, однако (в «Петербургских повестях», в «Мертвых душах») предстает в гротескно-«искаженных» образах, еще сохраняющих следы «демонического» и «страшного». К Гоголю, как известно, и возводила себя так называемая «натуральная школа», к которой в 40-ые годы еще причисляли себя многие будущие «реалисты» (например, Тургенев). «Романтически-демонический» фон здесь уже исчезает; наоборот: интерес к («низкой») действительности, представленной по большей части опять-таки в однозначно «гротескных» образах, последовательно возрастает, что, среди прочего, нашло свое выражение в тенденции «школы» издавать объемные сборники, в которых эта низкая действительность должны была быть зафиксирована в, по большей части бессюжетных, так называемых «физиологических очерках»; названия этих «очерков» говорят сами за себя: «Петербургские углы» Некрасова (1845), «Петербургские шарманщики» Григоровича (1845), «Петербургский дворник» Даля (1842) и мн. др.<sup>90</sup> «Природа» («натура») выступает в этой «натуральной школе», разумеется, не как противоположность действительности, но как ее синоним, и причем как синоним действительности исключительно «низкой», «прозаической» и вообще

<sup>90</sup> Vgl. *Tschizewskij, Dmitrij*. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. Der Realismus. München 1967. S.18.

«уродливой»<sup>91</sup>. Окончательная «позитивная переоценка» происходит на переходе от «натуральной школы» к «реализму», переходе, начавшемся уже в конце 40-ых годов; собственно, эта «переоценка» и составляет основной смысл совершающегося перехода. Дмитрий Чижевский описывает его следующим образом: «Любовь к «описаниям» русский реализм унаследовал от «натуральной школы». Характерно, однако, что реалисты – и причем даже те из них, кто начинал свою деятельность внутри школы сочинением «физиологических очерков» и бессюжетных «картинок» – отказались от большинства излюбленных приемов «натуральной школы». Отстают на задний план не только гипербола и гротеск, но в еще большей степени склонность изображать действительность в преувеличенно мрачных красках как «грязную», низкую и бессмысленную. Оборванцы, живущие вне человеческого общества, больные, потерявшие человеческий облик персонажи с красными глазами, парализованными членами, беспомощной или совсем неправильной речью, неспособные высказать свою мысль, исчезают из литературы реализма или остаются в ней лишь в качестве побочных комических фигур, оттеняющих реалистические образы»<sup>92</sup>.

#### V. ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ КАК ПРОЕКТ. УТОПИЧЕСКОЕ

Повседневная, «низкая» действительность конституирует себя, еще раз, в качестве основной, «более действительной» действительности, в конечном счете в качестве действительности *как таковой*. При *переоценке* действительности такое положение вещей сохраниться, однако, не может. Основная действительность, как мы уже видели, случайна, лишена необходимости и «фундамента»; в этом смысле ее собственная действительность оказывается проблематичной. *Негативная* действительность может примириться с этим; *позитивная* уже, разумеется, нет. Ей нужно, следовательно, «вступить в связь» с чем-то, что могло бы, по выражению Ханса Блюменберга,

<sup>91</sup> *Tschizewskij*. Op.cit., Bd.I. Die Romantik. München 1964. S.116.

<sup>92</sup> Op.cit., Bd.2, a.a.O., S.15. Перевод мой.

«гарантировать» ее реальность<sup>93</sup>, с чем-то несомненным и неизбежным, а то и абсолютным. Это должно быть, однако, что-то такое, что обосновывало бы ее имманентно, что было бы действительным *с ее точки зрения*. Метафизические, тем более религиозные представления взять на себя эту роль, конечно, не могут, поскольку, как уже говорилось, относятся к области сомнительных для Современности, ибо противоположных действительности и, значит, не совсем действительных «идеалов», частных, ни для кого не обязательных «переживаний». Это должно быть, значит, что-то такое, что было бы одновременно действительным и истинным, одновременно сущим и достойным существования. Ясно, что этим искомым может быть только *сама действительность* – избавленная, однако, от ее (основополагающих) свойств, случайности, обыденности и т.д. Это значит, что действительность есть *свой же собственный идеал*. И причем идеал, который существует, разумеется, *в перспективе будущего*. Отсюда принципиальный *утопизм* Современности. Подобно тому, как романтизм постулировал – в утопической перспективе – «царство поэзии», «регенерацию рая», господство романтической природы и т.д., точно так же постромантическая Современность (в этом смысле прямая наследница романтизма) постулирует – в перспективе не менее утопической – господство «истинной», «подлинной», уже не случайной, но необходимой и себя саму обосновывающей действительности. Иными словами, тот самый «рай на земле» (именно «на земле», в противоположность романтическим «сказкам» и «мечтам»), к которому стремился весь 19-ый век, осуществить который, с известными результатами, пытался 20-ый.

Лишь в этой перспективе будущего и может вообще произойти позитивная переоценка действительности. Если таковая перспектива отсутствует, остается лишь случайное, «низкое», «обыденное» и т.д. Позитивной, следовательно, может быть только такая действительность, которая представляет собой одновременно *дан-*

*ность и задание*, то, что *есть*, и то, что *должно быть*. Действительность, таким образом, есть свой же собственный идеал и *свой же собственный проект*.

Уже у Гегеля, как мы только что видели, обсуждается возможность поставить на место повседневной прозы «родственную поэзии» и «дружественную красоте» действительность. И причем это должна быть именно действительность, не что-то принципиально иное, не «царство поэзии» и не «сказочный мир», действительность, однако, которая была бы каким-то образом – каким? – родственна поэзии и т.д., действительность, следовательно, уже не «прозаическая», не «низкая» – какая-то, значит, «высокая действительность». Отсюда, кстати, столь характерное для «реализма» и его многочисленных программ требование изображать не только сущее, но и долженствующее быть<sup>94</sup> (вплоть до «соцреализма» и его пресловутой борьбы «хорошего» с «лучшим»); т.е. принципиальная *тенденциозность* реализма; реализм, таким образом, не в состоянии скрыть свое «идеалистическое» происхождение. Отсюда же и все снова и снова начинающиеся (отнюдь не обязательно связанные с «реализмом» как стилем и направлением, не обязательно даже связанные вообще с литературными и эстетическими проблемами) поиски «истинной», «подлинной», так сказать «действительно действительной» действительности – и прочих тавтологических нагромождений. Еще в 1958 году, например, Пауль Целан мог писать, отвечая на анкету, что «действительности нет, действительность должна быть найдена и добыта»<sup>95</sup>.

Действительности, т.е., разумеется, «истинной» действительности, *нет*, но она *должна быть*. Ее *нет*, но ее можно искать и стремиться «добыть»; она мыслится в качестве *возможной*. Именно это «полагание в качестве возможного» и отличает, как кажется, утопизм Современности от предшествующих ему. «Утопизм» как таковой является, очевидно, некоей общечеловеческой константой; всегда и всюду создавались какие-то, вообще,

<sup>93</sup> Blumenberg, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Nachahmung und Illusion. Hrsg. von H.R.Jauß. München 1964. S.11.

<sup>94</sup> Steinecker Op. cit., S. 19ff.

<sup>95</sup> Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958). In: Celan, Paul: Der Meridian und andere Prosa. Fr./M. 1988. S.22.

«утопии». Однако современные (в нашем смысле) утопии отрицают свой утопический характер, т.е. считают себя имманентно реализуемыми. Утопия в Современности выступает не как контрастный образ, долженствующий продемонстрировать соответствующей современности ее пороки, и не как некое «мифологическое» будущее, «золотой век», практически не связанный с настоящим, но как *непосредственное* продолжение настоящего. Утопии поэтому не столько даже предсказывают будущее, сколько указывают на него и показывают, что надо делать для его достижения. Соответственно они объявляют утопиями все конкурирующие утопии, самих же себя считают, как правило, «наукой» («научный коммунизм» и т.п.). В этом смысле современный утопизм сопряжен, конечно, современной же вере в науку и «прогресс». Обретая свою позитивность в перспективе будущего, действительность, таким образом, по самой природе своей «прогрессивна», «идеалы» же всегда более или менее «ретроградны». Как остроумно замечает Йоханес Кляйнштюк, «прогрессивный современный человек», хоть и верит, что «уже обладает действительностью, а все-таки хотел бы, пожалуй, сделать ее еще чуть-чуть более действительной»<sup>96</sup>. Действительность как бы все время *тянется к себе самой*, все время пытается *дорасти* до самой же себя; в этом дорастании она только и может сама с собой примириться.

«Подлинной» действительности *нет*, но «современный человек» в нее *верит*. Будет ли преувеличением сказать, что эта вера, в общем, утрачена? Крушение последних, основанных на утопии общественных и идеологических систем, говорит как будто в пользу такого вывода. В этом смысле мы и в самом деле находимся, может быть, в ситуации пост-современности (пост-модернизма)<sup>97</sup>. В таком случае, и «действительность» должна была бы утратить свое главенствующее положение в современном «образе мира». *Такой* вывод представляется мне, однако, слишком поспешным.

<sup>96</sup> *Kleinstück, Johannes*. Wirklichkeit und Realität. Stuttgart 1971. S. 73.

<sup>97</sup> Utopieforschung. Hrsg. von W. Vosskamp. Fr./M. 1984. В особенности: Bd. I, S.254ff.

А между тем, она *по видимости* уже давным-давно начала это положение утрачивать, и собственно весь 20-ый век только тем и занималась, что утрачивала его. Нельзя не видеть, в самом деле, что с начала 20-го века, т.е. с началом «модернизма» в разных его проявлениях, «действительность», по крайней мере в сфере искусства, уже не занимает того главенствующего положения, которое мы ей приписали; искусство 20-го века пошло, в общем и как всем известно, «совсем другим путем». Таким образом может создаться впечатление, что эпоху господства действительности следует ограничить (постромантическим) 19-ым веком, т.е. собственно «веком реализма». *Это впечатление, на мой взгляд, обманчиво*. Не только словоупотребление, как всеобщее, так и научное, в котором понятие действительности отнюдь не утратило своего ключевого положения, говорит о поспешности такого вывода, но и существенные определения самого («модернистского») искусства 20-го века. Я имею в виду прежде всего принципиальную *непопулярность* этого искусства. Оно может быть, пожалуй, истолковано как ряд попыток отойти от (по-прежнему) господствующего «образа мира» (т.е. действительности), а то и создать некий альтернативный «образ мира». Развивая это толкование, можно сказать, что такие попытки не только предпринимаются, но и периодически удаются. Они удаются, однако, лишь *в* том или ином произведении, в лучшем случае в том или ином «направлении», «течении», «школе», «группе» и т.д., то есть *внутри* этого произведения, течения, этой школы или группы. Создаваемые искусством 20-го века альтернативные «образы мира» остаются поэтому *значимыми* лишь для соответствующего произведения, течения, школы. *Всеобщей значимости* они не получают, хотя и нередко стремятся к ней. Всеобщая и обязательная *предпосылка* остается прежней, лишь искусство ей больше не соответствует. Поэтому в течение всего 20-го века оно воспринимается как некое *отклонение от нормы*. Для массового эстетического сознания «нормой» остается по-прежнему реализм, хотя бы и совсем поздний, во всяком случае не «модернизм». Не следует забывать также, что в

течение всего 20-го века существовала как бы параллельная, анти-модернистская линия (соцреализм в коммунистическом мире, массовое искусство в свободном, «романы из жизни» американского, напр., производства и т.п.), в гораздо большей степени, чем модернизм, формировавшая вкусы и мнения «широкой публики».

Таким образом получается, что образ мира Современности («действительность») сохраняет свое господствующее положение неким парадоксальным способом – его все время отрицают и пытаются заменить, он по-прежнему остается, однако, единственным *общезначимым* «образом мира». Отсюда можно было бы сделать вывод, что вопреки всем «модернизмам», «постмодернизмам» и «постпостмодернизмам» собственно «современная эпоха» (die Moderne) все еще продолжается.

## VIII

В ПСИХУШКЕ  
(ИЗ СОВЕТСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ)

I

Мне было двадцать лет, и я лежал в *психушке* – речь, как видим, пойдет о воспоминаниях *советских* (см. название). Я два раза лежал в психушке, *кося* от армии – если говорить на том же языке, в том же стиле – в первый раз в 1981 году, и затем через два года, в 1983. В первый раз задача состояла в том, чтобы, по видимости еще без всякой связи с армией, был поставлен диагноз, который во второй раз, уже при прохождении *экспертизы*, соответствующая *комиссия* должна была всего лишь *подтвердить*. Это был очень хитрый план, составленный моим другом-психиатром Марком Ефимовичем Боймцагером, умнейшим и лучшим из людей, не меня одного спасшим от *дедов* и *ефрейторов* («я советскую армию уничтожаю по одному», говаривал он, бывало); его уже нет на свете (поверить в это почти невозможно, смириться с этим нельзя...). Дело в том, что комиссия диагностики ставила неохотно, а подтверждала их без долгих колебаний. Поставить диагноз значило взять на себя ответственность за освобождение *призывника* от армии, а призывник ведь мог и в самом деле, как в моем случае оно и было, оказаться обманщиком, уклонявшимся от исполнения священного долга советского человека... А подтвердить диагноз, уже имевшийся, это совсем другое дело; ответственность за него лежала как будто на той больнице или, не помню уже, на том *психдиспансере*, где впервые он был поставлен. Опять же – комиссия, если диагноз и ставила, то *влетяла* сразу шизофрению, что, в свою очередь, сулило разные неприятности в дальнейшей жизни, уже полное, в общем, бесправие в отношениях с Софьей Власьевной, при первом же твоём прегрешении отправлявшей тебя в психушку насильно. А вот поставить какой-нибудь *мягкий* диагноз, какой-нибудь никого ни к чему не обязывавший *невроз*, от армии освобождавший, но и окончательно

бесправным психом тебя не делавший, – это уж извините. Так я оказался в психушке уже ранней весной 81-го, за два года до грозившей мне армии, где и получил великолепный, звучащий как поэма и впоследствии подтвержденный диагноз *невроз навязчивых состояний на почве декомпенсации психастенической психопатии*, предмет моей гордости. Это была психушка не самая страшная, «санаторного типа». Но, разумеется, пребывание в ней, как и пребывание в любой больнице, было тем, что один остроумный приятель моих родителей называл *путешествием в Советский Союз*, погружением, следовательно, в ту советскую действительность, которой меня с детства приучили по возможности избегать. Это был, короче, *совок*, совок в чистейшем виде, совок во всей его непреходящей красе. – А вот здесь я поставлю тире, даже два, и сделаю прыжок в сторону, в как бы сторону от как бы начавшегося уже повествования, в сторону, на самом деле, важнейшую для меня. Потому что не в связном повествовании дело, в связные повествования я давно уже не верю, рассказывать все подряд не собираюсь, создавать «цельный образ» не буду. «Все трещит и ломается», писал Мандельштам; есть только фрагменты; осколки воспоминаний; вспышки, искры, внезапные озаренья. – Была, следовательно, психушка «санаторного типа», Покровское-Стрешнево, где я лежал в феврале и марте 1981 года, и в этой психушке, в одной палате со мною, лежал, среди прочих умопомрачительных и умопомраченных персонажей, мальчик, забыть которого я не могу, ради которого и пишу сейчас то, что пишу. Не такой уж и мальчик, конечно, раз лежал вместе со взрослыми, но все-таки мальчик, семнадцати каких-нибудь лет и вполне, по развитию своему, ребенок, «умственно отсталый» – не знаю уж какой здесь следует применить медицинский термин – белокожий, рыжий, веснушчатый, со странно выпученными глазами, безобидно-несчастный. У таких бывают сросшиеся на руках пальцы. У этого пальцы были нормальные, и вообще вел он – на воле – какую-то, кажется, относительно нормальную жизнь, работал помощником киномеханика в пригородном, что ли, кино, и если

бы не выпученные эти глаза и совершенная неспособность усвоить элементарные школьные знания, *психом* или, говоря языком самой психушки, *завернутым* он бы, наверное, и не казался. Поражал он меня чудовищным своим аппетитом; еду, которую давали в столовой, едою назвать было трудно – свиной корм, а не человеческая еда – и я, разумеется, вообще не ходил бы в чудное это место – уже запах его вызывал у меня тошноту – если бы не пучеглазый этот ребенок, которому я всякий раз отдавал свою порцию, поглощаемую им с восторгом, с хрустом, треском, сладострастным облизыванием алюминиевой, всегда гнутой ложки, чуть ли не лизаньем тарелки – и как будто ему в детстве недодали – а так оно, наверно, и было – и еды, и заботы, и, конечно, любви. Симпатией прочих *завернутых* он, кстати, не пользовался; в число больничных изгоев не входил, но и теплых чувств, или хоть сострадания, не вызывал. Едою, кроме меня, никто с ним, кажется, не делился, хотя он явно готов был сожрать и третью порцию пороссячьего корма, а уж приносимые из дома вкусности проглотил бы, наверное, в любом количестве, с космической скоростью. Ничего ему, бедняге, не перепало; даже из курилки, где некоторые заядлые наркоманы варили себе чифирь и где дым висел грязной ватой, гнали его. Вообще, подтрунивали над ним; как-нибудь, походя, норовили обидеть, не знаю уж почему. Потому, может быть, что и в нем не чувствовалось симпатии к людям; мою порцию корма принимал он как должное; никакого *отношения* к себе я не замечал в нем. Палата была на двенадцать человек, шесть кроватей у одной стены и шесть у другой. Слева от меня лежал симпатичный алкаш с замоскворецкой бородкой, всерьез надевавшийся избавиться в больнице от своего порока (или недуга), иногда принимавшийся с важным видом рассуждать о вреде алкоголя, как если бы он был не он, а какой-то совсем другой человек, пивший только сок и минеральную воду; через пару лет я встретил его в метро, совершенно пьяного, еле державшегося на ногах; он не узнал меня. Справа помещался несколько не симпатичный, наоборот – на редкость противный, противно рассказы-

вавший о своей семейной жизни, в интимных подробностях, сухощавый, склочный, под сорок, дядька, обладавший каким-то избирательным слухом – что хотел, то и слышал, а чего не хотел, того не слышал, хоть кричи ему в ухо. Уже в мои тогдашние двадцать лет я понимал, что это «осуществленная метафора» человеческого восприятия вообще. Мы все в конце концов видим и слышим только то, что хотим услышать, увидеть... У противоположной стены, где спал и мой прозорливый киномеханик, лежал наипротивнейший персонаж палаты, лет под пятьдесят, хохляцкого вида и с легким гыканием говоривший, непонятно чем болевший тип, обладатель приемника «ВЭФ», по которому он то и дело пускал на полную громкость чудовищную эстрадную музыку той прекрасной эпохи, из-за чего у него бывали, конечно, со мною, всю жизнь обреченным бороться за тишину, непрерывные столкновения – едва не дошедшие до драки, когда он начал вдруг, хотя никто его не просил, высказывать свое мнение по поводу жидов пархатых. Я предложил ему заткнуться. Меня поддерживая, бородатый алкаш заявил, что – национализма мы здесь не потерпим. Почему именно национализма, а главное – почему именно здесь, как если бы в каких-то других местах и больницах национализм был вполне допустим, все это осталось неясным, но смысл наших совокупных высказываний до мерзавца дошел, так что он запричитал плаксивым голосом, что – нет, нет, его не так поняли, «нации мы все уважаем». Люди бывают разные, «а нации мы все уважаем». Он-то, кажется, и начинал обычно подтрунивать над мальчишкой. Вот лежим мы вечером, после отбоя, негромко, чтобы дежурная сестра, ходившая, бывало, по коридору, не слышала, переговариваясь, алкаш затевает со мною беседу о гнусности врачей, о тягости жизни, о Сартре и о Камю, о том, как работал в театре осветителем, о Бердяеве и Бергсоне, а на той стороне речь почему-то заходит об умении петь. Петь? Вот именно. Речь заходит об умении петь. Я ничего не придумываю, господа, я рассказываю чистую, как спирт, правду. «Да ты петь не умеешь», говорит мальчишке хохол. «Я не умею?» – «Да не

умеешь ты, куда уж тебе?» Еще кто-то, забытый мною, вмешивается в беседу. «Ты – петь? Смешно. Такие как ты...» – «Я умею петь. Я отлично пою» – «Да не смейся людей, паря...» – «Да умею я петь...». Он был уже на взводе, уже вся палата прислушивалась. «У тебя и голос-то, как треснутая труба...» – «Нет, я пою» – «Ну, так спой чего-нибудь» – «Пажалста» – «Ну, так пой, чего ж не поешь?» – «Сейчас спою» – «Да не споешь ты, боишься, да?» – «Я не боюсь...» – «Боишься, боишься... На словах вы все смелые» – «Ничего я не боюсь, я спою». На самом деле, он уже всхлипывал. «Боишься, трус несчастный. Никогда ты петь не будешь. Не умеешь ты. И боишься. И голоса у тебя нет. Псих ты просто. Завернутый, что с тебя взять...» Он шмыгал носом, сопел, опять шмыгал, делал голосом еще какие-то звуки, к пению ни малейшего отношения не имевшие. «Вот то-то, трус завернутый. А еще говорит, спою, спою...» Уже напряжение начинало спадать, уже все, лежа на своих скрипучих кроватях, готовы были *отвернуться*, отвлечься, перейти к другим разговорам... Вот тут-то он и запел, наконец. Он запел очень тихо, хрипло, безнадежно фальшивя, сквозь слезы. «Пусть бегут неуклюже пешеходы по лужам...» Была такая, «всем», и тогда и, наверное, до сих пор известная песня из какого-то, кажется, мультипликационного фильма про какого-то «крокодила Гену» и какого-то, прости Господи, «чебурашку». Фильма этого я не видел, поскольку вообще, с самой ранней юности, избегал всего советского, и с особенным, помнится, отвращением относился к той *инфантилизации общества*, которой, это общество сознательно оглупляя, предавалась советская власть; но песенку, «из воздуха», знал. «К сожаленью», пел он, «день рожденья только раз в году». Чем дальше он пел, тем более крепчал его голос, набирал силу, и уверенность, и объем, как будто одевался плотью, обрастал перьями, словно державинский лебедь. «Прилетит вдруг волшебник в голубом вертолете...» Волшебник, действительно, прилетел. Он уже был здесь, посреди палаты, с идиотским своим вертолетом, чудо случилось, невероятное произошло. «И бесплатно покажет кино...» Тут голос киномеханика взлетел

на высочайшую свою высоту. Бесплатно! понимаете? бесплатно покажет кино. Это было *его* кино, разумеется, лучшее кино, им показанное, его победа, его триумф. Волшебник стоял, глядя на нас на всех, вот смотрите, вот я, среди вашей убогой жизни, дураки, завернутые, психи несчастные. Уже никакой сестры никто не боялся, уже и не было, за дверью без ручки, никакой, конечно, сестры, и двери этой не было тоже, и больницы не было, и города за больничной стеною, и домов, и где-то горящих окон, бесконечных клеток с чужою бедою. Была только ночь, только ночь на всем свете, темнота, тишина, застывшее молчание на койках, и этот хриплый, глупый, торжествующий голос, упорно, упрямо, сквозь все невзгоды, продолжавший рассказывать про пятьсот эскимо и о том, почему он, в этот день непогожий, веселый такой, о своей, может быть, самой первой, призрачной, жалкой победе над миром, над собой, над судьбой.

## II

Самое лучшее в больнице – это больничный сад. От того, первого, сада у меня осталось в памяти совсем немного. Была ранняя весна, март, и значит – еще снег, понемногу черневший и таявший, значит – лужи, ветки, значит – ветки, отраженные в лужах, опрокинутое небо, сырость, холод, зеленоватое замирание над кронами, вороньи крики, пустота, тревога и одиночество, и те особенные, изогнутые, из всегда облупившихся белых жердочек и с тяжелыми, литыми, чугунными подлокотниками скамейки, каких я не видел ни в какой другой стране мира (одна из немногих неожиданно уютных вещей, которые вдруг почему-то встречаются в неуютной России, к которым отнесем мы, среди прочего – железнодорожные подстаканники, мятные пряники, и – как ни странно, ни страшно – заросшие, бестолковые, с бузиной, березами, русские кладбища...). На скамейках сидеть еще было нельзя, разве что на спинках скамеек, поставив ноги на сидение, как сидит, бывает, в парках пригородная шпана, *урла*, говоря языком той эпохи, и как я сам сидел, кажется, только в том больничном саду, в те свои двадцать лет,

читая Достоевского и думая, что ежели еще сколько-то времени здесь пробуду, то и в самом деле тронусь, небось, рассудком. Можно было удрать. В дальнем углу сада была не то, что дырка в стене (конечно – красной, кирпичной, крошащейся), но было место, где она, стена, докрошилась до такой степени, что перелезть через нее уже не составляло труда, особенно если, как оно обычно и было, какой-нибудь человеколюбивый *завернутый* оставлял для своих собратьев с той, а чаще и с другой стороны старый трухлявый ящик или хоть пару досок, положенных друг на друга. Эти доски и ящики время от времени исчезали, чтобы тут же появиться опять. Замечательно, что все это место знали, и врачи, и сестры, и, конечно, администрация. Одна, чуть более симпатичная, чем другие, докторша, отпуская меня на выходные домой, сказала, скосив глаза, что *оформить* мое отсутствие она не может, так что, Алексей, *придется исчезать*. Все-таки прав был тот остроумец, заметивший, что русский бардак всегда был нашим лучшим союзником в борьбе с советской властью. Исчезал я, конечно, с восторгом; иногда и в будний день выбирался на пару часов домой, чтобы хоть поесть и помыться. В будние дни меня пытались, впрочем, *лечить* – и вот это было самое страшное. Таблетки я, конечно, выплевывал – как делали это почти все мои собратья по несчастью. Но ужасная была минута, когда вовсе не симпатичная, в основном и занимавшаяся мною, дурнопахнущая врачиха (очередное воплощение все той же, разумеется, Софьи Власьевны) вдруг, между делом, сообщила мне, что – *завтра мы вас поставим на инсулин*. Инсулин, кстати, кололи они просто так, совершенно бессмысленно, не доводя дела до *инсулинового шока*, который один только и имеет с психиатрической точки зрения какой-то смысл. Но шоков они, видно, боялись, и потому кололи, повторяю, инсулин просто так, бессмысленно и беспощадно, превращая пациентов в ужасных, уродливых, оплывших, несчастных толстяков, волочивших свое ожирение вдобавок к прочим невзгодам. Моей реакцией я горжусь до сих пор. Этого не будет, сказал я. То есть как не будет? сказала врачиха с таким видом, как

если бы в комнату вдруг вошло лох-несское чудовище. А вот так, сказал я, не будет и все А будете настаивать, я убегу. И плевать мне на последствия... Но мы же хотим вам помочь, сказала врачиха. Спасибо, сказал я, только без инсулина. Да вы что! сказала врачиха, мы же лучше знаем, да как вы... Тут я встал и вышел из ее кабинета. Ни на следующий, ни на какой другой день об инсулине не было речи. Но было все это по-прежнему, конечно, ужасно. В молодости, думается мне, мы ближе к безумию, чем в зрелые годы. Еще все в нас смутно и непонятно нам же самим, еще какие-то важнейшие линии не прочерчены, хорошо, если намечены в нас, еще грани не отделаны, да и не отделены друг от друга. Нам трудно в мире, потому что мы в самих себе еще не освоились, не устроились. Поэтому все как-то воспалено, обострено в нас, обнажено и раскрыто. Если тоска, то хоть на стену лезь, хоть на больничную. Мы к ней еще не привыкли, мы не знаем еще, что с тоской можно жить, нужно жить. Мы жить с ней не хотим и не можем, мы требуем избавления от нее, немедленно, вот сейчас, решения всех вопросов, а то мы голову себе расшибем. Потому и читаем «Записки из подполья», сидя на спинке выгнутой русской скамейки, в больничном саду, мартовским мокрым днем, ощущая себя подпольным, вполне, человеком – дважды два четыре, да ведь это стена! – глядя на черные ветки в прозрачном, блеклом, замирающем над кронами небе. Жизнь уже, конечно, говорит нам: смирись, мы, в ответ, в тоске нашей, показываем ей язык или фигу... И это, кажется, все, что я помню про тот больничный сад, достоевский март, карамазовский бунт. Зато другой сад, в другой больнице, через два года, был одним из лучших, благословеннейших садов моей жизни. Чтобы добраться до него, следует, впрочем, сделать еще несколько предварительных словесных движений, шагов мысли, ходов на доске.

### III

Когда дело дошло, наконец, до призыва, я, помнится, сначала просто не ходил в военкомат. Повестки, с замечательной по своей безличности формулой «предлагается

Вам...», приходили одна за другой. Предлагается – и все тут, предлагается – непонятно кем, никем, вообще. Глас с небес, оклик нездешних сил. Предлагалось мне, короче, явиться на призывную комиссию и т.д., а ежели не явлюсь я, то будет мне очень плохо. Я, наконец, явился. Подробностей не помню, помню лишь, как – не военком, но какой-то его заместитель, когда я сообщил ему, что два года назад лежал в психиатрической больнице, с ненавистью на меня посмотрев, извлек из недр стола своего крошечную, в пол-ладони, и уже, странным образом, замусоленную бумажку – как если бы ей пользовались и раньше, затем все стерли и вновь стали пользоваться – *палимпсест косящего призывника*, подумал филолог во мне – и пятнадцатикопеечной, беленькой, с полупрозрачным окончанием, шариковой ручкой, упорно отказывавшейся писать, – как (вновь скажем) если бы именно она-то всех более и сопротивлялась моему избавлению – вывел, подышав на кончик, с загогулиной над заглавным «Н» *Направление*, еще раз подышал, поплевал, чертыхнулся и все более бледневшими буквами приписал *на обсле*, тряхнул рукой и ручкой, чертыхнулся опять, *дование*, потом задумался, посмотрел в решетчатое окно с видом на соседнюю отечную стену, посмотрел в потолок, на меня и опять в потолок, наконец решился, *в больницу Кащинку*, именно так, и как (в последний раз) если бы никакого не было профессора Кащенко, именем коего, как я впоследствии, проходя *обследование*, узнал, и назвали больницу, но, подумал я, как (теперь уже в самый последний раз) если бы она, эта страшная *Кащинка*, была какой-то, или во всяком случае, казалась ему, замвоенкома, какой-то Кащинкой просто, Ка-щин-кой, ощерившимся кошмаром, пещерой Кощя, что, разумеется, при ближайшем рассмотрении или, если угодно, обследовании оказалось чистойшей правдой. «Теперь иди», – сказал зам, пристукнув бумажку печатью. «Пройдешь экспертизу и с армией покончишь навсегда», – добавил он без всякой ненависти, но как будто даже радуясь за меня, или позволяя себе, теперь, когда дело было сделано, печать поставлена, порадоваться за меня и вместе со мною, что вот, значит,

я, очкастый интеллигент, в боевых действиях помеха и в обозе обуза, с армией, и причем навсегда, могу, наконец, покончить. Вот от этой-то замусоленной бумажки, подумал я, выходя из его кабинета, зависит моя дальнейшая участь. Все роковые решения обрастают комическими подробностями; судьбе нравится шутовской наряд жизни.

#### IV

В *Кащинке* все было ужаснее, мрачнее, грубее и жестче, чем в больнице «санаторного типа», где я лежал за два года до того. На *санаторный тип* здесь не было и намека. Особенно сестры были здесь беспощадны, врачи как раз были лучше. Было, впрочем, раннее лето, прозрачная зелень за окнами и в больничном саду (еще не в том, *куда* я веду свою речь). И я сам был на два года взрослее, сильнее, увереннее в себе. Мне уже не казалось, что я могу *завернуться*, я смотрел на эти три недели, которые предстояло мне провести здесь, как на простое испытание, замену тех полутора лет, каковые мне пришлось бы *им* (i.e. *совку*) подарить, не сумею я освободиться от армии, и более ничего. Но, конечно, и здесь тоска охватывала нешуточная, мешаясь с чувством своего бесправия, с тем непрерывным, с разных сторон надвигающимся на тебя унижением, каковое, может быть, и составляет основное отличительное свойства *совка*. Здесь были, кроме того, *настоящие психи*, каких там почти не было. Был очень, почему-то, обильно представлен восток. Один, очевидно – московский, грузин, лежавший на соседней со мною койке, являл собой тот классический тип безумца, на которого *воздействуют лазерным лучом*; с заговорщицким видом он подводил меня к окну, чтобы показать мне, ты что, не видишь? как вон, вон, из того окна, где вон, видишь? блестит, на него и воздействуют. И потому у него все болит, особенно голова и колени. Да кто воздействует-то? Он только рукой махал, не расскажешь, мол, даже. Другой был тоненький, высокий, с почти девическим овалом лица, девическими ресницами и с глазами как на персидской миниатюре, подросток-азербайджанец,

однажды, под большим секретом, рассказавший мне о каком-то военном лагере в горах, где его будто бы держали то ли пленником, то ли заложником, где все обучались карате и все время подлетали какие-то вертолеты, в кого-то стреляли, кого-то казнили, кто-то бежал. Говорил он с сильным акцентом, понять что-нибудь было трудно, а рассказ был бесконечный, совершенно бредовый. Потом, правда, через несколько лет, когда началась война в Карабахе и Кавказ вообще взорвался, я подумал, но скорее все-таки в шутку, что не таким уж и бредом был, может быть, этот бред, что никаким вообще бредом он, быть может, и не был... Читал он при этом (Россия все-таки страна удивительная...) «Фауста» в пастернаковском переводе, отрадно потрепанный том из собрания сочинений Гете, взятый им в больничной библиотеке. Особенно первый монолог Фауста доставлял ему неподдельное наслаждение; сидя на своей койке, поднимая и опуская ресницы, читал он, что – «я богословьем овладел, над философией корпел, юриспруденцию долбил и медицину изучил», с таким выражением, как будто он сам все это изучил и долбил, – и чтобы затем, с восторгом, заявить: «однако я при этом всем был и остался дураком». Здесь он начал смеяться – как мне казалось, от счастья, что вообще вот можно так взять и написать, был и остался-де, ха-ха, дураком. Дураком, произносил со своим невообразимым акцентом, был и остался ду-ра-ком. «В магистрах, в докторях хожу», тут в голосе его появлялось уважение к учености, «и за нос десять лет вожу», восторг и счастье, «учеников, как буквоед, толкуя так и сяк предмет». А это все с немецкого переведено, да? спрашивал он. Я прочитал ему то же самое по-немецки. Здорово, сказал он и попросил прочесть снова. *Habe nun, ach, сказал я, Philosophie, Juristerei und Medizin...* Уважение его не знало границ. А (и вот этого, вот этого забыть невозможно, вот ради этого я и сижу сейчас, четверть века спустя, в другой жизни, склонившись над столом и бумагой) – а не писал ли Гете научной фантастики? Научной фантастики? Вот именно – не писал ли Гете научной фантастики? Я, как мне кажется – вполне резонно, заметил ему, что «Фауст» уже

фантастика, правда – не очень научная. Мальчик ответом моим был, кажется, озадачен, но уважения ко мне не утратил. На другой день после этого разговора меня отправили в *инфекционный изолятор*.

## V

Дело было так. Как раз когда я лежал в больнице, пришло, как впоследствии выяснилось, распоряжение министерства здравоохранения проверить всех пациентов всех московских больниц на так называемый сальмонеллез, или, как еще говорят, палочку сальмонеллы, кишечную инфекцию, каковую, очевидно, у каких-то больных в каких-то больницах нашли, и вот решили, значит, бороться с нею повсюду, в планетарном масштабе, с советским размахом. Подозреваю, что никакой сальмонеллы у меня не было; во всяком случае, не было никаких симптомов оной; уже следующий анализ дал отрицательный результат, как и все, с тех пор, прочие. В планетарном масштабе перепутали, возможно, пробирки. Изолятор, в отличие от того совершенно безликого и ужасного своим безличием современного здания, где я до сих пор находился, являл собою что-то темное, потаенное, сводчатое – очевидно, одно из самых старых, еще дореволюционных, может быть, зданий больницы, куда редко заглядывал кто-нибудь. Заключение в изолятор означало, конечно, повышение степени моей несвободы, но с другой стороны в этом изоляторе, этих сводчатых коридорах, этой пустоте и заброшенности был *стиль*, которого там, в общем корпусе, не было и который сам по себе был для меня утешителен. Почти не было, к тому же, и пациентов. Все население этого довольно все-таки большого – длинный коридор и несколько палат – *отделения* состояло, вместе со мною, из четырех человек. Был, во-первых, шофер-татарин, попавший, как и я, в изолятор, все из-за той же сомнительной сальмонеллы, человек, вообще, психически здоровый, но, как рассказала мне докторша, допившийся до такого состояния, что сам пришел в больницу с просьбой о помощи. Человек был тихий, очень приятный, в основном занятый добыванием сигарет, которых

купить в изоляторе было нельзя и которые приносили ему из дому как-то нерегулярно. Я сам в ту пору курил, даже довольно много. Помню, как мы ходили по коридору и как я пожаловался ему, что вот и у меня сигареты заканчиваются. Ничего, сказал он, будешь *Дымка* курить. «Дымок», если кто не помнит, были страшные советские сигареты без фильтра, курить которые для человека, привыкшего к «Яве» или «Столичным» (до «Мальборо» и свободы оставалось еще несколько лет) было мучением немалым. Нет, сказал я, *Дымка* я курить не буду. Была, затем, средних лет и страшного вида женщина, страдавшая, помимо психической, еще какой-то кожной болезнью, почему, надо думать, в изоляторе и содержавшаяся, тоже все время искавшая, где бы разжиться ей табачком. Руки ее покрыты были синевато-красным наростом, так что я, конечно, старался от нее держаться подальше, боясь заразы. Была, наконец, в московских психиатрических кругах, как я впоследствии выяснил, довольно знаменитая старуха, то ли Седова, то ли Сизова – все так и называли ее *старуха Сизова* (или Седова) – давным-давно попавшая в *Кащинку*, совершенно сумасшедшая, пребывавшая, как кто-то объяснил мне, в *последней стадии шизофрении* (что бы это ни значило). Таких хронических больных, или – *хроников*, помещали и, наверное, до сих пор помещают обычно в специальные больницы, из которых самая известная – знаменитые «Белые Столбы» (уже одно название внушает ужас... вообще, названия больниц и тюрем в России отличаются каким-то загадочным, зловещим садизмом: «Кресты», «Матросская Тишина»...). Однако, «Столбы» отказывались взять ее из-за брюшного, что ли, тифа, когда-то, чуть ли не в пятидесятых годах, перенесенного ею, а родственников у нее то ли не было, то ли они, в свою очередь, отказывались ей заниматься. Так она и осталась в инфекционном изоляторе *Кащинки*, знаменита же сделалась потому, что московские студенты и аспиранты в расположенные за городом «Столбы» ездили неохотно, а в *Кащинке* так и так проходили обычно практику, почему *старуха Седова* превратилась в объект наблюдения и анализа для не-

скольких поколений начинающих психиатров – как, не без гордости, сообщила мне заведующая отделением, «с нашей старухи Сизовой написано уже около десяти диссертаций». Страшна и жалка она была до невозможности, безумна напропалую; к счастью, ко времени моего с ней знакомства, буйной уже не была, а так еще незадолго до этого носилась, рассказывали, целыми ночами с воем по коридору. Упомянутая докторша, заведующая отделением, оказалась еврейкой из Риги, увы, расширявшейся книзу, с узкими, следовательно, плечами и необъятным задом, которая, получив, ясное дело, от моих родителей все в таких случаях полагающиеся подарки, создала мне райские, в контексте окружающего ада, условия, то есть предоставила мне отдельную палату, где стояло еще несколько, пустовавших коек, такую же сводчатую, старую, странную, как и все в изоляторе, позволила мне звонить по телефону из той комнаты, где пили чай недружелюбные сестры, а главное – позволила мне, а заодно уж и всем остальным, гулять в том саду, куда скоро предстоит нам зайти. Все эти благодеяния совершала она без радости – а я уже тогда понимал, что добро надо делать *с веселием духа* – совсем напротив, с угрюмою, как говаривали некогда, *миною*, с как бы упреком в мой адрес, что вот-де вынуждена она делать это добро, за которое отнюдь не доброе, по определению, *начальство* могло, очевидно, если не наказать, то упрекнуть ее, или избить, или хоть косо нам нее посмотреть. *Начальства* этого боялась она какой-то бесстыдной боязнью. Не знаю, относилась ли к ее прямому начальству комиссия, долженствовавшая освободить меня от армии или нет, но вид у нее, комиссии, когда заявила она в изолятор, чтобы меня освидетельствовать, был начальственный в высшей степени, прямо громоподобный. Замечательно, что не я к ним отправился, мне из изолятора выходить не полагалось, но вся комиссия в полном составе, во главе с профессором таким-то, фамилию не помню, явилась в белых своих халатах в опасное это место, никакой заразою не напуганная, наоборот, распугивая, должно быть, *бациллы*, так была она грозна и величественна. Трепещи, сальмонелла! Трепета-

ла рижская докторша, во время судилища скромно сидевшая где-то с самого краешка. Я, как это часто бывает в ответственные минуты жизни, не волновался нисколько. Волновался, может быть, *до*, волновался даже и *после*, как бы задним числом. Но во время самой процедуры был так спокоен, что почти ничего и не запомнил. Помню только, что начальник комиссии, профессор такой-то, все пытался убедить меня, что я *слышу голоса*, я же, боясь, что мой великолепный диагноз заменят на милую профессорскому сердцу шизофрению, упорно отнекивался, уверяя, что никаких *голосов* не слышал, не слышу, слышать о них не хочу. Что я им, собственно, *впаривал*, и тогда, и двумя годами раньше? Тактика была простая – ничего не придумывать, рассказывать то, что есть. С точки зрения советской психиатрии неуравновешенная психика русского интеллигента *сама по себе* диагноз. Чувство тревоги бывает? Бывает. Тоска охватывает? А то как же? О самоубийстве не думаете? И такое случается. Ну, так чего еще надобно? Псих, ясное дело.

## VI

Меня же особенно волновало в юности одно обстоятельство, вернее – свойство человеческого ума, его, ума, неспособность долго оставаться в одиночестве, наедине с самим же собой, его привычка обращаться к кому-нибудь, создавать воображаемых собеседников, призрачную публику в театре фата-морганы. Мы идем по улице – и как бы с кем-то вроде бы говорим; наша мысль превращается в *мысль для кого-то*; наша мысль ускользает от нас же самих. Я видел в этом симптом какого-то глобального отчуждения, рокового несовпадения с собою, трагической, если угодно, хрупкости, *зыбкости* декартовского «субъекта». Декарт, закладывая тем самым и как известно основы философии Нового времени, описывал этот субъект как субстанцию, как *res cogitans*, «мыслящую вещь». Я же видел, что мысль есть не субстанция, но состояние, преходящее, как все состояния. Вот сейчас она есть, а вот ее уже нет. Вот, только что, я был «у себя», совпадал с самим же собою, а вот, через мгновение, через

секунду, уже кому-то как бы что-то рассказываю, или доказываю, или с кем-то вроде как спорю. Мысль, следовательно существую, говорит Декарт. Ну, а если не мыслю, что же, значит, не существую? Мысль, сама по себе, пугающая... Прошу прощения у читателя за сей философский экскурс, в контексте моего непритязательного рассказа не совсем, быть может, уместный. Все это, как бы то ни было, мучило меня довольно сильно, так что я временами отчаивался, и вышеупомянутые состояния тревоги, тоски и т.п. бывали, в самом деле, нешуточные. От картезианских размышлений перед комиссией по созданию белобилетников я, естественно, воздержался, понимая, что шизофрении мне иначе не избежать (нормальный невротик станет, что ли, читать Декарта? нет, товарищи, тут дело посерьезней...), но о своей проблеме намеренно упомянул, как упоминал о ней и два года назад, в предыдущей больнице, видя в этом свой самый сильный, хотя и опасный козырь. Да, вот, говорю с кем-то, не могу остановиться, иду по улице и вот все говорю, говорю, «навязчивые состояния», прошу занести в протокол. Последнее подразумевалось. А голосов, значит, не слышите? Голосов, значит, не слышу. Но ведь собеседники ваши вам отвечают? Только то, что я же и вложил им в уста. Но все-таки они с вами говорят? Да нет же, это я говорю. Они скорее слушатели, статисты... Кажется, я не убедил профессора такого-то, но партию все же выиграл, диагноз был подтвержден, и шизофрении, как сказано, мне не вlepили. Что я продолжал обо всем этом думать, еще не зная, но уже начиная догадываться, *что* можно было бы из этого *сделать*, ясно само собой. Мне было двадцать три года, я ничего еще не написал, по крайней мере – ничего такого, что сам мог бы принять хоть отчасти всерьез; стихи, в самой ранней юности казавшиеся, ну, скажем, во избежание более высоких слов, центральной темой моей жизни (как оно впоследствии, гораздо позже, вечность спустя, к несказанному моему, до сих пор не покинувшему меня удивлению, и оказалось) были оставлены мною, или меня оставили, годам к двадцати, не удовлетворяя ни в малейшей степени, не давая ощущения своего голоса,

своей интонации. Но что-то другое уже намечалась; совсем иной выход, и в литературном, и, если угодно, экзистенциальном смысле, уже брезжил перед мною; роман, скажем просто, много позже, в 1998 году опубликованный мною под (за неимением, увы, лучшего выбранным) названием «Макс», уже был, в самых общих чертах, задуман. В романе же этот мотив ускользания мысли от себя самой является одним из основных, задающих тон и определяющих действие. Прошло еще два года, прежде чем я начал, в самом деле, писать его (весною 1985 года), но я очень хорошо помню, как сидел в том больничном садике, в котором моя испуганная благодетельница разрешила мне и моим товарищам по несчастью гулять, на очень простенькой, без всяких чугунных подлокотников и загибавшейся спинки, в глубине его, рядом с другой такой же стоявшей скамейке, набрасывая свои первые мысли, ранние фразы. Садик этот примечателен был тем, что никто кроме содержащихся в изоляторе больных и, соответственно, работавших там медсестер, не имел в него доступа, а поскольку до моего появления ни *старуху Седову* (Сизову), ни несчастную женщину с чешуйчатými руками гулять вообще не пускали, шофер же татарин появился в изоляторе за пару дней до меня, то получалось, что в садик этот, не знаю, сколько, но судя по его полной запущенности, уже немало времени никто не заходил вообще, так что он являл собою как бы кусок одичавшей природы посреди убогой цивилизации. Ничего в нем особенного и не было, не помню даже, какие росли в нем деревья, помню только сирень, даже довольно много сирени, впрочем, уже отцветавшей, и помню две, у самой стены, внизу сросшиеся березы, совокупными усилиями старавшиеся перелезть через стену, удрать на волю, куда и все мы стремимся. Сад был отчетливо треугольный, то есть представлял собой вытянутый, с очень острым дальним и замусоренным углом треугольник, образованный, с одной, передней и самой короткой своей стороны, собственно зданием больничного изолятора, с двух же других сторон – двумя, постепенно сходящимися, кирпично-красными стенами, отделявшими его от каких-то не-

известных мне мест, белых пятен на карте моей вселенной, от общего, что ли, парка, от других каких-то отделений больницы. Звуки ее, больницы, проникали сюда, разумеется, но лишь как смутный гул, дальний шум, подобный шуму прибоя за дюной и соснами – в той прибалтийской деревне, к примеру, куда я ездил в молодости каждое лето, иногда и зимою, и где я уже тогда предполагал поселить, в моем романе, рассказчика, чтобы он *оттуда*, из этого как бы абстрактного, от всего отрешенного места (море вообще абстрактно...) описывал некую жизнь, тоже, впрочем, в большой степени очищенную от всякой «действительности». «Действительность» я в юности вообще не любил; юность вообще редко любит ее. Жажда некоей точности, чистоты и ясности мною владела; подобно тому, как хотел я – а я ведь именно этого, в конце концов, и хотел – все время быть «у себя», все время мыслить, совпасть со своею мыслью (желание, конечно, неосуществимое), точно так же хотел я очистить *мой мир* от всего случайного, необязательного, несущественного, отделить мир моего вымысла от всякой, вообще, «действительности», как бы вынести эту «действительность» за решительные и резкие скобки. А в жизни, на самом деле, чего я признавать не желал, в жизни все связано, в жизни важное чередуется с неважным, несомненное и случайное соседствуют друг с другом. Все связано, а значит и перепутано в жизни. Твои лучшие мысли приходят к тебе на лавочке в заброшенном садике инфекционного изолятора *Кащинки*, куда ты попал из-за перепутанной пробирки при прохождении военно-медицинской экспертизы, в Москве, в России, ранним летом тысяча девятьсот восемьдесят третьего года. Ты думаешь о совсем другом, разумеется, о романе, который впоследствии в самом деле напишешь и в котором ни о какой *Кащинке* даже речи не может быть; и значит, себя теперешнего, заканчивающего, вот сейчас, свои воспоминания о *психушках*, ты еще даже и представить не можешь себе, а между тем, он тоже в тебе *начинается*, уже начинается, запоминает *старуху Седову*, никогда, впрочем, в садик не выходившую, запоминает несчастную женщину с кож-

ной болезнью, всякий раз очень быстро, куря при этом одну сигарету за другой, ходившую по садику мимо твоей скамейки, но *начинается* еще и в каком-то другом, ускользающем от меня смысле, поскольку вообще очень многое, странно многое в этом больничном садике, во мне и для меня началось. Что, вообще говоря, влияет на нас? Мысли? книги? люди? места? Влияет все это, но влияние мест загадочнее всех прочих. Этот крошечный сад с его сиренью и двумя березами у стены, был, конечно же, *locus amoenus*, окруженный *locus'om terribilis'om*, блаженное место в окружении места чудовищного, «перевод души», как много позже и о совсем другом садике, вернее парке, писал я в стихах, «на язык деревьев, прудов, тропинок». Никаких прудов здесь не было, и быть не могло, но с душой, в самом деле, происходило здесь что-то, куда-то она здесь двинулась, тронулась и пошла, какие-то обнаружались в ней до сих пор неведомые ей самой повороты. И потому я старался как можно больше времени проводить здесь, дожидаясь освобождения. После освидетельствования комиссией пребывание в больнице смысла ведь уже не имело, судьба моя решилась, и не будь я заперт в изоляторе, меня сразу бы, конечно, и выписали. Но изолятор создан именно для изоляции – от, ясное дело, здорового советского общества носителей, как всем понятно, буржуазной заразы – почему меня и не выписывали из него, дожидаясь результатов следующего анализа. Накануне предполагавшегося освобождения выяснилось, что в лаборатории разбили пробирку и анализ придется повторить. Теперь я могу смеяться над этим, тогда, прямо скажем, не мог. Миг вождеденный все-таки, конечно, настал. Ясно, как в фотографической вспышке, вижу то мгновение, когда я стоял, уже *с вещами*, перед входной дверью, до сих пор для меня запретной; ненавидящая сестра открыла ее, эту дверь; моя мама дожидалась меня за нею. «А сигарет-то, сигарет-то у тебя не осталось?» сказала, почти крикнула, в пугающей близости от меня, лихорадочная больная. Я сказал, что сигареты как раз закончились. «А может, у нее есть?» сказала она, указывая на мою маму. Мы все толпились в дверях, и татарин, и сестры. Она не курит, сказал я.

«Ну, может, она тебе принесла?» спросила женщина, страшной своей рукою указывая на мамину сумочку. Нет, сказал я, не принесла. Все. Прощайте... Сигареты у мамы были, сорокакопеечная, и это я вижу, «Ява». Была, как мы помним, или уже не помним, тридцатикопеечная «Ява» в мягких пачках, за которой все охотились, уверяя себя и других, что дело вовсе не в десяти копейках разницы по сравнению с сорокакопеечной, в твердых пачках, «Явой» или, например, с сорокакопеечными же «Столичными», но что она, эта тридцатикопеечная «Ява», много лучше всех других сигарет, и была, соответственно, сорокакопеечная, презираемая народом. Вот такая-то сорокакопеечная «Ява» и лежала, как потом выяснилось, у моей некурящей мамы в сумочке, откуда она и вынула ее, разумеется, как только я спросил ее, нет ли у нее сигарет для меня. Но мы шли уже, по общему больничному парку к ожидавшему нас у въезда в больницу такси, уже было поздно, уже дверь за нами захлопнулась. Мне, конечно, не жалко было им сигарет. Просто я уже *уходил*, уже так надоело мне все это, все они, что я и лишней минуты не хотел быть в их обществе, уже видеть их всех не мог. Молодость вообще беспощадна. Но все же горький какой-то привкус примешивался к счастью, наконец-то, свободы, и кто-то лучший меня, во мне, советовал мне вернуться, позвонить в звонок, передать им эту несчастную пачку «Явы». Я не вернулся. Вот за это стыдно мне до сих пор.

## IX

## ТРИ ДНЯ В ЕЛЬЦЕ

*Памяти моей матери*

1

Мы приехали в Елец в жару, в августе; на вокзале была, разумеется, толчея, мужики, продававшие пиво, бабы с беляшами в ведре; был чудовищный, разбитый асфальт, на котором колесики наших чемоданов ехать отказывались – и был сам вокзал, куда мы зашли, чтобы справиться о билетах для дальнейшего путешествия (мы собирались доехать затем до Старого Оскола и дальше до города Валуйки Белгородской области). Из трех кассовых окошечек открыто было, как водится, только одно, перед коим уже выстроилась, разумеется, очередь. Стоять в ней мы не стали, но принялись осматривать сам вокзал, вполне, по-видимому, старинный, со странно высокими, полукруглыми и с трех сторон слепыми окнами, расположенными как будто на – несуществующем – втором этаже, под самым потолком в перекладах; под окнами же обнаружили разноразмерные, в тошнотворном поздне-советском стиле, картины, долженствовавшие, очевидно, продемонстрировать восхищенным пассажирам и путешественникам славную историю славного города от древнейших времен до наших героических дней. Баснословные витязи, счастливо склабясь, перевыполняли план по сдаче сырья государству, и Петр Великий с восторгом строил очередную гидроэлектростанцию. Героика снаружи продолжилась; на бледно-розовой внешней стене обнаружили мы, откровенными шурупами приделанную к ней, табличку, гласившую: «Здесь, защищая вокзал, 31 августа 1919 г. сражался отряд красноармейцев под командованием комиссара-писателя Александра Вермишева. В этом бою Вермишев был тяжело ранен, схвачен и замучен белогвардейцами». Елец, в самом деле, был занят белыми в первых числах сентября 1919 года во время знаменитого «рейда Мамонтова по тылам красных»,

предшествовавшего большому деникинскому наступлению на Москву, когда все еще казалось возможным и бесы готовились уже к бегству, но втайне намечался уже роковой перелом, исподтишка подступали уже осень, холод и катастрофа. Меня этот эпизод гражданской войны интересовал не в первую очередь; мне хотелось, скорее, разузнать что-нибудь о другом ее эпизоде, о так называемой «Елецкой республике» 1918 года, призрак которой странным образом преследует меня с юности.

## 2

В многоэтажной советской гостинице с оригинальным названием «Елец», стоящей, якобы, на том месте, где была, якобы, корчма, в которой, по пути в Арзрум, останавливался, якобы, Пушкин, заграничный мой паспорт вызвал нескрываемый ужас у милой администраторши, вязавшей, заглядывая в журнал с выкройками, цветастую кофточку; где же я прописан, спросила она. В Мюнхене-не?! А в России где же? Где-то, сказала она, складывая спицы, всякий человек прописан быть должен. А то, может быть, вы *в бегах*? Может быть, вас *разыскивает милиция*? Я похож на человека, которого разыскивает милиция? спросил я. Нет, признала прелестная Парка, нет, не похож. Но прописка должна быть у человека. По настоящему следовало бы мне в милицию вас и отправить... Тут хитрая А. заявила, что я, во-первых, прописан у нее в Петербурге, во-вторых же, что кофточка получается просто чудо и нельзя ли рассмотреть узорчик получше. На этом и порешили, узорчик был рассмотрен, одобрен. А горячей воды в городе нет, объявила, уже улыбаясь, уже любя нас, администраторша, так что уж я и не знаю... Мы устроились, в конце концов, в номере, соседнем с душевой, в которой воду согревали бойлером, причем тепло доходило и до нашего душа, с незакрывающейся дверью и такими *удобствами*, на которые лучше было все-таки не смотреть; из окна этого, с распадающейся мебелью, номера виден был город и холмы за ним, широкое, привольно распахнувшееся пространство этих холмов, вид, напомнивший мне, к собственному моему удивлению,

вид на Регенсбург, где я прожил несколько, не самых счастливых, лет, вернее, на то, что за ним, холмы за ним и Дунаем, уходящие к Баварскому лесу, если смотреть на них, например, с какого-нибудь верхнего этажа одного из немногих в городе высоких, высотными вряд ли можно назвать их, домов. Так, подумал я, времена и пространства нашей жизни вдруг накладываются друг на друга, образуя узор, смысл которого и пытаемся мы разгадать.

## 3

В отличие от Белгородской, к примеру, губернии, где люди маленькие, беленькие и злые, Елец населен добродушными бугаями и чудными толстыми тетками, коих взоры и формы сулят заезжему чужестранцу пуховое, неземное блаженство. Конкретный бугай, доvezший нас до гостиницы, посоветовал нам пообедать в столовой какого-то строительного, что ли, управления, где, по его словам, готовили лучше, чем в любом ресторане; разыскав оную в глубине раздолбанного двора, по темной и грязной лестнице поднялись мы в одуряющий столовско-совковский запах, из которого тут же, разумеется, и бежали, снова на улицу, на поиски ресторана. Каковой мы вскорости и нашли – на главной, пешеходной улице, в ресторане же был, о счастье, кондиционер, благословенное изобретение человечества. Солянка и котлета по-киевски утешают в любых обстоятельствах. Не обошлось без скандалчика. Две девушки сидели неподалеку от входа, вдвоем, посреди дня, выпивая, пьянея. Чем пьянее, тем, соответственно, шумней они становились, и тем нервнее двигались официантки, все менее охотно к ним подходившее. А они настаивали, они звали, они хриплыми голосами требовали к себе уважения. Лиц я, к сожалению, не могу теперь вспомнить, я сидел спиной к ним, время от времени на их выкрики, разумеется, к ним оборачиваясь. Никакие были, наверное, лица. Я достал из рюкзака дневник Эрнста Юнгера, взятый с собой в дорогу, не тот знаменитый дневник, который он вел во время Первой мировой войны и потом издал под названием «В стальных грозах», но дневник времен следующей, Второй мировой войны,

включенный затем в его книгу «Излучения», дневник, начинающийся в апреле 1939 года, в пору работы Юнгера над, может быть, лучшим его романом – или повестью? – «На мраморных утесах», *Auf den Marmor klippen*, в которой ужас надвигающейся, надвинувшейся на мир безудержной власти передан в странных, отрешенных и призрачных, от всего временного и случайного как будто освободившихся – и в то же время телесных, земных, звериных, змеиных, кровавых, осязаемых образах. Дневник, в том издании, которое у меня было с собою, доходит до февраля 1943 года; с ноября 42-го по январь 43-го Юнгер находился в оккупированной России, в Киеве, Ростове, Ставрополе, который назывался тогда и который он, Юнгер, тоже упорно зовет «Ворошиловском», затем на Кавказе, в местах, названия которых ничего не говорят мне, в Белореченской и каком-то Куринске, затем в Кутаиси, в Майкопе, в Теберде, опять в «Ворошиловске», в Киеве. Маршрут его можно было бы проследить, конечно, по карте. Он ничего не пишет в дневнике о целях своей поездки; мы знаем теперь, что он был послан в Россию командованием размещенных во Франции сил вермахта, с целью проверить настроение генералов и офицеров на Восточном фронте в смысле их возможного участия в заговоре против Гитлера. Все равно внутренне вздрагиваешь, читая эти записи благородного оккупанта... Его первые впечатления. Есть волшебные страны, колдовские места на земле, но есть и другие, где расколдовывание удалось в совершенстве, где чудесное исчезло без следа. Этот мотив расколдованного мира, мира без очарования повторяется многократно; в «Ворошиловске» он живет «в здании ГПУ», как он пишет, забыв или не зная, что славная сия организация с 34-го года называлась НКВД, здании громадном, как все полицейско-тюремное в этой неволшебной стране. Погода 24 ноября 1942 была дождливая в «Ворошиловске», улицы покрыты грязью. Некоторые улицы все же приятнее других, дома, построенные при царе, излучают еще некоторое тепло. Чудовищные советские коробки подавляют все вокруг. Вообще, сквозь старые здания просвечивает что-то вар-

варское, что все же симпатичнее абстрактной ничтожности новых построек. Здесь можно сказать словами Готье: «La barbarie vaut mieux que la platitude», причем *platitude* лучше всего перевести словом «нигилизм». «Варварство лучше нигилизма»... Ни о каком «нигилизме» сам Готье, конечно, не думал, он думал именно о *platitude*, о пошлости и безвкусице, но перевод все же правильный для данного случая, говорил я А., смотревшей на меня чуть-чуть тигриными своими глазами. Лучше уж варварство, чем этот абстрактный и расколдованный мир.

#### 4

Немцы всего неделю, того меньше – пять дней, были в Ельце, причем совсем рано, в самом начале, в декабре сорок первого года. Но меня, как сказано, интересовала не эта, а та война, Первая мировая и вслед за нею – Гражданская, та война и те войны, после которых, конечно же, и началось столь успешное расколдовывание мира, убийство тайны, гибель чудесного..., и как тут не вспомнить ахматовские строки семнадцатого года о том, что теперь никто не станет слушать песен, предсказанные наступили дни, моя последняя, мир больше не чудесен, не разрывай мне сердце, не звени... Гражданская война в Ельце отмечена, еще раз, двумя основными событиями. Был, 31 августа 1919 года, захват города казаками генерала Мамонтова, или, правильнее, Мамантова, совершавшими свой знаменитый рейд по тылам красных, взорвавшими, захватив город, железнодорожный мост через Быструю Сосну, как называется совсем не быстро текущая сквозь Елец, с высокими берегами, река, которую уже мельком видели мы, из окна такси, по дороге от вокзала к гостинице, запалившими этот самый вокзал и замучившими, следовательно, защищавшего его, то есть опять же – вокзал, как гласит приведенная выше надпись, и что-то есть, не правда ли, трогательное в этой формулировке «защита вокзал», как если бы этот вокзал сам по себе, безотносительно к красным и белым, генералам и комиссарам, был какой-то высшей и хрупкой ценностью, чем-то таким стеклянным, воздушным, прекрасным, что следо-

вало, при всех обстоятельствах, защищать, охранять..., замучившими, значит, хотя что это значит? – расстреляли, наверное, вот и все, или пытали все-таки? как пытали? – комиссара-графомана А. Вермишева, сочинявшего, чтобы уж сразу разделаться с ним, хотя всех замученных, разумеется, жалко, что бы они ни делали, стишки типа: «Юденич прет на Петроград – Гад! Красной армии солдат – Брат!..» и т.д. и т.д., стой, мол, красной армии солдат, насмерть и белой сволочи не сдавайся. И была, годом раньше, в 1918-м, та «Елецкая республика», о которой я впервые услышал, когда мне самому было лет двадцать и которая с тех пор не дает мне покоя. Была – Елецкая республика? Или ее не было? И если была, то что такое была она? Я, собственно, затем и приехал в Елец, чтобы разузнать о ней что-нибудь. Нет, не только за этим. Еще и затем, что Елец – это Бунин, что Бунин, учившейся здесь в гимназии, описывал его все снова и снова, и в рассказах, и в «Жизни Арсеньева», и в Париже, и в Грассе, вновь и вновь всматриваясь, следовательно, сквозь свое эмигрантское настоящее, сквозь сияние провансальского дня, сквозь пальмы и пинии, в исчезнувшее и погибшее прошлое, яблонево-сады на тихих и пыльных улицах, и как же, в свою очередь, не попытаться, всмотревшись, увидеть сквозь расколдованный этот, с памятником Ленину, гори он в аду, тот, другой, несуществующий более город, о котором давно уже знал я, что «нигилизм» не окончательно его уничтожил, не полностью раздавил ничтожными своими коробками, пустячком пирамид, что советская власть как-то его проглядела и что если где-то и следует искать исчезнувшее, погибшее, невозвратимое, то именно здесь.

## 5

Памятник Бунину обнаружили мы довольно скоро, предварительно насладившись жанровой сценкой изгнания пьяных девушек из ресторана, из прохладного Эдема их все менее мирной попойки; появился человек, деятельность которого определяется, видимо, словом «охранник», седой и пузатый; девушки, повозмущавшись,

мы же, хрипела одна из них, кивая в нашу с А. сторону, никого не трогаем, никому не мешаем, наконец, нехотя, подчинились; голоса их стихли за окнами; мы тоже вышли на жаркую пешеходную улицу. Бунин сидел в небрежной позе, ногу закинув за ногу, на стуле наискось, левую руку положив на спинку этого стула и ладонь правой руки на опущенную кисть этой левой, постаревший Атос, думающий о миледи и былых приключениях, так что не зря, конечно, отправился он прямо, показалось мне, из Ельца на юг Франции, где, в Грассе, тоже стоит теперь памятник ему, темный бюст на белом, вытянутом вверх постаменте, который обнаружил я, в сентябре 2001 года, когда ехал из Лангедока, где с немецкими друзьями прожил две чудесных недели в винодельческой, рыжей деревеньке недалеко от Безье, в Италию, и дальше на север; я нарочно, конечно же, остановился и даже заночевал в Грассе, в почти пустовавшей, показалось мне, гостинице где-то над городом, на холмах, откуда, с балкона, видно было море в дальней дали и спускавшиеся к морю, как бы огромной какою-то чашей, с рассеянными по ней деревнями, домами, склоны, не холмов, собственно, но, конечно же, как я понимаю теперь, склоны гор, склоны Альп, тех самых Приморских Альп, Alpes Maritimes, которыми Бунин любил помечать свои написанные в Грассе рассказы, ставя сначала дату, например, «14 сентября 1924», затем, строкой ниже, «Приморские Альпы», или, чаще, в одну строку, «Приморские Альпы, 13 июня 1924», что, очевидно, означает день окончания работы над рассказом или над повестью, скажем, над «Митиной любовью», законченной именно 14 сентября 1924, в какой-то тоже, значит, сентябрьский, и тоже, наверное, солнечный, еще совсем не осенний, разве что с легкой дымкой, робко и даже радостно намекавшей на возможность осени день, за, как не трудно посчитать, семьдесят семь до моего приезда в Грасс лет. Вилла, где жил Бунин, тоже расположена над городом, наверху; наверх, пытаюсь найти ее, и шел я, довольно, я помню, долго, по серпантинном загибавшейся улице, и неожиданно для себя очутился в том парке, где и стоит упомянутый

бюст, и совершенно нерусский Бунин, отлитый в бронзе местным скульптором Жаком Вере (Jacques Vairé), удивляясь смотрит на проходящих, и французская надпись сообщает нам, что здесь жил *écrivain russe* и так далее, и потом долго искал оказавшуюся чуть ниже этого парка, запертую и недоступную для посетителей виллу «Бельведер», с ее, значит, тоже – прекрасным видом, о котором, например, Галина Кузнецова упоминает прямо на первой странице своего «Грасского дневника», сообщая, что она, приехавшая в Грасс весной 1927 года, уже почти три недели живет здесь, но ничего толком не делает, написала всего два стихотворения, а я, если бы за почти три недели написал целых два стихотворения, был бы совершенно счастлив, но каждому, конечно, свое, зато часто ходит по открытой площадке перед виллой и все смотрит – не насмотрится на долину, лежащую глубоко внизу до самого моря и нежно синеющую...; так долго поднимался по этому серпантину, и спускался, и затем опять поднимался по каким-то неровным ступенькам, что возвратился в старый, узкоуличный город, знаменитый своей парфюмерией и потому исполненный необыкновенными, ни в каком другом месте не встречавшимися мне и по большей части неприятными, даже просто противными запахами – как если бы некое прекрасное целое должно было возникнуть, но еще не возникло, из отнюдь не прекрасных частей – уже довольно сильно уставшим, так что, пообедав, еще некоторое время сидел, пытаюсь что-то записывать, в опустевшем кафе, и вечером съездил в Канны, и на другой день отправился дальше, вдоль берега, через Ниццу, Ментону, Сан-Ремо и так далее, в Геную, оттуда, не поддавшись соблазну поехать по карте вниз, например – в великолепную Лукку, где бывал уже раньше, покидая море, юг, счастье, по очень горным, пустынно-петлявшим дорогам, на Пьяченцу и дальше, уже по автостраде, на Брешию, останавливаясь в каких-то полузаброшенных городках, деревнях, где перед церковью всегда раскидывается, с парой платанов и памятником местным героям, солнечная, безлюдная площадь.

6

Мне виделась (еще в самой ранней молодости начала мне видеться и с тех пор всю жизнь сопровождала или, может быть, преследовала меня) некая повесть, действие коей должно было происходить во время Гражданской войны, не в Ельце, но в безымянном каком-то городе, году в девятнадцатом, городе, освобожденном наступающими на Москву деникинскими войсками, снова занятом красными, или не занятом красными, захваченном, может быть, какими-нибудь «зелеными», какой-нибудь бандой, объявившем себя самостоятельным государством, советским или полусоветским, – в маленьком и даже совсем маленьком городе, где вместе с деникинскими армиями наступавший на север герой (моей повести) остается, поскольку где-то рядом с этим городом родился и вырос, один, после провозглашения республики прячется, кем-то преданный попадает в тюрьму, в конце концов погибает. Она (повесть) виделась мне как «роман на старый лад», как что-то простое и строгое, без автора, без долгих рассуждений, без *эссеистики*. Только действие, страсть и страдание. Ничего не получилось из этого. Эссеистика возможна, роман на старый лад, увы, нет.

7

Почему, собственно, нет? А потому, собственно, нет, что ничего не осталось от того прошлого, в котором, на старый лад, писались – романы, что старый лад давным-давно уже погиб и утрачен, что все неладно вокруг, что мы видим лишь развалины и руины, разбитые тротуары, покосившиеся домишки, осколки сюжета и на куски разлетевшихся персонажей, и как бы ни пытались мы восстановить утраченное, погибшее – воссоздать, ничего уже у нас не получится, так что и пытаться, в общем, не стоит. Стоит, конечно, восстанавливать церкви, как восстанавливают их, и, увы, показалось нам, только их, больше ничего и не восстанавливают, в Ельце, где церквей множество, где церковей так много, как если бы жители этого города, в погибшем прошлом, ничего вообще не делали, но только молились, крестились, причащались

и исповедовались, что, конечно, неправда, поскольку город этот был когда-то одним из богатейших в России, ее хлебной столицей, отчего ему и пришлось так солоно в гражданскую войну, когда Ленин обрушился на него всей своей продразверсткой, то есть просто-напросто ограбил его до последнего зернышка, куда же ни продразверстки, ни гражданской, ни мировой войны еще не случилось, знаменитые здешние купцы, Ростовцевы, Заусайловы, Петровы и как их всех звали, торговали не только с Москвой, с Волгой, с Ригой, Ревелем, как пишет Бунин, но чуть ли, говорил мне кто-то, и не с Парижем, на Парижскую, чуть ли, Всемирную выставку не заявлялись со своими товарами и конями, ибо коннозаводством занимались тоже усердно, успешно, сам же город ломился, по словам опять же Бунина, от своего богатства и многолюдства, чего теперь уже и представить себе невозможно, и такие были купцы эти богатые, щедрые, гордые и в самом деле, видимо, набожные, что строили и строили в Ельце церкви, еще и потому, впрочем, строили их, что, как рассказала нам на другой день по приезде в краеведческом музее милейшая, тихая и какая-то томная экскурсоводша, мечтали стать – губернским городом, а в губернском городе, якобы, должно было быть, не запомнил сколько, то ли тридцать, то ли, кажется, сорок церквей, что показалось мне, пожалуй, легендой, но спорить я с ней не стал и теперь тоже спорить не буду; вот елецкие купцы и строили, будто бы, изо всех сил эти церкви, и, конечно же, а в легендах только так и бывает, уже, под занавес, почти все построили, из сорока – тридцать девять, еще, значит, только одну какую-нибудь, захудаленькую церковушку оставалось построить купцам, но тут занавес опустился, тут началась дурацкая, будь она проклята, в четырнадцатом году, война, а вслед за ней все известные ужасы, со всеми их продразверстками, продотрядами, всеобщим обнищанием, мерзостью запустенья. Над каковой и возвышается, в прежнем величии, главный елецкий собор, Вознесенский собор, который, по замыслу заносчивых купцов, должен был быть никак не меньше, или разве что чуть-чуть меньше, Исаакиевского в Петербурге, Петер-

бург все же, что ни говорите, столица, а так должен был быть вторым или, уж ладно, третьим по огромности собором в России, есть все-таки еще и вторая столица, Москва, а в ней как раз строился Храм Христа Спасителя, с которым елецкий собор как будто вступил в конкуренцию, поскольку пожертвования стали собирать на него с 1815 года, записывая, кто сколько пожертвовал, в особой, «снуровой», прошнурованной, значит, книге, то есть в то же примерно время, сразу после победы над Наполеоном, когда задуман был в Москве собор в честь оной победы, или, как писал в своем манифесте Александр I, «в ознаменование благодарности Нашей к Промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели, вознамерились Мы в Первопрестольном граде Нашем Москве создать церковь во имя Спасителя Христа». «Да благословит Всевышний начинание Наше! Да совершится оно! Да простоит сей Храм многие веки, и да курится в нем пред святым Престолом Божиим кадило благодарности позднейших родов, вместе с любовью и подражанием к делам их предков»... Храм Христа Спасителя, не тот, на Воробьевых горах, который начали строить и тут же забросили, а тот, всем известный, который потом взорвали, потом опять возвели из бетона, заложен был в 1839, елецкий же Вознесенский собор в 1845 году, Храм Христа Спасителя освящен был в 1883, а Вознесенский собор в 1889, и построены они были одним и тем же архитектором, Константином Андреевичем Тоном, построившим, между прочим, и Большой Кремлевский дворец; ельчане, короче, только Петербургу и Москве давали пред собой преимущество, а так, похоже, претендовали на роль третьей русской столицы, купеческой и хлебной столицы, столицы русского богатства, русского, куда девалось оно? избылиция, и разве, думал я, подходя все ближе, сквозь жару и солнце, к собору, разве «Елецкая республика» не отсюда, не из этого же самовольно-гордого, разбойничье-купеческого, надменно-смирненного духа, мы, мол, хоть и провинция, а не хуже других и прочих, вот какой собор мы отгрохали, и государство свое устроим? Впрочем, никакой и не было, возможно, «Елецкой республики».

Собор же – был, собор, с той непреложностью, которая свойственна всему прекрасному, а прекрасное ведь и есть непреложность, неизбежность, неизменяемость, парил, за деревьями, замершими от зноя, своими пятью синими куполами, в глубоком, от зноя словно вогнутом небе.

8

На самом солнцепеке, на паперти, валялся, спал, раскинувшись, пьяный, в лохмотьях, с голыми израненными ногами. Раны были большие, не совсем запекшиеся, быть может, гноящиеся. Зеленые мухи вились над ними, садились, ползали по ногам. Средневековье в России не кончилось и никогда, наверно, не кончится. Прав был тот французский, кажется, дипломат, заметивший, году так в шестнадцатом, перед самым провалом в бездну, что ничего хорошего не ждет страну, где общество живет в двадцать первом, государство в восемнадцатом, а народ в шестнадцатом веке. В соборе пахло, разумеется, ладаном и свечами, всем тем, чем всегда пахнет в церкви, горящим воском свечей перед темными образами, ладаном и еще чем-то мокрым, вымытыми полами, мокрыми тряпками. Людей не много было в соборе, главная часть его, железной загородкой, похожей на милицейские, используемые при демонстрациях, путчах и праздниках, отделенная от тех, ближе к входу расположенных приделов, где только и стояли перед иконами немногие тихо молящиеся, была вообще пуста. Нам повезло, однако; женщина в черном платке, очевидно служащая в соборе, хозяйским движением загородку отодвинув, направилась в эту главную часть, загородку же за собой не задвинула, так что мы, недолго думая, проскользнули следом за ней, оказавшись одни, вдвоем, «под сводами седья тишины». Тишина была не седая, но светлая, свет из высоких окон падал на расписанные колонны, громадную люстру, спускавшуюся с небес, иконостас, на котором одна икона отделена была от другой витыми пилястрами, какими-то почти игривыми на монументальном фоне всего остального. Между прочим, победившие бесы в 1934 году собор таки закрыли, разграбили, превратили в зернохранилище,

въезжали в него на грузовиках, но в 47-ом году почему-то возвратили вдруг церкви, которая сразу же, шестьдесят лет назад, и начала его реставрировать, в общем, кажется, отреставрировала с тех пор целиком, а шестьдесят лет – срок вообще не малый, так что он не выглядит *новеньким*, только что заново отделанным, но кажется, что здесь все всегда так и было, никогда не было никаких грузовиков, никакого зерна. Когда мы вышли на улицу, бродяга валялся на солнцепеке все так же, в той же позе, с теми же мухами, ползавшими по его кровавым ногам.

9

Елец, чем дальше отходишь от центра, тем решительнее оказывается городом деревянным, городом деревянных домишек, покосившихся и прекрасных. Уже упомянутый бугай, доvezший нас от вокзала до гостиницы, с гордостью сообщил нам, что многие ельчане, и он в том числе, обкладывают свои деревянные домики кирпичом, белым камнем – так оно, ясное дело, теплее и вообще, по его, бугаевскому, мнению, красивее. Это конец Ельца, разумеется. Жителей можно понять, но для города это катастрофа. Эти деревянные домики, со всеми их наличниками и палисадниками, составляют одну из его главных прелестей. Того конкретного бугая, чтобы объяснить ему это, мы уже больше не встретили. Да он бы нам, конечно, и не поверил.

10

Не думал я, что придется мне когда-нибудь цитировать Ильича. А вот – не могу все-таки удержаться – записка его «наркому продовольствия» А. Д. Цюрупе от 5 августа 1918 года: «Ввиду критического положения с продовольствием надо не разбрасывать силы, а сосредоточить массу сил на одном пункте, где *можно* взять *много* хлеба. Предлагаю сосредоточить силы на Елецком уезде, где, по ряду отзывов и по свидетельству ревизовавшего этот уезд наркома в нудел Правдина, положение дел в смысле удушения кулаков и организации бедноты образцовое. Направить тотчас, с максимальной быстротой,

в Елецкий уезд *все* [подчеркнуто] продовольственные уборочные и уборочно-реквизиционные отряды с максимумом молотилок и приспособлений (если можно) для быстрой сушки хлеба и т.п. Дать задание – *очистить* уезд от *излишков* хлеба *дочиста*... Среди рабочих голодных губерний (и среди голодных крестьян там же) развернуть массовую агитацию: в поход на жнитво в Елецкий уезд!» Положение дел в смысле удушения... Какая красота, какой стиль... Максимум молотилок тоже отличная вещь.

11

Воздух окатывал нас жарою, «дул ветер из степи», из той безмерной, за Ельцом и начинающейся степи, от которой он, Елец, среди других крепостей, призван был охранять когда-то Русь и Московию, из Дикого поля, из половецко-печенежской *невесты*, как пишут летописи; вот отсюда дул ветер. Иногда мне кажется, что я совсем не чувствую и не понимаю ту Россию, ту Русь, которую так чувствовал и понимал, разумеется, Бунин. Очень русское, пишет он, было все то, среди чего жил он в свои отроческие годы, но и он, конечно, не сразу осознал это русское, не сразу, как пишет он, почувствовал эту Россию, но почувствовал ее как-то вдруг, и причем по дороге в город, в Елец, когда отец вез его в гимназию, по большой, Чернавской дороге, как он называет ее в «Жизни Арсеньева», одной из тех больших русских дорог, которые в то время уже отживали свой век, зарастали травой, «старые ветлы, местами еще стоявшие справа и слева вдоль ее просторного и пустынного полотнища, вид имели одинокий и грустный. Помню одну особенно, ее дуплистый и разбитый грозью остов. На ней сидел, черной головней чернел большой ворон, и отец сказал, очень поразив этим мое впечатление, что вороны живут по несколько сот лет и что, может быть, этот ворон жил еще при татарах... Он сказал, что этими местами шел когда-то с низов на Москву и по пути дотла разорил наш город сам Мамай, а потом – что сейчас мы будем проезжать мимо Становой, большой деревни, еще недавно бывшей знаменитым притоном разбойников и особенно прославившейся каким-то Мить-

кой, таким страшным душегубом, что его, после того как он наконец был пойман, не просто казнили, а четвертовали... Татары, Мамай, Митька... Несомненно, что именно в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России, а не просто в Каменке, в таком-то уезде, в такой-то волости, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней...».

12

Не знаю, сколько церквей осталось в Ельце из недостроенных сорока, во всяком случае – много, куда бы ни шли мы, всякий раз, в полете очередной улицы, открывалась очередная церковь, разрушенная, восстановленная, не совсем восстановленная. Среди этих церквей есть и более, чем Вознесенский собор, старинные церкви, хотя совсем древних все-таки нет – город слишком часто подвергался пожарам и разорениям – а все-таки странно, куда они все подевались. В России все куда-то девается... Самые старые церкви – восемнадцатого века. И почти отовсюду, вновь и вновь, виден собор, особенно величественный, пожалуй, если смотреть на него чуть снизу, спустившись по кособору, по каким-то петляющим и пыльным тропинкам к реке; среди заборов и домиков, между коими тропинки сии пролегали, обнаружилась вдруг, с выбитыми стеклами и проржавевшим каркасом, телефонная будка, совершенно непонятно что здесь делавшая, как будто здесь заблудившаяся; телефон еще был в ней, но шнур и трубка отсутствовали, связь с миром давно прервалась... Этот величественный стиль, именуемый иногда «русско-византийским», иногда «тоновским», по имени все того же Константина Тона, был, собственно, не чем иным, как разновидностью так называемого «историзма», он же «эkleктизм», охватившего всю Европу во второй, примерно, четверти девятнадцатого столетия. Начинается ведь, как известно, эпоха национализма (обернувшаяся, в конце концов, мировой катастрофой); вот, кажется, в архитектуре это «национальное начало» и за-

являет о себе в первую очередь. «Тоновский стиль» есть, в известном смысле, архитектурное воплощение николаевской идеи «православия, самодержавия и народности», злосчастной идеи, первой в послепетровской России попытки создать собственную национальную идеологию. Так, «ложная готика», памятники которой я нахожу в Германии на каждом втором углу, была, конечно, провозглашением немецкой национальной мощи, имперского, на глазах воздвигаемого величия. А вместе с тем, единый мировой стиль заканчивается, после ампира самостоятельность исчезает, начинаются подражания, реплики и цитаты. Начинается, в сущности, в девятнадцатом веке, архитектурный постмодернизм – до всякого модернизма, которому еще только суждено было появиться на свет, и обернуться конструктивизмом, и превратить мир в стеклянно-бетонный термитник, в котором мы и задыхаемся ныне. Варварство лучше, чем нигилизм. Но не сказать ли, что нигилизм начинается уже здесь, уже в этом отказе от единого стиля, в этой роковой подражательности, в этом, якобы, возврате к «национальным истокам», понемногу мутнеющим, разливающимся, в конечном счете, кровавыми реками?

### 13

Так думал я, лежа на продавленной койке в гостинице с оригинальным названием «Елец», куда, под вечер, совершенно измученные от жары и блужданий, не выспавшиеся после железнодорожной ночи в отвратительно душном купе, возвратились мы, приняли, стараясь не особенно смотреть по сторонам, прохладный душ, выпили чаю. Каждые полчаса непонятно откуда слышны были короткие позывные сигналы, по всей видимости отмечавшие эти истекшие полчаса, впрочем, без всякой связи с действительным временем, то есть не в половину, к примеру, седьмого, а в шесть часов тридцать восемь минут, затем в восемь минут восьмого и так далее и так далее, и вслед за ними смутная радиомузыка, в которой, прислушавшись, различили мы известную военную песню «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой...».

Пусть ярость благородная вскипает, как волна... Идет война народная... Война все еще идет здесь, в этом Ельце, она здесь каждые полчаса начинается вновь. А почему не признаться, что эта песня все-таки берет меня за живое, хотя я ко всему советскому отношусь аллергически и уж точно без малейшей ностальгии? Где-то, кстати, читал я недавно, что текст ее вовсе не принадлежит Лебедеву-Кумачу, но был просто-напросто украден им, с небольшими изменениями, у некоего – вот ирония истории! – обрусевшего немца по имени Александр Адольфович (Адольфович! только подумать!) де Боде, сочинившего оный текст во время Первой мировой войны (никакой фашистской силы темной там, разумеется, не было, но была просто германская темная сила и вместо проклятой – тевтонская орда: риторика вполне в духе 1916 года; «от Канта к Крупну», как писал другой обрусевший немец, философ Владимир Эрн); в конце тридцатых годов, незадолго до своей смерти, этот Боде, к тому времени, в советской ночи, частицу «де», конечно, утративший (фамилия его показывает, кстати, что он был отдаленно французского происхождения – как многие немцы, потомком, наверное, какого-нибудь гугенота, бежавшего из Франции после отмены Нантского эдикта; мог ли тот гугенот вообразить судьбу этого Александра Адольфовича, этот поселок Кратово под Москвой, где он доживал свой век и где я пару раз бывал, кажется, в юности) – в конце, следовательно, тридцатых годов этот уже старый Александр Адольфович послал свое сочинение Лебедеву-Кумачу, надеясь, наверное, что тот даст его песне ход, тем более, что новая война с «тевтонской ордою» уже намечалась на чернеющем горизонте. Никакого ответа от Лебедева-Кумача не последовало, а уже в начале июля 1941 года сочиненная, якобы, славным поэтом-песенником чуть ли не за одну ночь «Священная война» была исполнена на Белорусском вокзале перед отправкой солдат – кто-нибудь, интересно, выжил из них? – в мясорубку. Так это или нет, я не знаю, но поверить в это легко. Когда-то попало мне в руки «Избранное» этого В. И. Лебедева-Кумача с совершеннейшими перлами сталинистской лирики в нем,

по ужасу и убожеству мало знающими равных себе. Особенно, я помню, стихотвореньице с простым и страшным названием «Садовник» меня поразило. Садовник это ясное дело, кто – «Ус», как называли его в лагерях. «Вся страна весенним утром как огромный сад стоит, и глядит садовник мудрый на работу рук своих...». Написано это в тридцать восьмом году, когда кровь уже текла по всей стране, и весенним утром, и осенним вечером, ручьями и реками. «Радость бабочкой веселой пролетает по кустам, вьются песни, точно пчелы по лазоревым цветам...». Милый Александр Адольфович, каково тебе было там, в твоём Кратово? какие лазоревые цветы выращивал ты в саду? дрожал ли по ночам, ждал ли ареста? и какой черт дернул тебя связаться с кроваво-кумачовым воришкой? или ты сам, каким-то краем души, поверил в растреклятое светлое будущее, как, тем же краем, но все-таки, кажется, верили в него наши бабушки-дедушки? «День и ночь с веселым шумом сад невиданный растет, день и ночь трудам и думам отдается садовод. Все ему проверить надо взором пристальным своим, чтобы каждый корень сада был по-своему любим. Он помощников расспросит, не проник ли вор тайком. Сорняки, где надо, скосит, даст работу всем кругом». Сорняки, где надо, скосит... Чудный текст для тридцать восьмого года. «Пар идет от чернозема, блестят капельки росы... Всем родной и всем знакомый улыбается в усы». Ах, ты, Боже мой, еще и в усы улыбается, сейчас мы заплачем... А «Священная война» – песня, хоть и затертая, конечно, на краснознаменных, шапкозакидательных пластинках, но, сама по себе, поразительная, с этим ее пафосом страдания и счастья, победы и горя, решимости и сознания своей правоты. Композитор А. В. Александров, тоже немало потрудившийся на ниве прославления советско-египетской, российско-ассирийской государственности, всеобщего несчастья нашего, кажется, все-таки сам написал к ней музыку.

14

На другой день отправились мы в краеведческий музей, в надежде разузнать что-нибудь о совсем другом,

эфемернейшем, государстве, «Елецкой республике» 1918 года. В краеведческом музее никто о ней не слышал, но полагаться на краеведческий музей не приходится. Никакой и не было, возможно, «Елецкой республики»; был, во всяком случае, какой-то «Елецкий Совнарком», каковой Совнарком постановил между прочим, 25 мая 1918 года, «передать всю полноту революционной власти двум народным диктаторам – Ивану Горшкову и Михаилу Бутову, которым отныне вверяется распоряжение жизнью, смертью и достоянием граждан». Из этих двух диктаторов – другой источник называет их *дуумвирами* – дуумвирами! каково! древний Рим в Орловской губернии! – из этих двух, значит, диктаторов-дуумвиров один, Иван Горшков, был большевик, другой, Михаил Бутов, левый эсер. Иван Горшков благополучно, кажется, дожил до 1961 года, дальнейшую судьбу Михаила Бутова мне выяснить не удалось. Вот какое-то «обращение» «К трудящимся города Ельца»: «Коллегия двух диктаторов – олицетворение союза рабочих и крестьян. Бутов самый популярный среди крестьян, Горшков – среди рабочих. Оба испытанные бойцы, люди с железной волей и твердой рукой, еще никогда в жизни не отступавшие и не уступавшие ни пяди, преданные идее революции до самопожертвования. Люди, которые сумеют умереть, как жили: бесстрашно и просто – за землю, за волю, за народ трудовой. Товарищи, преклонимся перед суровостью их жребия, перед величием их подвига и, со своей стороны, облегчим его безграничной преданностью интересам народа!». М. М. Пришвин, гражданскую войну переживший в Ельце и неподалеку, называет этого Бутова в своих дневниках «бывшим каторжником» и тут же бывшим «стражником императорского правительства» – кажется, или одно, или другое? впрочем, о том, что Бутов – в прошлом стражник, пишет он постоянно, при каждом упоминании о нем. «В мещанской слободе стали обыски делать: искали сахар и оружие, брали все. Мещане собрались с духом и топорами зарубили трех красногвардейцев. Диктатор из стражников императорского правительства выставил против слободы всю артиллерию с пулеметами и, обер-

нув орудия к небу, сам разъезжал на вороном коне три часа подряд. Тут все поняли, что такое диктатор». (Запись от 14 июня 1918 г.) А вот дальше: «Хоронили убитых на Сенной площади, как на Марсовом поле, против Народного дома, выстроенного либеральным помещиком. Из буржуазных квартир вынесли цветы и сделали каре из пальм, лавров и других вечнозеленых растений. Возле могилы венки с надписью: “Проклятье убийцам!” Диктатор при салютах из орудий и пулеметов говорил речь и клялся на могиле, что за каждую голову убитых товарищей он положит сто буржуазных голов». Были при этой диктатуре и еще какие-то, судя по всему, комиссары, «народного» например, «просвещения». Вот запись Пришвина от 20 июня: «Комиссар народного просвещения, чувствительный человек, исполненный благими намерениями, выпустил для нашего города три замечательных декрета. Первый декрет о садах: уничтожить перегородки в частных садиках за домами и сделать из всех бесчисленных садов три: Советский Сад № 1, Советский Сад № 2 и Советский Сад № 3. Второй декрет: гражданам запрещается украшать себя ветвями сирени, бузины, черемухи и других *плодовых* деревьев. Третий декрет: ради экономии зерна, равно как для осуществления принципа свободы выпустить всех певчих птиц». Почему же сиренью-то нельзя себя украшать? А потому, наверное, что какой-то «молодой купеческий сын», как узнаем мы из записи от 6 июня, купил однажды в Городском саду веточку сирени для барышни и отправился с ней гулять. Незаметно дошли они до того места, «за Сенной площадью, между острогом и монастырем», где «находятся могилы расстрелянных». Каких расстрелянных? А той самой «буржуазии», которую дуумвир Бутов так пламенно обещал уничтожить в отместку за трех красноармейцев. «Солдаты подумали: цветы несут на могилу, и арестовали молодого человека. Мать бросилась в комиссариат справляться. Ей сказали: “Его расстреляют”. За него похлопотали и скоро выпустили, а мать спрашивает теперь всех странно: Скажите, пожалуйста, я умерла, а почему же душу мою не отпевают?».

В музее царила советская власть. «Коммуна», «славное революционное прошлое», «письмо Ленина елецким рабочим». А где же все остальное? спросили мы, весь ужас? вся мразь и мерзость? все преступления? А вон, сказала нам томная экскурсоводша, вон там, за дверью, стенд о коллективизации. О раскулачивании, и вообще... Маленький такой стендик, за дверью почти незаметный. У нас было больше, сказала экскурсоводша, но пришла, знаете ли, новая директриса... И что же? И велела убрать все. Наш музей – сам по себе экспонат. Это как же? спросили мы. Ну да, *памятник истории музейного дела*. Теперь я понял, сказал я, это значит, памятники Ильичу по всей стране – это памятники не самому Кирпичу, но это *памятники истории монументальной скульптуры советского периода*. Ловко придумано... А что, сказала теряющая свою томность экскурсоводша, ведь это все и вправду наша история. Вот формула, от которой мне хочется удавиться. Мы вышли на улицу.

Гимназия, где учился когда-то Бунин, где преподавал одно время, с 1887 по 1891, то есть целых четыре года как никак, Розанов, преподавал, между прочим, «историю с географией», как шутили наши бабушки, бывшие гимназистки, то есть именно так, историю и географию, два предмета, где, наконец, четвероклассник Михаил Пришвин так разозлил своего учителя Розанова, что с ним самим, Пришвиным, приключилась пренеприятнейшая «история с географией», выгнали его, скажем просто, из этой гимназии, в которой, кстати, и Бунин не доучился, в отличие, между прочим, от Сергея Булгакова, родившегося в недалеких отсюда Ливнах, – примечательнейшая гимназия эта ничего особенно примечательного не являет собою, но предстает перед любопытствующим путешественником в виде кирпичного, за кирпичным же забором, двухэтажного, довольно длинного здания с несколькими, в рост самого зданья, деревцами у входа, с пустым и чистым асфальтовым школьным двором («резкая

и праздничная новизна гимназии: чистый каменный двор ее...», пишет Бунин), где разве что баскетбольная сетка на голубом, по виду свежеразкрашенном щите, укрепленном, в свою очередь, на трубчатой, трапециевидной конструкции, выкрашенной, опять-таки, в голубое («простор и звучность выкрашенных за лето свежей краской коридоров...», вот и теперь, значит, за лето красят все свежей краской...), говорит об отличии нынешних, на каникулы, понятное дело, разъехавшихся школьников от тогдашних, сей бранный и славный мир давным-давно покинувших гимназистов, о баскетболе, разумеется, и слыхом не слышавших. Из женской гимназии, неподалеку расположенной, той самой, мимо которой Бунин старался проходить почаще, потому что уже волновало его, конечно, «все то особенное и ужасное, что есть в женских смеющихся губах, в детском звуке женского голоса, в округлости женских плечей...», из гимназии этой советская власть сделала пединститут, а постсоветская превратила оный, понятное дело, как и все прочие пединституты, в «университет», впрочем – «имени Бунина». Достойным ли «имени Бунина» образом обстоит в нем дело с округлостью женских плечей и тонкостью женской талии, нам, увы, из-за каникул не удалось убедитьсяся.

## 17

Есть некая – в сущности, оскорбительная для нашего духа, взыскующего, как известно, свободы – неотвратимость в поступательном движении прозы. Сказал «а» – скажи «б». Хочешь не хочешь, а уже вынужден. Приехал в Елец, побывал в краеведческом музее, постоял у здания гимназии, где учились или преподавали все вышеназванные, дошел затем до городского сада, того самого, где купеческий сын сорвал свою роковую веточку сирени для барышни, городского сада, тоже, конечно, описанного и даже воспетого Буниным, где его, Бунина, в начале его гимназической жизни, «поразила несметная, от тесноты медленно двигающаяся по главной аллее толпа, пахнущая пылью и дешевыми духами, меж тем как в конце аллеи, в сияющей цветными шкаликами раковине, томно

разливался вальсом, рычал и гремел во все свои медные трубы и литавры военный оркестр», и где теперь ни оркестра, ни раковины, ни толпы, вообще ничего и никого не было, дешевыми духами не пахло и «очаровательный запах» обрызганных водяным дымом раскидистого фонтана цветов, которые, «как я узнал потом, назывались просто “табак”», ниоткуда не раздавался, зато пылью пахло изо всех сил, только пылью и все тут, пожухлой листвою в пыли, где и фонтана никакого не было, или он выпал из памяти, были только какие-то жухлые пыльные клумбы, жара, солнце, и вновь, и вновь пыль; приехал, значит, в Елец, зашел, по пути из краеведческого музея, в городской сад – вот и проза твоя, и фраза твоя тащится вместе с тобой и другой твоей спутницей, скажем так, по жару, хочешь ты этого или не хочешь, хочет ли она сама этого или нет, и сад, к примеру, покинув, заходит, вместе с тобой и другой, потому что куда ж ей еще деваться, во все тот же, на пешеходной улице, ресторан, с его кондиционером, киевскими котлетами и вновь, почему-то, теперь уже между самими официантками и то ли хозяйкой, то ли какой-то вообще начальницей, толстой и наглой бабой, намечающимся скандальчиком, и посидев, и отдохнув в ресторане, выходит вновь на жару, и по очень длинной, очень разбитой и покосившейся улице плетется, волей-неволей, в музей Бунина, в тот деревянный, одноэтажный, с крылечком и наличниками на окнах дом, на заросшей сорняками окраине города, где он, Бунин, прожил четыре года «нахлебником у мещанина Ростовцева, в мелкой и бедной среде», и где мы как раз, в ресторане отдохнувши телесно, отдохнули душою, потому что никакой советской власти там, в отличие от краеведческого музея, не было вовсе, но созданный уже при ее крушении, в 1988 году, музей этот показался нам каким-то крошечным, любовно воссозданным кусочком старой России посреди всеобщего запустения, всеобщего обнищания, и две пожилые женщины, смотрительница и директриса, принимавшие нас не как случайных посетителей, но как их собственных, лично к ним пришедших гостей, первым делом угостили нас пахучими мелкими яблоками, еще,

увы, не антоновскими, в стеклянной вазочке дожидавшимися нас на покрытом белой и кружевной скатертью круглом столе, в той ли комнате, где жил Бунин, или в соседней с нею, не помню, зато помню, как светилась эта вазочка на падавшем из окна солнце, и как яблоки, казалось мне, светились в ней тоже...; но все-таки, все-таки, как бы долго я ни тянул и ни длил эту фразу, есть в этой последовательности раз и навсегда заданных передвижений, ее и наших, в открываемом нами пространстве, роковая неотвратимость, оскорбительная для нашей свободы, неизбежность перемещения из пресловутого пункта «а» в не менее пресловутый пункт «б», рабство у реальности, плен бытия. Я протестую против этого. Самое интересное – всегда в отступлениях, всегда в примечаниях. Какой там сюжет в «Евгении Онегине»? Сюжет там, конечно, тоже не последнее дело, сюжет там, вообще говоря, определяет собою весь русский девятнадцатый век, всю его «мифологию», но главная прелесть ведь все-таки в отступлениях, в отвлечениях от темы, не так ли? в том, что я плоды своих мечтаний и гармонических затей читаю только старой няне, подруге юности моей, и в этих утках, конечно, что слетают с берегов, вняв пенью сладкозвучных строф.

18

«До Ельца дороги ужасны. Несколько раз коляска моя вязла в грязи, достойной грязи одесской. Мне случилось в сутки проехать не более пятидесяти верст. Наконец увидел я воронежские степи и свободно покатился по зеленой равнине» (Пушкин, «Путешествие в Арзрум»).

19

У меня было две книги с собою в Ельце. Были уже упомянутые дневники Эрнста Юнгера с их описанием, вернее, не-описанием творимых немцами ужасов, разузнать о которых тоже было, судя по всему, целью, одной из целей его поездки на Восточный фронт, поскольку на Западном, и в частности во Франции, где немцы вели себя относительно прилично, об этих ужасах, творимых на

Востоке, знали очень мало, лишь совсем отрывочные слухи и сведения о них доходили до каштанного, кафештанного, как всегда и во все эпохи свои, Парижа, однако и на Востоке, где Юнгер, разумеется, имел дело лишь с генералами и офицерами вермахта, а вовсе и ни в коем случае не с крысами из СС, ужас хотя и ощущался повсюду, но был все же скрыт от взоров некоей завесой умолчаний, недоговоренностей и намеков, отдернуть которую он, Юнгер, в конце концов, не решился, за что его нередко упрекали впоследствии, как если бы он обязан был смотреть в ту сторону, в которую мы сами не всегда способны заставить себя смотреть, хотя чего легче, казалось бы, съездить нам из Мюнхена, думал я, сидя рядом с А. на случайной скамейке возле бывших, Буниным описанных тоже, «Обжорных рядов», ныне превратившихся в обыкновенный, очень грязный рынок, где можно было купить что угодно, от поддельной майки с надписью Armani до неподдельных, очень вкусных, фиолетовых, налившихся соком слив, чего легче, думал я, съездить нам из Мюнхена в Дахау, всего каких-нибудь двадцать минут идет туда электричка, мы, однако же, упорно туда не едем, не в силах взять на себя этот груз ужаса, заранее представляя себе свою собственную реакцию на него, слезы и потрясение, боясь этих слез, оберегая себя от них, и пускай кто-то, кому не лень, упрекает нас в трусости, нам это совершенно безразлично, мы едем лучше в Елец, куда с юности мечтали поехать, и вот сидим теперь на скамейке возле бывших Обжорных рядов, попивая водичку из пластиковой бутылочки с надписью «Липецкий источник» и время от времени заглядывая в дневники Эрнста Юнгера, почему-то взятые с собою в дорогу, с их, следовательно, не описанием, но все же упоминанием, вернее, вновь и вновь всплывающими упоминаниями об ужасах, происходящих в этой несчастной, к 1942 году уже насмотревшейся и натерпевшейся разнообразных кошмаров, уже изуродованной и расколдованной «нигилизмом» стране, в которую другой подвид «нигилизма» вторгся со своей собственной спокойной жестокостью, своей холодной дьявольской яростью. «Дыхание живодерни», пишет

Юнгер, «ощущается временами так остро, что пропадает всякое желание работать, всякая радость от образов и мыслей. Вещи теряют свое волшебство, свой запах и вкус. Дух утомляется при выполнении тех заданий, которые он сам себе поставил и которые прежде оживляли его. Вот с этим-то и надо бороться. Краски цветов на смертельном кряже не должны тускнеть перед нашим взором, даже в двух шагах от пропасти». – Второй же книгой, которую я взял с собою в поездку, был роман В. Г. Зебальда «Аустерлиц», его последний и, наверное, лучший роман, если это роман, опубликованный в 2001 году, то есть в том же самом, роковом для автора и для мира году, в последний год его жизни, когда он, Зебальд, 14 декабря, возвращавшийся откуда-то, я до сих пор не узнал откуда (биографии Зебальда все еще не существует, мне, по крайней мере, она неизвестна), вместе с дочерью на машине домой в Норвич, в тот восточно-английский университетский Норвич, или Норидж, где он с 1988 года преподавал немецкую литературу, столкнулся со встречным грузовиком, причем якобы столкнулся с ним уже после разрыва сердца, от которого он, значит, и умер, уже мертвый водитель, не управляющий помертвевшей от страха машиной; и если наша смерть растет вместе с нами, как утверждал Рильке, то уж тем более она сказывается и намечается в наших текстах, почему мне и кажется, что это трагическая, быть может, лучших его текстов лишившая нас смерть всего лишь пятидесятилетнего автора каким-то, хоть я и не смог бы объяснить каким именно, образом *вписывается* в его книги, *выписывается* из его книг, вновь и вновь говорящих о непреложности невыбираемой нами судьбы, о неотменяемости неподвластных нам обстоятельств, вытекает из них как роковое, в самой своей невыносимой случайности неизбежное следствие.

## 20

Зебальд, кажется, почти неизвестен в России, хотя «Аустерлиц» на русский переведен, переведено и знаменитое эссе Сьюзан Зонтаг 2000 года, где, еще до появления в печати «Аустерлица», но, разумеется, уже после

прочтения других книг Зебальда, его первой, собственно прозаической, хотя и вырастающей, как и все его сочинения, из эссеистики, книги, название которой приходится перевести на русский как «Головокружение», его «Изгнанников», его «Колец Сатурна», говорит она, не обинуясь, о литературном величии, о возможности величия в эпоху господствующих в литературе серости и болтовни, в эпоху измельчания писательских амбиций, каковому измельчанию, каковой серости и противопоставляет она, ясное дело, Зебальда, и конечно, когда пишешь сейчас об этом, не можешь не думать, как быстро все кончается, все исчезает, что вот уже и самой Сьюзан Зонтаг больше нет на земле, а мы все еще не вышли из двухтысячных или, если угодно, нулевых годов, из этого десятилетия, в начале которого, за три месяца до гибели Зебальда, нью-йоркские, к концу десятилетия уже как будто забывающиеся взрывы вернули так называемое человечество в ту историю, которую оно так упорно старалось, так упрямо старается забыть, о которой не хочет и думать и о которой он, Зебальд, думал как раз постоянно, борясь с забвением, не поддаваясь ему, противопоставляя ему свое собственное, как иногда кажется, не покидавшее его отчаяние. Потому и проза его, с ее бесконечными, уверенной скорописью продвигающимися вперед предложениями, с ее иллюзорной документальностью и этими ее незабываемыми картинками, старыми фотографиями, картами, письмами, которые он то и дело вставляет в свой текст, что, разумеется, бросается читателю в глаза в первую очередь и потому составляет как бы фамильное клеймо, *specialité de la maison*, этого зебальдовского, единственного в своем роде текста, – потому и эта проза, вновь и вновь, как замороженная, кружит вокруг упорно забываемых, но не заживающих исторических ран, вновь и вновь, по разным дорогам и с разных точек зрения подступая к тому, говоря словами Ахматовой, великому водоразделу, который навсегда отделяет настоящее и будущее от прошлого, а таковым для немецкого автора остаются, конечно, война, нацизм и уничтожение евреев, подобно тому, как для автора русского, хочет он

того или нет, этим водоразделом и незаживающей раной навсегда, или на очень долго, останется революция, великое русское самоубийство и все, что последовало за ним, – кружит, как и мы сейчас кружим, вовсе, впрочем, не стремясь описывать события и страдания, свидетелем которых он сам, Зебальд, не был, но словно отыскивая их отражения в настоящем, в его, Зебальда, собственной жизни, прочитывая следы их, расшифровывая их тайные знаки. «Моя стихия – это не роман, а проза», сказал он в одном интервью – различие важнейшее. Проза в понимании Зебальда не навязывает читателю выдуманных героев и придуманные сюжеты, по крайней мере – делает вид, что не навязывает ему эти сюжеты и этих героев, которых он, читатель, уже, кажется, не воспринимает всерьез, но, сливая факты с вымыслом, судьбу автора с судьбами персонажей, создает ощущение подлинности, странным образом не отменяющее, но многократно усиливающее ощущение загадочности происходящего, таинственности мира, в котором господствуют какие-то скрытые от взоров связи и соответствия, где все со всем, не замечая этого, перекликается и взаимодействует.

## 21

Елецкий Совнарком, следовательно, был образован – мне так до сих пор и не удалось установить когда именно, да в конце концов, не так уж это и важно, в самом, надо полагать, начале 1918 года. Во всяком случае, 19 марта 1918 года был принят (каким-то «пленарным собранием Елецких Совдепов») род конституции под скромным или все же не совсем скромным названием «Основной закон об организации Советской власти в г. Ельце и Елецком уезде», каковой закон, как не трудно догадаться, обрекал и уезд, и город на полное беззаконие, на образцовое положение дел в смысле удушения – «конфисковали», короче, все, что могли конфисковать у всех «бывших», землишку, значит, и золотишко, а заодно уж приступили и к строительству «новой жизни», начали даже, по слухам, выпускать свои собственные деньги, свои почтовые марки, впрочем, все это только слухи, ни того, ни другого я

не видел, и никого не видел, кто видел бы, а вот решение о создании Елецкой губернии, и, следовательно, об отделении от ненавистного Орла, в самом деле было принято «Совнаркомом» 23 апреля 1918, то есть старинная мечта ельчан о губернском статусе осуществилась, впрочем, ненадолго, без всяких сорока церквей, наоборот, понятное дело, с церквями уже начали бороться, церкви уже начали рушить, а между тем, ведь это 18 год, немцы намечаются на горизонте гражданской войны, 25 мая занимают Валуйки, до которых от Ельца и, соответственно, от которых в Елец можно доехать, например, на машине за несколько, пять или шесть часов, в чем нам самим, А. и мне, вскорости удалось убедиться. Вот тогда-то к власти и приходят уже известный нам дуумвиры, тут же почему-то решившие созвать какой-то «крестьянский съезд», для, как пишет Пришвин, «окончательного решения вопроса как о диктатуре, так и о войне». О войне с немцами, разумеется, то есть – давать или не давать отпор «германско-гайдамацкой загребастой лапе», защищать Елец или нет. 29 мая съезд, действительно, собрался, но, кажется, ни до чего договориться не смог, депутаты вскорости снова разъехались по своим деревням. 2 июня Пришвин записывает: «Вчера мужики по вопросу о войне и диктатуре вынесли постановление: “Начинать войну только в согласии с Москвой и с высшей властью, а Елецкому уезду одному против немцев не выступать”. По вопросу о диктатуре: часть селений высказалась вообще против диктатуры, а часть за то, чтобы диктаторы были выбраны с властью ограниченной и под контролем. На съезде высказались крестьяне против диктатуры, находя, что диктатура хуже самодержавия и всегда может лишит крестьянство завоеванных свобод». Ну, это диктаторам, ясное дело, не понравилось: «Бывший стражник нашей же волости, ныне уездный диктатор, метался по сцене театра Народного дома и кричал на представителей народа: Здесь собрались не пролетарии, а кулаки... На клумбе между розами свеклу посеяли. Выросла, разлопушилась свекла, и на все лето зацвела чайная роза». Второй же диктатор, как называет его Пришвин, кричал на мужи-

ков-депутатов: «Что вы молчите, что, вам корова язык отжевала?». В общем, нет, не удалось диктаторам договориться со съездом. А для таких случаев есть у диктаторов известный рецепт, только что продемонстрированный на примере Учредительного собрания – разогнать и все тут, «караул устал», привет от Железняка. «После жаркого спора с диктаторами съезд хотел покинуть зал заседания, но встретил в дверях карательный отряд и возвратился. На следующий день на дверях съезда были объявления, что здесь собрание крестьян партии большевиков и левых социалистов-революционеров. Не входя в здание, крестьяне выбрали представителя от волости и за их подписями подали заявление, что они беспартийные. Этих подписавшихся был приказ арестовать. В это же самое время с трех сторон города начались обыски с грабежом. Рабочие дали сигнал к остановке движения. Приехал броневик, открыл стрельбу. Делегаты разбежались по деревням». А дальше – что же? А дальше в елецкой «Советской газете» от 5 июня 1918 года читаем: «РЕЗОЛЮЦИЯ, принятая 3-м Елецким Крестьянским съездом [читай: большевиками и левыми эсерами, оставшимися от него] совместно с Советом рабочих депутатов и представителями проф. союзов и фаб-завкомов: Ввиду того, что острая опасность со стороны немцев и гайдамаков миновала, что принудительная мобилизация проводится во всероссийском масштабе из центра, – коллегия диктаторов упразднить, передав всю полноту власти Уездному Совету Народных Комиссаров, которому поручить создать малую коллегия для разработки планов и наивозможно большей продуктивности работы. Съезд предлагает С.Н.К. произвести беспощадную конфискацию капиталов буржуазии для содержания мобилизуемой армии и семей тех, кто с оружием в руках пойдет защищать революцию, предлагает принудительно мобилизовать всю способную держать в руках лопаты буржуазию для черной работы, рытья окопов и т.д. под наблюдением рев. войск. Произвести повальные обыски в городе и уезде с целью отобрания у буржуазии и кулаков оружия и излишка запасов продовольствия, дабы заставить всех и

питаться и работать равно. Да здравствует Свобода и Равенство!». «Дуумвират», следовательно, просуществовал всего десять дней, «Совнарком» еще, по крайней мере, месяц. Потому как 6 июля 1918 года был, как все мы помним, убит Мирбах и непрочный союз кровавых романтиков с кровавыми реалистами рухнул.

22

Вот еще несколько выписок из елецких газет эпохи «Совнаркома». «Советская газета» от 15 июня 1918 г.: «ПРОЭКТ ОБЫСКОВ, выработанный ЧК г. Ельца. Предс. ЧК С. Алексеев. ВОЗЗВАНИЕ от ЧК по обыскам г. Ельца. За последнее время по городу разнеслись провокаторские слухи, распускаемые темными личностями, что идут повальные обыски, отбирают все: и мебель, и одежду, и обувь, и самовары, и если есть 2 подушки, то одну берут, отбирают серебро и золото, даже серьги и колечки, а у сопротивляющихся рвут с ушами и пальцами. Не так давно разнеслась молва о таких грабежах, и рабочие, ничего не разобрав, побросали работу. Рабочих в этом сильно винить нельзя, т.к. каждая вещь ими нажита потом и кровью, и в настоящую эпоху революции рабочие с трудом отдают себе отчет, что творится вокруг них, т.к. темные личности забывают здравый ум рабочих и этим хотят в мутной воде половить рыбки. Дабы не получилось то же, что и в предыдущие дни, Совдеп постановил: обыски провести организованным путем, выделив из себя 5 членов и пригласив все профсоюзы и кроме того от каждых 100 рабочих по 1 представителю. Следовательно, обыски будут производить сами рабочие, а самого себя бояться нечего, и себе верить можно. Вышеназванные организации выделили из себя лиц, назвав их ЧК г. Ельца по обыскам, каковая комиссия и будет руководить обысками под контролем самих рабочих. Призываем граждан отнестись спокойно к скоро начинающимся обыскам и довериться лицам, которых вы на это уполномочили. Лица, распускающие провокаторские и всевозможные грязные слухи, будут немедленно арестовываться, несмотря мужчина или женщи-

на, и будут судиться по всей строгости революционного закона». Каковая строгость чудесно демонстрируется публикацией от 26 июня 1918 г.: «РАССТРЕЛ КОНТРЕВОЛЮЦИОНЕРОВ. В ночь на 23 июня по постановлению ЧК по борьбе с контрреволюцией следующие лица: бывший жандармский ротмистр Сурков, бывший городской голова Н. П. Ростовцев, фабрикант Парамонов, священник Тихомиров, инженер Карлин и ктитор церкви Заусайловой Федоров». Замечательно отсутствие глагола. Ну в самом деле, все ведь и так понятно. Это те же «контрреволюционеры», о которых пишет Пришвин, или другие какие-нибудь? Нет, не те же, о тех сообщалось двумя неделями раньше, 12 июня, в заметке «МЕСТНАЯ ЖИЗНЬ. БОРЬБА С КОНТРЕВОЛЮЦИЕЙ. 9 июня по постановлению чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией расстреляны трое сознавшихся убийц товарищей красноармейцев: Григорий Федоров Сапрыкин, Иван Кондратьев Башутин и Михаил Соковых; и два контрреволюционера, уличенные в связях с московскими заговорщиками, германскими шпионами в Курске и в организации елецкой контрреволюционной буржуазии: Алексей Николаевич Романов, сын фабриканта, и Константин Николаевич Лопатин (бывший председатель земской управы). Кроме того, расстрелян грабитель Леонов, пытавшийся производить провокационные обыски под видом агента комиссариата продовольствия и отбравший мануфактуру. Чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией продолжает расследование».

## 23

Расстреливали их, как рассказала нам в очередной церкви очередная, добродушная, очень толстая и, как почти все церковные люди, все-таки, с нашей светской точки зрения, странноватая, с выпученными глазами, прислужница, у красных, кирпичных, длинных, щербатых стен бывшего мужского монастыря, много раз упоминаемого Буниным, до которого и мы дошли, наконец, на третий день нашего пребывания в Ельце, от гостиницы повернувши не вниз, к собору и городу, но вверх, пересекая

ту самую Сенную площадь, о которой пишет Пришвин, мимо Народного дома, теперь сделавшегося театром, и дальше, по тому самому, как мы вскорости поняли, много раз, опять-таки, упоминаемому Буниным «шоссе между острогом и древним монастырем», по которому он въезжал в детстве в город и, соответственно, выезжал из него, выезжал из него и в самую первую, самую раннюю, в первой части «Жизни Арсеньева» описанную поездку, когда так поразил его «на самом выезде из города» «необыкновенно огромный и необыкновенно скучный желтый дом», и за решеткой в одном из бесчисленных окон этого страшного дома – «человек в кофте из серого сукна и в такой же бескозырке, с желтым пухлым лицом, на котором выражалось нечто такое сложное и тяжкое, что я еще тоже отроду не видывал на человеческих лицах: смешение глубочайшей тоски, скорби, тупой покорности и вместе с тем какой-то страстной и мрачной мечты...». – Вот так, сказала мне А., вот так мы и движемся сквозь цитаты. Вот именно, ответил я ей, нам только кажется, что мы видим все это само по себе, эту тюрьму, например, которая так и осталась, конечно, так по-прежнему и остается тюрьмой, разве что без человека с желтым лицом, но с теми же, явно, окнами, выглядывающими из-за новой, по виду, бетонной, еще усиливающей ее тюремность, стены, в действительности же мы движемся сквозь слова и цитаты, сквозь где-то читанное или еще не написанное, и двигаясь сквозь все это, сворачиваем налево, обходя монастырь, тот самый «монастырь времен Алексея Михайловича», о котором Бунин пишет в рассказе «Поздний час», одном из своих лучших, наверно, рассказов, упоминая его «крепостные, всегда закрытые ворота и крепостные стены, из-за которых блестят золоченые репы собора»; из-за которых ничего теперь не блестит, потому что никакого монастыря больше нет за этими стенами, но была при большевиках и по-прежнему есть – автобаза, грузовики за воротами, и как это, в общем, точно, что именно – автобаза, какое точное советское слово, сказал я А., целый соцреалистический роман выезжает из этого слова, лязгая сцеплением и буксуя в грязи, но Бог с ним,

не в нем сейчас дело, а дело в том, что только стены, значит, и остались от монастыря и от прошлого, эти красные, кирпичные, очень длинные и высокие стены, которые, чем дальше мы шли, тем страшней становились, как будто вырастали перед нами и словно бы в нас самих, с их отчетливыми выбоинами, щербинами, крапинами, не знаю уж, от тех ли пуль оставшимися на них, но так легко представить себе, что от тех, и почему же все-таки душу-то мою не отпевают? «Здесь, у стен Троицкого монастыря, 31 августа 1919 г., коммунары, защищая город, героически отражали атаки мамонтовских банд», разобрали мы на табличке. Валялись какие-то бетонные плиты в густой и сочной траве, и росли, и высились, и вздымались в небо пирамидальные тополя, похожие на кипарисы, напоминающие Рим, юг, свободу и счастье, и никакой, конечно, таблички с именами жандармского ротмистра Суркова, бывшего городского головы Н. П. Ростовцева, фабриканта Парамонова, священника Тихомирова, инженера Карлина и прочих, и прочих ни на одной из стен не было, а ведь каждый из них хотел жить не меньше нас с вами, и как молился, наверное, Тихомиров, как немел от ужаса Карлин, как спокойно стоял Парамонов. А кто их расстреливал? «Еще жив человек, расстрелявший отца моего», писал Иван Елагин в одном довольно потрясающем стихотворении. Человек этот давно уже умер, конечно. Вон стоит внук его, в физкультурных штанах, зеленых, обвислых и грязных, у водонапорной колонки, с папироской в крючковатой руке.

24

Я втайне двигался сквозь еще один текст – не написанный мною. Сквозь ту повесть, которая привиделась мне еще в начале восьмидесятых, которую я начал писать в середине девяностых годов и которую уже не надеюсь когда-нибудь написать, так что мне остается, в двухтысячных, только исследовать причины моего, еще недавно мучительного, теперь уже почти безразличного мне самому поражения. Из коих первая – историческая, зловещий призрак исторического романа, вновь и вновь

возникающий на рвущихся от отвращения страницах. Легко написать «бывший стражник нашей волости», цитируя Пришвина, а попробуй написать это от себя, своей рукой, своим голосом. Какой *стражник*? какая *волость*? о чем ты? «Отряд вошел в город; объявлена была дневка...». *Дневка*, по определению Даля, есть *суточный роздых* (в отличие от привала, *роздыха часового*). Все это не так уж и трудно узнать, прочитать. Но совершенно невозможным, невыносимым с самого начала казалось мне, и до сих пор кажется, писать, всерьез, как ни в чем ни бывало, о *городской управе*, о каких-нибудь *колясках*, *подводах*. Вспоминается мандельштамовская эпиграмма начала тридцатых годов: «Один еврей, должно быть комсомолец, живописать решил дворянский старый быт: на закладной под звуки колоколец помещик в подорожную спешит». Комсомольцем давно уже, конечно, не будучи и евреем будучи только наполовину, я все-таки чувствую себя этим несчастным, дрожащим по ночам, литератором, пришельцем из ниоткуда и сотрудником «Красной Нови», посягающим на запретные для него закладные. Хорошо было Бунину писать об армяках, аршинах и аргамаках. А как мне писать – всерьез – о городской, действительно, или, пуше, земской управе, о пристяжных и прочих коренниках? Некий советский писатель, выдавая «на гора» очередной рОман (с ударением на о) из жизни то ли декабристов, то ли еще каких-то «пламенных революционеров», порадовал, говорят, читателя, сообщением, что на входящем в «салон» офицере надеты были «белоснежные лососины». Редактор ничего не заметил, корректор тоже. Так эти лососины и плавают по литературным преданиям погибшей, или почти погибшей, эпохи. Тухлой рыбой воняет литература.

25

А вот раздел «Почтовый ящик» все той же «Советской газеты». 3 июля 1918 г.: «**Далинскому**. Стихотворение не пойдет. “Манят – тают” – не рифмы. Вы пишете: “Ее распростерты крылья, Познав свободы высоту, Паря, летя, зовут и манят К себе, с собой под солнца блеск, К его лу-

чам, в которых тают...” Что это? Набор слов или поэтическая вольность выражения?! Попробуйте писать еще, но только с заглавием. **Гражданину С.** Гражданские браки утверждаются в комиссариате внутренних дел. **Рабочему Маркову.** “Памяти покойного” не пойдет. В №34 уже была статья по этому поводу. **С. Гуд.** “Люблю тебя” не пойдет. “В душе струны поют, Они страстью горят”. Это верно, товарищ. Но только не те струны и не та страсть, о которых вы говорите дальше в словах “поцелую ее, ненаглядную”. Нельзя личное, субъективное смешивать с великим чувством свободы. **Окчинскому.** В своих стихах вы хотите примирить непримиримое: “Большевик, меньшевик, Демократ, бюрократ, – Примирись, обоймись И на шваба ополчись”. При том самая форма стихов устарела: “Русь разорвану шей, Любви светом согрей, И тогда ты навек Будешь славен, человек”. Что-то Тредьяковско-го напоминает. Стихи не пойдут. **В. Мешаеву.** “Жизнь пролетариата” не годится. Надо по возможности обрабатывать свои произведения, а также переписывать чисто, без помарок». А вот стихотворение, которое «пошло»: **«Солнце свободы.** Великое солнце поднялось Над нашей родною страной – И в поры застреши [sic!] умчалось, Что жаждало крови одной. Все гады, все совы ночные, Спешите скорей по норам – Довольно уж властвовать вам. **А. Вольный».** Тут же: «Комиссия по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией и саботажем – Теодор Лисковский». Глагол снова отсутствует. Тире красноречивей, конечно. Тире, прочерк, зияние. Вот в этот прочерк все и провалилось, вот в эту бездну все рухнуло... На завтрак в елецкой гостинице с оригинальным названием «Елец» покупал я, в дурно-пахнущем буфете, у толстых теток, вкуснейшие сырники. Прости меня, Теодор Лисковский, если можешь, за то, что я жив.

26

Левые эсеры, особенно в провинции, сдались, как известно, не сразу. Елец 8 июля, то есть через два дня после убийства Мирбаха, объявлен был «на осадном положении» (что бы сие ни значило), то есть введен был, по-

видимому, комендантский час и – приказом № 1 некоего военкома Будкова – запрещены все собрания. 14 июля «осадное положение», если верить «Советской газете», отменено. В том же номере замечательное сообщение под заголовком «Изгнание могильщиков революции»: «На районном собрании членов железнодорожного военнореволюционного комитета, согласно телеграммы [о, этот страшный родительный падеж вместо дательного! весь «совок» уже в нем!] от Викжедора [не знаю, кто такой, а вспоминается чудный анекдот про Гордона Крэга, приехавшего в уже советскую Москву в начале двадцатых годов: «Передайте мистеру Мосторгу, что больше я в его магазин не приду никогда!»] постановили: исключить из состава членов комитета иуд-социалистов всех оттенков». Вот еще какая-то «резолюция общего собрания Совета рабочих депутатов»: «Беднота в Ельце поддерживает все шаги из центра. Клеймит позором левоэсеровских “людей-недолюдков”. Полная до смерти поддержка ВЦИКу». Еще собрания, еще резолюции. Вот какое-то «общее собрание партии левых эсеров» («повестка: выборы делегатов на Саратовскую партийную конференцию, просят не опаздывать, т.к. в тот же день в 9 ч. веч. лекция т. Нат. Рославец и М. Бутова о V съезде Советов»); а вот «Пленарное собрание Советов Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов» (все с большой буквы): «Речь Нат. Рославец: “Я была у Свердлова. Я задала ему вопрос: что он думает о нашей партии. Он сказал мне, что наша партия еще не умерла, что она только нуждается в чистке. [Красиво звучит, приятно для слуха] Она не умерла и не умрет постольку, поскольку стоит за интересы трудового народа, а не за кулачество”. Затем Н. Рославец говорит о том, что думает Ленин о партии л. эсеров: “Я должна вам сказать, что Ленин сам по отношению к крестьянскому вопросу стал на народовольческую точку зрения. Ленин считает, что партия левых эсеров не умерла еще. Он передавал, что не нужно даже менять название ее ... Необходимо реорганизовать нашу партию. В этом отношении у нас левых эсеров одна надежда на саратовскую конференцию членов партии, которые остались верны знамени

пролетарской революции“». А вот речь какого-то Гродне-ра, передаваемая газетой: «Не верит, что Ленин – ортодоксальный марксист, мог так сказать. Что распоряжение о разоружении левых эсеров пришло по телеграфу. “Я говорю – эта партия должна рано или поздно умереть, атрофироваться. Все же между двумя партиями, платформа которых общая, необходимо и возможно соглашение. Я заключаю свою речь призывом к вам, товарищи, наладить отношения с местной группой лев. эсеров”». А вот, если угодно, «Отчет о 2-м дне работы пленарного собрания Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов»: «Доклад комиссара юстиции Золотухина (эсер). Говорит о том, что левоэсеры постановили членов своей партии с ответственных должностей не отзывать (собрание аплодирует). Сообщает о прошедшем съезде судей. Судьи в настоящее время должны стремиться разрешать дела по крайнему разумению [что это значит?] и по совести, а не по букве закона, как было раньше. Предлагает Председателем Рев. трибунала – Кондюрина».

## 27

Скука охватывает нас, меня и Музу, читающую все это вместе со мною. Все-таки перескажем, вкратце, историю с неким Крюковым, тоже левым эсером, ездившим в Москву по поручению «местных товарищей». «Советская газета» от 31 июля 1918: «Экстренное собрание Елецкой организации партии левых эсеров. Доклад т. Крюкова: он ездил в Москву для доклада о взаимоотношениях елецкой организации коммунистов и эсеров. В Москве приняли Аванесов, Свердлов и Бонч-Бруевич: они категорически не считают народничество обреченным на гибель, так как партия может умереть как тактическая единица, но идея не умирает... Тов. Ленин в беседе с Крюковым указывал, что и коммунисты настолько далеко ушли от своей прежней теории, от книг, что у них вовсе нет программы в настоящее время, а в платформе чрезвычайно много косвенных позаимствований у теории народничества, так что острые грани между партиями стерты и в настоящее время никакие теоретические

расхождения не могут иметь место. Вывод из этого для Ельца тот, что народники имеют полное право на существование и коммунисты должны работать с ними в полном согласии». «ЧТО ЭТО?» (передовица «Советской газеты» от 11 августа 1918 г.): «На последнем пленарном заседании выступил Крюков, видный член елецкой организации эсеров. Он отчетливо докладывал собравшимся [как докладывал? отчетливо...], что т. Ленин в беседе с ним высказался за то-то и то-то, что о том-то сказал так-то. Мы не передаем содержание беседы гр. Крюкова с Лениным, потому что для нас это не важно. Почему же не важно? Да потому, что беседы этой не было. Да, читатель, не было. И вот доказательство. Т. Ленин в своем письме в Елец от 6 августа пишет: “Долгом считаю заявить, что все это сказки и что ни с каким Крюковым я не беседовал, убедительно прошу рабочих и крестьян относиться с чрезвычайной осторожностью к таким господам, говорящим слишком часто неправду”». Письмо Ленина «Елецким рабочим» действительно существует, печатается во всех собраниях его сочинений, в чуть иной, правда, редакции – «этаких господ» елецкие умельцы приписали все-таки от себя. Нам, впрочем, не до разночтений в канонических текстах Кирпича, нас занимает все-таки реальность за ними, реальность, или то, что мы называем так, за всеми этими письмами, резолюциями и фракциями, пленарными заседаниями и прочими бонч-бруевичами, эта серая, скучная, страшная и, в серости и скуке своей, все-таки невообразимая, немислимая реальность. Вот письмо Александры Ивановны Ростовцевой из рода Ростовцевых, одного из тех знатных купеческих родов, которые были когда-то всем в Ельце, стали, увы, ничем, сыну Сереже от 4 сентября 1918 года: «Голод пришел к нам и хлебный и молочный, т.к. коров отобрали у всех жителей, а из деревень молока не носят, как не возят и никаких овощей, ни картофеля, ничего. У властей такая политика, чтобы всех сморить с голоду. До этого времени жили ничего, были сыты. Дома будут взяты, ни у кого не будет *своего* дома, и плату с квартирантов будут получать домовые комитеты. Коммуна, да и только». А вот письмо

тому же Сереже его отца, Михаила Ростовцева, от 18 марта 1919: «Погода эти дни у нас морозная, холодно, в Городе многие сидят в нетопленных помещениях... У нас в городе тоже, как и везде, много больных, умерли Доктора: Андреев и Недарадов. Наша Губерния на военном положении. Продовольствие стало доставать еще трудней, и цены повышаются. Курица 100 и 120 руб. Я поступил на службу в Контору Скуфьина Конторщиком 3-го разряда, жалование мне 525 руб. в месяц...». Хорошее жалование, пять куриц можно купить. А вот, послушаем еще Пришвина: «Френч и Галифе с револьвером в руках наготове ведут мещанина в пиджачке, человека лет сорока, измятого, избитого, за ними человек десять красноармейцев с винтовками наизготовку. Ведут. Лучшая гостиница в городе превращена в тюрьму для контрреволюционеров». Это какая же гостиница? Уж не та ли, которую описывает Бунин и в «Жизни Арсеньева», и в чудесном рассказе «Подснежник» – и чего, кажется, не простишь ему за это начало: «Была когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица – и был гимназистик Саша, которого милая, чувствительная тетя Варя, заменившая ему мать, называла подснежником»?

28

Эта «Дворянская гостиница» на все той же, пешеходной, улице сохранилась, то есть здание сохранилось, конечно, трехэтажное, каменное, с очередным куполом очередной церкви за ним, и в нем самом обнаружился книжный магазин, где и купили мы выше цитируемую переписку семьи Ростовцевых, изданную, кстати сказать, уже в наше время представителем другого знаменитого купеческого елецкого рода В. А. Заусайловым, в остальном же обыкновенный, канцелярским клеем пахнущий книжный магазин с обыкновенным расхожим глянцем и какой-то краеведческой мелочью, не заменяющей той истории Ельца, которую мы искали и которая, очевидно, еще не написана, и на пешеходной, бывшей Торговой улице, все те же лавочки и лавчонки, из коих только маленькая душная лавочка с елецкими кружевами привлек-

ла нас и в первый, и во второй день, и в третий, и все это, на третий день, мы знали уже наизусть, и по-прежнему была жара, волнами накатывавшая из степи, из дикого поля, и были эти чудовищные тротуары, которые не ремонтировали, кажется, со времен Второй мировой войны, если не Первой, и эти отбитые, облупившиеся стены, покосившиеся ворота, какие-то уже ни к чему не относящиеся колонны, эти развалины, это кирпичное крошево, и никакой, конечно, не было Елецкой республики, а в том, что было, поэзии во всяком случае не было, но только резолюции, и фракции, и расстрелы, и жара, и разбитые тротуары, и пыльные тополя, и эта печаль провинции, повсюду та же, это безжалостное солнце, эта выжженная жизнь, это спаленное прошлое, эта пыль, въедающаяся в самые наши мысли, и куда-то мы все идем, все идем, от мужского монастыря к женскому, через овраг.

29

А ты, что же, хочешь поэзии? Поэзия, дорогой мой, начинается там, где начинаются легенда и миф. Там, где сказка, легенда и миф, там, на миг, не так страшно, там история улыбается, там сизый солнечный луч пробивается сквозь грязно-серые облака, как пробился он, в начале девятнадцатого года, не так уж, в сущности, по российским масштабам, далеко от Ельца, в Полтавской губернии, где несколько месяцев, но процарствовал все же некий «Царь Глинский и вся правобережной Ворсклы», он же – Иван Гордиенко, простой хуторянин. На реке, действительно, Ворскле, той самой, на которой в августе 1399 года предводительствуемые Едигеем татары наголову разбили великого Витовта и союзных с ним русских князей – «ни Чингисхан, ни Батый не одерживали победы совершеннейшей», замечает в своей «Истории» Карамзин, – а заодно и перебежавшего к литовцам Тохтамыша, впоследствии убитого Едигеем, убитым, в свою очередь и в дальнейшем последствии, одним из сыновей Тохтамыша, – вот на этой-то Ворскле, во времена от нас не столь отдаленные, но не менее *убивательные*, жил, в селе Глинске, некий, в самом деле, простой, хотя и зажиточный, как

сообщают источники, хуторянин по имени Иван Гордиенко. Глинск же, ясное дело, переходил из рук в руки, от одной банды к другой. К весне 1919 года Ивану нашему Гордиенко все это надоело. Собрал он свою собственную банду и всех остальных прогнал к чертовой бабушке. Освободил и еще пару сел, среди них некое село Опошня, объявил себя «верховным комиссаром» и начал, значит, освобожденными землями править, навел порядок, какого в тех, да и не в тех, местах давненько уже не видали. Однако недолго пробыл Иван Гордиенко «верховным комиссаром», а решил «венчаться на царство». Заявился со своими молодцами в опошненскую церковь, приставил наган к виску местного священника и потребовал, чтобы тот «короновал» его. Каковая коронация и совершилась при огромном стечении народа, под перезвон всех имевшихся в наличии колоколов... Затем происходит самое трогательное. Царь Иван решает, что жена его, простая крестьянка, не отвечает более царскому его достоинству. Все того же священника, угрожая все тем же наганом, заставляет он себя с женой развести и обвенчать с местной учительницей – воплощение, надо думать, высшего начала в системе его мироздания –, которую, скорее всего, никто и не спросил, хочет ли она становиться «царицей». Отныне царствуют они вместе. По царству своему разъезжают «в коляске, запряженной четвериком, украшенные, вместо корон, свадебными венцами, взятыми из церкви. Когда коляска останавливалась возле церкви, сопровождавшая царя свита вносила Ивана Гордиенко в церковь на обитом бархатом кресле»... «Слава о нем гремит на много сотен верст. Не только такие богатые, большие местечки, как Будище, Диканька и Рубаевка, признают его власть, но сама Котельва “бьет ему челом” и присылает богатые дары». «В его царстве наступили мир, покой и тишина. Нет больше налетов банд, прекратились грабежи и реквизиции, исчезла советская власть». Так продолжалось несколько месяцев. «Когда же стал приближаться фронт, картина резко изменилась. Вновь прибыли представители советской власти в округ, и “царь Иван”, опасаясь за свою “царскую” персону, бросив и свою “царицу”, и

своих приверженцев (по другим сведениям, “с немногими приверженцами”), в один “прекрасный” день исчез из Глинска в приворсклых лесах. О дальнейшей его судьбе сведений нет».

30

Я впервые прочитал о примечательнейшем этом эпизоде в книге В. Н. Звягинцева «Кавалергарды в Великую и Гражданскую войну» (Париж, 1966). Рассказывает эту историю, довольно подробно, в своих в 1973 году в Мюнхене изданных мемуарах («Дроздовцы от Ясс до Галлиполи») и В. М. Кравченко, штабс-капитан ВСЮР, то есть «Вооруженных Сил Юга России», затем, в эмиграции, начальник второго, то есть германского, Отдела РОВС, то есть, говоря попросту, начальник Русского Общевоинского Союза в Германии (интересно все-таки, что делал он при нацистах?), в Мюнхене же, в 1976 году, и скончавшийся. В 1976 году я писал свои первые, гумилевообразные, стихи, и о Мюнхене, если думал, то втайне от себя самого. В Мюнхене, где я живу теперь в десяти минутах от главного вокзала, если ехать на метро, и в пятнадцати, если ехать, например, на трамвае, с большой помпой, в этом 1976 году, отмечалось как раз столетие трамвайного сообщения, основанного, значит, в 1876, в каковом году трамваи еще никакими трамваями, конечно же, не были, но были тем, что в России называлось некогда конкой, вагончиком, запряженным лошадьми; вот такая-то конка, разукрашенная баварскими бело-голубыми флагами, и ходила в тот юбилейный год по улицам сказочной баварской столицы, к умилению прохожих, проезжих. До этой конки Владимиру Михайловичу Кравченко, о котором больше ничего я не знаю, уже не было никакого, наверное, дела; перед смертью, хочется верить, вспомнил он, среди прочего, в последний раз прошедшего у него перед глазами, в *заглазье*, и далекую тихую Ворсклу с ее заводами и ветлами, и ту церковь в Опошне, где навек напуганный батюшка рассказывал ему, все еще вздрагивая, как венчал на царство, под револьверным дулом, обезумевшего Ивана.

А каким он был, как выглядел, этот Иван Гордиенко? А она, учительница? Мы ведь не знаем даже, как ее звали. Откуда она взялась, откуда приехала в эти места? А не сохранилось ли фотографий? Мне не удалось разыскать ни одной. А ведь, наверное, какой-нибудь местный фотограф снял их при въезде в очередную Опoшню. Вот они стоят, он – какой же все-таки? – тяжелый, грубый, с сухим, суровым лицом, и она, «барышня», очень миленькая, пухленькая, с ямочками на щеках, еще испуганная, но уже входящая в новую роль, уже шалеющая от власти, от страсти... Он ведь был, наверное, первым ее мужчиной. Вот сюжет, конечно – конечно! Она была еще девушкой, а он-то ведь, в сущности, ее изнасиловал. И она ему, сама по себе, не нужна, она для него «символ», аллегория его новой власти и высоты, его безумного взлета и безудержного дерзания. Потому он, в конце концов, и бросил ее, не раздумывая. А она влюблена в него – ну конечно! – она влюбилась по уши в этого грубого, дикого мужика, она на все готова, куда хочешь бы за ним побежала. И она же учительница, значит, хоть немножко, «народница». А тут – «народный царь», «мужицкое царство». А еще и веселые ночки, и вино, и – куда-нибудь, с гиканьем, на тачанках... Пропадай, Расея... Все летит в тартарары. Но все-таки царство, воля и власть. И он, конечно, сам уже «съехал со всех основ», уже не понимает, где он и что он, уже царь – и все тут, «царь-батюшка», «царь-государь». Замечательно, что он ни за кого не выдавал себя, как это свойственно на Руси, да и не только на Руси, самозванцам, ни за какого убиенного Димитрия, ни за какого Петра Третьего, на манер Пугачева. Но как – судьбою! – подобрано имя. Царь Иван – конечно! как еще и прозываться крестьянскому царю, защитнику обижаемых и гонимых? Здесь никаких других доказательств не нужно, никакой, прости Господи, «легитимации» не требуется. Царь Иван – о чем еще говорить, и так все понятно! Звали бы его... да хоть Николаем, как Николая Второго – ничего бы у него не получилось, наверное. Царь Николай Глинский? Кому он нужен? Никто за ним не пойдет.

А вот Иван! царь Иван! Грозный, Глинский... Да и были ведь, при Грозном, какие-то Глинские... Что-то, «в памяти народной», быть может и сохранилось... Быть может. Но главное все же – Иван. Да и фамилия какая – гордая! не Петькин какой-нибудь. И замечательно, что он – исчезает. Исчезает, скрывается... Как это было, в «Бесах»? «Мы скажем, что он “скрывается”, – тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. – Знаете ли вы, что значит это слово: “он скрывается”?». Знаем, знаем, еще как знаем, Петр Степаныч... Есть *правда мифа* в этом исчезновении. «Народный царь» и не может так просто взять и от какой-нибудь шальной пули погибнуть. Он может только – скрыться, исчезнуть, затеряться «в приворсклых лесах». В лесах, в глубине, в потаенном сумраке времени, во мгле истории, из которой суждено ему – появиться. «Но он явится, явится». Вот тут-то Ворскла и выйдет из всех своих берегов.

В 19-м году в Ельце ничего подобного не было, советская власть укрепилась, о своем собственном Совнаркоме больше не помышляли, бывший диктатор Михаил Бутов регулярно печатал статьи в газете «Соха и молот», в каковую превратилась почему-то «Советская». Вот, например, его заметка от 25 июня 19-го года: «РАБОТА ЗА КУЛИСАМИ. Помещики в Елецком уезде живут в своих родовых гнездах, прикинувшись овечками. В Дрезгаловской волости обретается помещик Коротнев. Он имеет хутор, выгон, сад, 4 породистых коровы, 2 породистых козы и несколько овец, которые пасет по найму 14-летний мальчик. Имеется кухарка. Правда, у него сыновья в Красной Армии. Но им место не в Армии, а рыть окопы. Вина в таком положении – в простодушии и мягкосердечии крестьян. Не раз делали постановление о выселении помещиков, но порядка нет». Как видим, «положение дел в смысле удушения» было все-таки не совсем «образцовое». Надо было товарищам «подтянуться». Товарищи подтянулись.

Продвигаясь дальше – в пространстве, во времени – выходим мы на колдобистую обширную площадь, называвшуюся некогда «Бабий базар», где, по преданию, продавали когда-то невольниц в половецкий полон и в татарское рабство, что, по мнению двух местных мужиков – тень Гоголя ложится на эту фразу –, сидевших, попивая по очереди пиво из большой двухлитровой темно-пластиковой бутылки с хорошо знакомой мне надписью Bitburg, на лавочке в ожидании очевидно несуществующего автобуса, означало, что продавали свои же, в мирное или относительно мирное время, поскольку, как растолковал нам объявивший себя краеведом-любителем один из этих мужиков в цветастой рубахе навывпуск и с лоснящимся, крючковато-краснеющим носом, во время набега было не до торговли, да и стали бы татары, заметил другой мужик, тоже, по-видимому, краевед, что-нибудь у кого-нибудь покупать, они сами брали у кого хотели все, что хотели. Елец был сожжен половцами в 1155, затем в 1166, razoren Батыем в 1237, роковом году русской истории, вновь razoren баскаком Ахматом Темиром в 1283, причем, как сказано в летописи, «татары пометаша головы и руки псомъ на изъедь... и хлебъ въ уста не идетъ от страха», в 1316 разграблен ханом Узбеком, в 1318 каким-то Кочкой, в 1320 каким-то Байдерой. Уже упоминавшийся Тохтамыш razорил город в 1382 году и затем еще раз в 1388, наконец, в 1395 великий его соперник, Тамерлан, обрушился на Елец всей своей бесчисленной ордою, простоял в нем пятнадцать дней, razорил его и окрестности – и затем повернул вдруг обратно, почему-то избавив Россию и Европу от того «гнева Божия», воплощением которого считал себя. В 1408 город захвачен уже, опять-таки, упоминавшимся Едигеем, вновь разграблен в 1415, захвачен ханом Улу-Мухамедом в 1437... не хватит ли? спрашивает меня Муза. В 1448 разграблен снова, в 1502 захвачен Менгли Гиреем, в 1521 Магомет Гиреем, в 1528 razoren каким-то крымским царевичем Исламом, в 1552 крымским ханом Давлет Гиреем, в 1555 снова Давлет Гиреем, в 1556 и, наконец, в 1571 снова Давлет Гиреем.

В 1592 году, а ведь уже Иван Грозный умер, Феодор Иоаннович царствует, «трезвонить лишь горазд», опустошен ордами крымского хана Фети Гирея; «сведоша полону много множество яко и старые люди не помнятъ такие войны отъ поганыхъ», пишет летопись. Украинский гетман Сагайдачный опустошил город в 1618 году до основания... а ведь это уже при Романовых, уже Михаил Федорович на троне, уже Смута закончилась. Затем наступает, до самого двадцатого века, во всей русской истории, единственный, трехсотлетний, при всех невзгодах, но все-таки – перерыв в ужасах, приостановка кошмара. Пиво было допито, автобус, разумеется, не пришел.

Когда брата его, арестованного за «социализм», увезли под надзором добродушных жандармов в Харьков, и отец с матерью, потрясенные случившимся, уехали к себе в деревню, Бунин, как рассказывает он в «Жизни Арсеньева», бродил и бродил, не в силах прийти в себя, по Ельцу, спустился по «черной слободе», таковой она и осталась, к кожевенным заводам, каковых мы не обнаружили, перешел через «зловонный речной поток, заваленный гниющими в нем бурями шкурами», каковых шкур мы, опять-таки, не заметили, соответственно и зловония не было, но «поток» был, и так же круто, далеко, высоко поднималась за ним «противоположная гора» с женским монастырем, на ней расположенным; «он так и сиял против солнца меловой белизной своих стен, а из калитки его ворот выходила молоденькая монашка в грубых башмаках, в грубых черных одеждах, но такой тонкой, чистой, древнерусской иконописной красоты, что я, пораженный, даже остановился...». Монашки не было, но монастырь, в отличие от мужского, возвращенный церкви и понемногу отстраивающийся, сиял, в самом деле, новой, свежей, меловой белизною, и под ним, у «святого», конечно, они все такие, источника, где какое-то шумное, на полусгнивших «Жигулях» подъехавшее семейство набирало воду в бидоны, в церковной, в виде маленькой синестенной часовенки построенной лавочке, продавала обычные в церквях иконки

и книжки уже не молодая, из-под Харькова, как мы выяснили, разговорившись с нею, переехавшая сюда инокиня, с одним из тех просветленных, почти святых, в самом деле, лиц, какие встречаются ведь, действительно, хотя и на удивление редко, среди церковных людей, с таким, буквально, лучистым взглядом, такими сине-сияющими глазами, что, показалось мне, свет за окнами мерк рядом с этим, изливавшимся из них, светом. В монастыре были груды щебня, кирпичной крошки, поломанные кирпичные стены, вообще развалины, как бы уже абстрактные, развалины просто, снова щебень, вновь мусор, дощатые, с заколоченными крест-накрест окнами, бараки, с сохранившейся на одном из них надписью «Рабочий городок», остатки поселка, созданного советской властью на месте разрушенного ею монастыря, поселка, где, по рассказам очередной служки в очередной церкви, бедность всегда была ужасающая и откуда до сих пор никак не удастся выселить последние две, что ли, семьи, упорно отказывающиеся переезжать из этих развалин куда бы то ни было, тут же – заново отстроенная, очень белая, трехъярусная, с острым блестящим шпилем, взлетающая в синеву колокольня.

### 35

Две девушки, совсем не хорошенькие, в линялых джинсах и пестрых косынках, пололи какие-то грядки на солнцепеке. «Вы трудницы, девочки?», спросила сведущая в этих делах А. «Чё?», ответили девушки. «Трудниками» и, соответственно, «трудницами» называют, как выяснилось, в монастырях мирян, приезжающих на сколько-то, скажем, дней, на неделю, чтобы в монастыре, во славу Божию, потрудиться. «Я спрашиваю, вы здесь трудницы, в монастыре?» – «Неее», протянули девушки. «Мы здесь на практике». Тут уж я не мог не вмешаться. «На какой такой практике?» – «Ну, на практике...», сказали девушки, что, мол, тут непонятного. «Вы здесь в университете учитесь?» – «Ну да, в университете...» – «Имени Бунина?» – «Имени Бунина». – «И это у вас все проходят такую практику, в университете имени Буни-

на?» Девушки смотрели на меня как на полного уже идиота. «Ну разумеется, как же иначе? Вот, посылают нас... Монастырь запрашивает, а нас посылают...». Из чего мы, в качестве любознательных путешественников, делаем глубокомысленный вывод, что рабский труд используется в России по-прежнему. Сказал бы кто-нибудь моим немецким студентам, что их «пошлют» полоть какие-то грядки, разгрести мусор и вообще «убирать территорию» – они бы, наверное, даже не поняли, о чем речь. И вот оно, сочетание старого с новым. Советская «практика», но – в монастыре. Посылают по-прежнему «на картошку», но – по просьбе архиерея. Знал бы Бунин, что его ждет.

### 36

Когда-то, когда я еще верил, что смогу написать мою повесть из времен гражданской войны, мой «роман на старый лад», я изучал, понятное дело, источники с растущим остервенением, и пытался, и вновь пытался представить себе, как же все это было на самом деле, как выглядело, как пахло, и вновь, и вновь приходил к выводу, что ничего не могу представить себе, ничего не вижу, не слышу, не осязаю, и совсем отчаиваясь, решался вообще отбросить все декорации, поломать исторические кулисы, перенести действие в воображаемый город, вымышленную страну, придумать, в духе все того же Эрнста Юнгера, его, уже упомянутых, «Мраморных утесов», мир, которого не было, не могло быть, какое-нибудь условное Бургундское герцогство, Аквитанское королевство, где герой мой и сам я могли бы двигаться спокойно, свободно, не спотыкаясь об *армяки*, не натываясь на *аргамаков*. Но и из этого, странным образом, ничего не получалось, как если бы дело было вовсе не в тех или иных исторических декорациях, и даже не в отсутствии оных, а в чем-то, что лежит и таится за ними, где-то там, за кулисами прозы. Не моей лишь, но вообще, наверное, всякой... Доказательств, конечно, нет. Доказать ничего невозможно. Но есть, при невозможности доказательств, ощущение совсем другой невозможности, невозможности, вообще и

еще раз, персонажей, действия и сюжета, выдаваемых за что-то, что «действительно» было, было «на самом деле», хотя и автор, и читатель прекрасно знают, конечно, что персонажей этих никогда не было, что сюжет выдуман, а было что-то непостижимое, неуловимое, бесконечно и безнадежно влекущее, к чему, выдумывая сюжет и придумывая персонажей, приблизиться все равно не удастся. С удовольствием выписываю из «Записных книжек» Лидии Гинзбург: «Современное сознание уже не воспринимает иллюзию объективного мира традиционной художественной прозы. Эту иллюзию до предельной осязаемости, до истощенности довел еще Толстой. Нам постыла тяжелая трехмерность, видимость второй действительности, средоточием встающая между писателем и читателем». Петербургский поэт и мой, смею сказать, друг Алексей Машевский развивает эти мысли в своей, довольно замечательной, эссеистически-дневниковой книге «В поисках реальности»: «Сейчас нужно писать не романы и рассказы, а записки о том, как и какие можно было бы написать романы и рассказы, причем это и будет роман, рассказ. Я сочинил бы книгу, состоящую из одних проектов с подробным их описанием. В сущности, это все, что требуется. Не заниматься же пережевыванием манной каши эпизодов с диалогами и ремарками вроде: “он сказал”, “она подумала”». Проза еще возможна, роман уже нет. Доказать ничего нельзя, и пускай, кто хочет, считает иначе... Вот так-то, *сказал я А.* на обратном пути к оврагу. Что *она подумала*, она мне не сообщила.

### 37

Россия после Батые. Нет, лучше: Россия после Едигея и Тохтамыша. После Куликовой битвы, после «Угрского стояния». Короче, нет уже татар, буря пронеслась, все закончилось. И набегов нет, и дань платить не надо. И надо снова начинать жить, а как жить? Жить вроде бы уже разучились... Да и власть опять-таки – наследница все тех же татар, московские князья – продолжатели великого ордынского дела. То есть власть эта, создаваемая своей, в то же время и по-прежнему чужая, захватническая. Мы

здесь копошимся в земле, а они где-то там, в кремлевских своих палатах... Но что-то все же возрождается, поднимается, уж как умеет, криво и косо, наспех и впопыхах, без радости, в сущности, без надежды, не веря в будущее, не веря в себя. Ну, вот хоть церкви восстанавливают, и то слава Богу.

### 38

Вдруг все исчезает, вся тяжесть, тягость, жара, и даже собственные твои мысли о Батые и о романе, и последние сто лет улечиваются куда-то, и остается вечная русская деревянная улица, колодец, небо над косогородами, и откуда-то, уже почти по-осеннему, вдруг тянет едким, сладким дымком, и в еще разогретом воздухе появляется, вместе с внезапной, сквозь жару пробивающейся прохладой, прощальная прозрачность, почти истома, покой, смирение, примиренье..., и сладчайшие сливы, с дерева за кособоким забором попадавшие на пешеходную, всю в асфальтовых трещинах, отделенную от дороги крапивно-лопуховой канавой дорожку, кажутся тебе сгустками уже проходящего, на глазах твоих проходящего, лета, уже терпкими, уже поддающимися распаду сгустками палящего, но уже теряющего свою ярость и неистовство солнца, и затем мы свернули куда-то вправо, и пройдя вдоль очередной полуразрушенной кирпичной стены, мимо бокового, еще не восстановленного, входа, с витыми колоннами, создающими как бы портик над дверью, остатками фриза с игрушечными пилястрами по бокам, зашли в самую, как нам показалось, прекрасную из елецких церквей, Церковь Рождества Христова, где был чистый светлый сосновый пол, уходящая в небо высокая шахта купола, преображенный свет, льющийся из нее, и спокойно-веселая, от монастыря посланная наблюдать за церковью монахиня, долго рассказывавшая нам, что замазанные «в советское время» фрески теперь понемногу восстанавливаются сами, чудесным образом и с помощью Божьей, особенно, когда никто не видит их, по ночам.

Варварство лучше, чем нигилизм? Конечно. Но труд-но думать о преимуществах варварства перед нигилизмом, когда это варварство бьет тебя палкой по голове. Мамонтов вошел в Елец в ночь с 31 августа на 1 сентября 1919 года и оставил город через неделю. Вот книжка некоего М. Рымшана «Рейд Мамонтова. Август – Сентябрь 1919 г.», Москва, «Государственное военное издательство», 1926, стр. 35. Источник, конечно, предвзятый, советский. Все-таки процитирую: «В ночь на 1 сентября Мамонтов занял г. Елец без всякого сопротивления [без всякого? а как же А. Вермишев, защищавший вокзал? как же «коммунары, героически отражавшие»?]. Руководивший обороной Ельца бывший полковник сдал город с музыкой. Занятие Ельца произошло настолько быстро, что советские учреждения не успели эвакуироваться и остались все в городе. Противник вошел в город в числе 2.000 сабель во главе с Мамонтовым. По взятии города, охрана последнего была возложена на гимназистов, студентов и бывших офицеров, а сами казаки приступили к хозяйничанью. Были сожжены все железнодорожные мосты, склады, станции, казармы и фабрики [так-таки все?]. Все [?] прилегающие совхозы разграблены и уничтожены. Весь пленный комсостав был раздет на площади догола и избит нагайками. Коммунисты и евреи [все поголовно?] расстреляны. Из красноармейцев организованы три отряда для охраны обозов с награбленным [красноармейцы, выходит, не сопротивлялись]. Казаки открыли распродажу награбленного: мануфактуры, сахара и продовольствия. К городу потянулись тысячи крестьянских подвозов за дешевым товаром [ну еще бы! при Советах ничего было, разумеется, не достать!]. На площади города ежедневно происходили митинги против Советской власти. Улицы были усеяны трупами убитых и расстрелянных, заподозренных в сочувствии к Советской власти и служивших в разных советских учреждениях. Все это происходило при благосклонном участии Мамонтова и его штаба. После первого угара обывательского элемента по поводу прихода белогвардейцев – антисоветский восторг понемногу начинает угасать». Чему тут верить, чему тут не верить? Что

«улицы были усеяны трупами» и т.д., это М. Рымшан, конечно, присочинил, но что грабежи и, главное, еврейские погромы были, в этом сомневаться, увы, не приходится. Газета «Соха и молот» публикует, по свежим следам, подробный отчет о «кровавой неделе». Номер от 16 сентября: «КАЗАКИ В ЕЛЬЦЕ. ПОНЕДЕЛЬНИК (1/IX). Всю ночь громят магазины и склады (мануфактурные и сапожные) и тут же продавали [с временами здесь путаница, зато какая динамика, как скачет время, куда ему вздумается...]. Появились на улицах расклеенные приказы и воззвания белогвардейцев с программой Деникина. Утром в монастыре торжественные похороны двух убитых казаков с музыкой и пулеметными залпами. После похорон грабеж квартир коммунаров. Во всем приняли участие подонки местного общества. Тогда же начали грабить квартиры евреев и коммунистов. В еврейских квартирах творилось что-то ужасное. Туда стало врываться и хулиганье. Они указывали казакам квартиры евреев. Многих прямо на улице растерзала толпа. Ночью пожар в направлении Ефремовского вокзала». Похоже все-таки, что грабили не одни «подонки местного общества»: «К РАБОЧИМ КОЖЕВЕННЫХ ЗАВОДОВ И ПРЕДПРИЯТИЙ. Страшный удар нанесен кожевеной промышленности в Ельце. Большая часть кожевенных предприятий расхищена несознательными рабочими и самими жителями. 1,5 тыс. рабочих и семей на краю голодной смерти. Возврати инструмент и кожи». «Соха и молот» от 17 сентября: «Сегодня последний день явки рабочих в батальоны. Неявившиеся – дезертиры. И. Горшков». Тут же: «ЖЕРТВЫ ЕВРЕЙСКИХ ПОГРОМОВ. Уже похоронено 53 человека». Пятьдесят три... А сколько вообще евреев было в Ельце? «Соха и молот» от 24 сентября 1919 г.: «В РЕВТРИБУНАЛЕ: 18/IX рассмотрены дела: 1). Воронов-Вронский, бывший штабс-капитан, комендант и начальник обороны г. Ельца – расстрел – 24 ч. 2). Иншаков, Александр Алексеевич – указывал нахождение девушек-евреек, лично избивал и насиловал – расстрел – 24 ч. 3). Михеева и Кокоткина – грабежи, пьянство с казаками, прием награбленного и указание евреев – расстрел – 24 ч.». Кокоткина – неужели фамилия? или все-таки *nom de guerre*?

«Я считал действия генерала Мамонтова не только неудачными, но явно преступными. Проникнув в тыл врага, имея в руках крупную массу прекрасной конницы, он не только не использовал выгоды своего положения для разгрома войск противника, но явно избегал боя, все время уклоняясь от столкновений. Полки генерала Мамонтова вернулись, обремененные огромной добычей в виде гуртов племенного скота, возов мануфактуры и бакалеи, столового и церковного серебра. Выйдя на фронт наших частей, генерал Мамонтов передал по радио привет “родному Дону” и сообщал, что везет “Тихому Дону” и “родным и знакомым” “богатые подарки”. Дальше шел перечень “подарков”, включительно до церковной утвари и риз. Радиотелеграмма эта была принята всеми радиостанциями. Она не могла не быть известна и штабу Главкомандующего. Однако генерал Мамонтов не только не был отрешен от должности и предан суду, но ставка явно его выдвигала...» (Барон П. Н. Врангель, «Воспоминания»).

«Соха и молот», в последний раз, от 16 сентября 1919 года: «НАПРАСНАЯ НАДЕЖДА. Разочаровавшись в казаках Мамонтова, не принеших ни хлеба, ни спокойствия, ни воссоздания промышленности, а только еврейские погромы, местная буржуазия с нетерпением ждет прихода “регулярных войск” Деникина. Напрасная надежда». Надежда, в самом деле, оказалась напрасной. А регулярные войска были рядом, были, в сентябре-октябре, совсем близко, бои за Елец шли упорнейшие, но город взят все-таки не был, взяты были Ливны, белые стояли уже за Сошной, дневники Пришвина, например, полны слухов и шепотов о том, что они завтра придут, наконец, вот-вот, вот сейчас уже будут, а их все нет и нет, все не приходят они, «пытка наша теперь сверх всякой меры, сверх всякого смысла так ужасна постепенностью, длительностью и сознанием какой-то бесконечности: это ад, а современное имя ему – коммуна», а большевики все же бегут, живут на вокзале в вагонах, опять появляются, в записи от 1 октября

узнаем мы, что «ребята-коммунисты держатся, видимо, прилично, только вождь Горшков совсем сплеховал: ничего не боится, только боится одного: расстаться с жизнью», на другой день, что «увезли, говорят, под арестом и нашего верховного диктатора Горшкова (конец: неврастения)», а затем вновь и вновь слухи, пушки гремят за рекой, «так мы ждем здесь освобождения при выстрелах с горизонта, а совершенно не знаем, кто нас освобождает, мы живем, как жили мужики в темных деревнях, и ждем от освободителей только хлеба, как ждали мужики только земли», но хлеба нет, и освобождение не приходит, только слухи и страхи, «все власти уехали, пусто», «ожидается бой с разрушением зданий, с пожарами», а тут уже зима подступает, уже холод забирается во все щели, «стужа ужасная и притом страх, что нас разденут, непременно разденут!», и все идут, идут куда-то какие-то обозы, солдаты.

Всегда знаешь, что недосмотрел, недопонял. Реальность ведь вообще недосыгаема, что бы ни обозначали мы этим словом. Наше злосчастное, несчастное «я» стоит, конечно, между нами и ею, наши дурацкие «настроения», наше идиотское «самочувствие», усталость, головная боль, голод, жажда, раздражение, вдруг нас охватывающее, печаль, нами владеющая, и это всегдашнее чувство неправильности, какой-то роковой предварительности, недоделанности всего происходящего с нами, как если бы мы жили в черновике некоего текста, который ничто никогда, конечно, написан не будет, жили, двигались по этому тексту, страдая от его несовершенства, увязая в помарках, путаясь в примечаниях, ненужных подчеркиваниях, необязательных прочерках. Все-таки мы иногда – отстраняемся, отрываемся от своего «я», все-таки, на миг, забываем его и себя же, и тогда вдруг так ясно, подробно, видим, вот, в последний раз, холл гостиницы, с буфетом налево и стойкою в глубине, за которой другая администраторша вяжет другую кофточку, эти два узкодверчатых лифта, два кресла в холле, в которых никто никогда не сидит, и затем, уже на улице, эти ларьки, где мы по-

купали каждый день питьевую воду в огромных пластиковых бутылках, этот высокий поребрик, эту низенькую зеленую изгородь, из железных прутьев, перед пыльным каким-то сквером, этот деревянный, с крылечком, дом на другой стороне улицы, это гаснущее, блеклое небо над далекими, тоже синими куполами собора, над пожарной темно-красною каланчою. Уезжали мы вечером, договорившись с молоденьким таксистом, моим тезкой, что он довезет нас до самых Валуек за какую-то, по европейским понятиям, относительно смехотворную сумму, и вот снова потянулись обочины, перекрестки, мост через небыструю Быструю Сосну, с обрывистыми ее берегами, затем какие-то совсем новые куски города, до которых мы не доходили пешком, открылось, наконец, широкое шоссе, подстепье, по которому свободно мы покатались, на юг, на Воронеж, закат перемещался над редкими перелесками, мой тезка-таксист звонил время от времени по мобильному телефону жене, на мой вопрос об елецкой республике ответил, что никогда не слышал о такой, что, наверное, если бы она и вправду когда-то была, жизнь в Ельце была бы совсем другая, на шоссе, после оврагов, мостиков, деревень, возникали новые, светящиеся, как в любой Европе, бензоколонки, с кофейными автоматами и обычным набором «Сникерсов», но с дороги мы все-таки сбились, уже в густых сумерках заехали непонятно куда, уперлись в какие-то вдруг ворота, из-за которых вышел готовый к отпору, исподлобья оглядывавший нас офицер в сопровождении двух солдат с автоматами, отнюдь не кофейными, и я совершенно ясно понял, в мгновенной вспышке отчаяния и страха, что если нашему водителю не удастся мирно с ним объясниться, развернуться и поскорее уехать отсюда, как оно, в конце концов, и случилось, то мы въедем сейчас в эти ворота, они же навсегда за нами захлопнутся, и там, за воротами этими, все будет, как всегда, как во сне, и начнут нас обыскивать, и допрашивать, и «выяснять личности», и проверять документы, и поведут вдоль слепых стен, под охрипшими сводами, обратно в двадцатый век.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### *Эссе и статьи, собранные в этой книге, публиковались в следующих журналах:*

- Двадцатый век* – «Зарубежные записки», 3, 2009.  
«Титаник» и «океан»; «Обезьяна» или отчасти о том же – «Зарубежные записки», 13, 2008.  
*У пирамиды* – «Интерпоэзия», 3, 2008.  
*Любовь к относительному; Издалека – далеко; Обошьяющий обман; Дополнение к предыдущему; О «нашей жизни»; «Жертвы века»; Идеи книги* – «Крещатик», 3, 2007.  
*Земные сны и небесные отсветы. Владислав Ходасевич и Филип Ларкин* – «Крещатик», 3, 2008.  
«Дорогой Марк...» О Маргерит Юрсенар – Альманах «Вторая Навигация», Запорожье, 2010.  
*Вслед за кистью. Фрагменты* – частично: «Новая Юность», 5, 2008; более полный вариант: «Стороны света», 11, 2009.  
*Об одном афоризме Новалиса* – «Вопросы философии», 2000, № 2.  
*Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века* – Первоначально по-немецки: „Der abgewiesene Bräutigam“ – das grundlegende Mythologem der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts?“, in: „FORUM für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte“, 2003, Heft 1. По-русски: «Вопросы философии», 7, 2003; «Зарубежные записки», 5, 2006.  
*Человеческая доброта и бесчеловечное «добро». Василий Гроссман и Лев Шестов* – Первоначально по-немецки: „Die menschliche Güte und das unmenschliche „Gute“ – Vasilij Grossman und Lev Šestov“, in: „FORUM für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte“, 2006, Heft 2. По-русски: «Сибирские огни», 4, 2008.  
*Современный образ мира: действительность* – Первоначально по-немецки как первая часть моей работы „Deutsche und russische Literatur an der Schwelle zur Moderne: Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahre» und Puschkins «Eugen Onegin». Zur Entstehung des modernen Weltbildes“. München 2000. (= Slavistische Beiträge, 392). По-русски: «Вопросы философии», 6, 2002.  
*Конец истории и конец Истории* – Альманах «Вторая Навигация», Запорожье, 2006.  
*В психушке* – «Зарубежные записки», 1, 2009.  
*Три дня в Ельце* – «Знамя», 3, 2010.

*Литературно-художественное издание*

**Макушинский, Алексей Анатольевич**

## У ПИРАМИДЫ

*Эссе. Статьи. Фрагменты*

Издатель *Леонид Янович*

Корректор *Лидия Трифонова*

Верстка и оригинал-макет *Евгений Янович*

Художник *Анна Астапова*

Налоговая льгота -

Общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2;

953000 – книги, брошюры

НП Издательство «Новый хронограф»

Контактный телефон в Москве (495) 671-0095,

Информация об издательстве в Интернете: <http://www.novhron.info>

Подписано к печати 25. IV. 2011

Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная №1

Печать офсетная. 12 усл.печ.л.

Тираж 500 экз. Заказ № \_\_\_\_\_

Отпечатано в типографии издательства «Перфектум»

428019, г. Чебоксары, пр. Яковлева, 15, к. 82

novhron.info



9 785948 811611