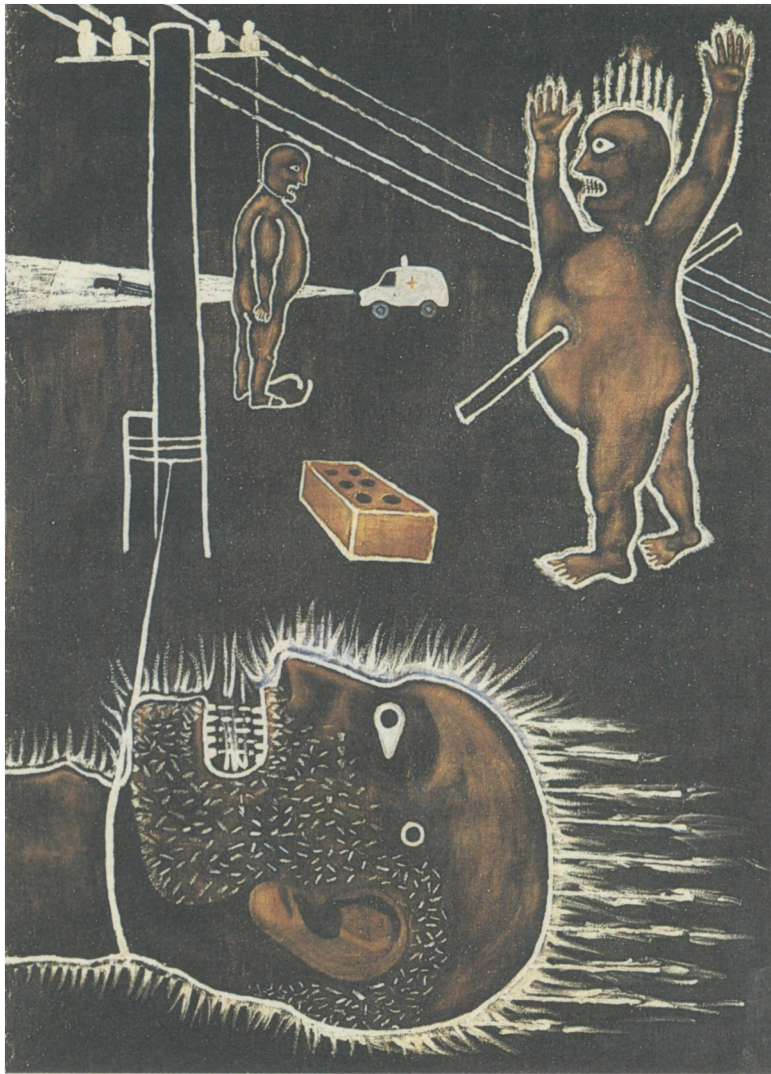


ПЕТЕРБУРГ
Арс



БЕЗДНА



Мертвый. Эмфизема и жуки. 1989. Холст, масло



РОССИЙСКИЙ ЖУРНАЛ ИСКУССТВ
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫПУСК (1992)

БЕЗДНА

«Я»
на границе страха
и абсурда



КОНЦЕРН

Санкт-Петербург

Главный редактор В. Ф. ШУБИН

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В. К. Арро, А. П. Белкин, М. Ю. Герман, А. А. Дольский, А. Ф. Емец, А. Г. Минина (заместитель главного редактора), Г. Ф. Петров, Э. А. Рязанов, Ю. А. Смирнов-Несвицкий, А. Ю. Толубеев, В. А. Успенский, В. Н. Щербин, О. Ю. Яхнин

РЕДАКЦИЯ

А. Г. Машевский (литература, публицистика), В. Г. Перц (изобразительное искусство), И. Г. Райскин (музыка, музыкальный театр), Т. Ф. Селезнева (история и теория искусства). Художественный редактор В. А. Баканов. Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректоры: И. П. Сологуб, А. В. Быстрова. Фотокорреспонденты: Ю. М. Матвеев, А. М. Хан. Исполнительный директор А. Н. Волохонский

НА ОБЛОЖКЕ:

ЕВГЕНИЙ ТЫКОЦКИЙ. Поводырь. 1990. Холст, масло. На первой странице
ВАДИМ ВОИНОВ. Волна бандитизма. 1986. Функциоколлаж. На четвертой странице

© ЖУРНАЛ «АРС», 1992

Учредитель: трудовой коллектив редакции. Издается с июля 1989 года
(до декабря 1991 года выходил под названием «Искусство Ленинграда»).

СОДЕРЖАНИЕ

Алексей Машевский	5	Все, все, что гибелью грозит...
Анна Некрылова	7	Русская нечисть Опыт словаря Кому семь смертных грехов?
Лариса Ивлева		Ряженный антимир (Пугалашки, кудеса, страшки) А еще вот какой был случай...
Александр Платунов	29	«Я приоткрыл край покрывала...»
	33	Из глубины Стихи немецких поэтов-экспрессионистов
Вадим Вацуро	36	Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации Вампир Повесть, рассказанная лордом Байроном
И. Р.	64	Женщина в объективе Алексея Козлова
Александр Боровский	65	Некрореалисты как зеркало
	68	Аналитика плоти. Жан-Поль Сартр
Франц Кафка	80	Охранник склепа Пьеса
А. Жеребин		Драматический фрагмент Ф. Кафки
Глеб Ершов	90	Откровение Павла Филонова
Герберт Рид	98	Футуризм, дада, сюрреализм
Вл. Бутаков	118	Экзорсист
Иосиф Райскин	121	Черномор — Чернобог — Чернобыль
Антонен Арто	125	Кровяной фонтан Пьеса
Вадим Максимов		От крови к жестокости

Ры Никонова	131	Слово — лишнее как таковое
Игорь Бахтерев	136	Древнегреческая размовка Водевиль
Ольга Манулкина	139	Постоянство веселья и грязи
Яков Друскин	148	Дьявол в виде ничто — μή ον
Г. Л. Тульчинский	154	Город-испытание
Александр Дюма	160	Легенда о петербургской крепости
Михаил Трескунов		Тайна каземата
Александр Мелихов	168	Последний акт
Юрий Юркун	184	Клуб благотворительных скелетов Рассказ
Осип Борисов-Данилин		Все обыкновенно
Сергей Добротворский	198	Ужас и страх в конце тысячелетия Очерк экранной эволюции
И. Добряков	208	Почему смотрят триллеры?
	210	Рассказы
Александр Танков		Старухи. Незначительная деталь. Сад
Галина Панизовская		Тишина
Михаил Гаёхо		1001 ночь. Бутерброд с голландским сыром
	223	Summary

ВСЕ, ВСЕ, ЧТО ГИБЕЛЬЮ ГРОЗИТ...

Наша привычка к обыденности, к повседневности — мы сами не осознаем этого — настолько крепка, что в минуты внезапной опасности или несчастья первым в душе возникает не страх, а недоверчивое изумление: неужели такое со мной?!

Самолет идет на посадку, ровный гул сливается с нетерпеливыми интонациями соседей, обсуждающих, кто из них побежит занимать очередь на такси, а кто получать вещи. И пристегиваться лень — все равно через десять-двадцать минут вновь теревить массивную серую пряжку, пытаюсь освободиться. Светятся буквы над кабиной: «No smoking». Бортпроводница деловито проходит по салону, зачем-то всех осматривая. Ниже, ниже... Уши закладывает... Ну же, прилетели наконец?! И вдруг — удар — резкий, неправдоподобный. Что умещается в оставшиеся до катастрофы секунды? — Осознание происходящего? — Вряд ли... Тело действует скорее автоматически. Но неизбежно успеет мелькнуть смущенный вопрос: «Разве так бывает, разве так может быть — со мной? Это ведь только в книгах, в романах, в газетах...» Сама мысль об осуществлении какого-нибудь приключенчески катастрофического сюжета в нашей обычной, обывательской, частной жизни, ни для каких геройств и триллеров не предназначенной, должна выглядеть настолько дикой, настолько нелепой, что психологически понятна первая противоестественная реакция на несчастье — неверие и истерический смех (розыгрыш, комедия!). А меж тем, вот оно, овеществившееся идеальное, — Слово, ставшее плотью.

Если вдуматься, страшное, трансцендентное, абсурдное всегда находятся рядом, в двух шагах, за тонкой полупрозрачной пленочкой — шопенгауэровским покрывалом Майи, наброшенным на мир. Но в легком подвижном коконе есть дыры, приближаться к которым опасно — сквозит. Еще движение — и вывалишься куда-то в черное безмолвное н и ч т о. Или н е ч т о? — Тут уже начинаются вопросы. И любопытное человеческое сознание заворуженно следит за тем, как воздушный поток втягивает в зияющее жерло осенний прах, искорки гибнущих на лету светляков, а то и что-нибудь посущественней — человека, например. Ушел купаться, и вот баграми шарят по дну, ищут утопленника. Боимся и все равно нет-нет, да взглянем в ту сторону. Ах, как хочется подойти, как манит, какой соблазн!

*Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!*

Мир, впрочем, так и предстает перед нами в двойном, сливающимся таинственном ореоле тьмы и света, и, хотя Бог в первый день творения, казалось бы, разъял эти стихии, достаточно заглянуть в собственную душу, чтобы почувствовать их опасную сближенность, обмирающее соотсутствие. Любовь ведь — и тяга, и нежность, и жестокость. Еще немного и особая мучительность чувства обернется мазохистским удовольствием, так же как чрезмерное стремление к обладанию — дьявольской гримасой садизма. А дьявол? Он сам-то — не что или ни что? Кто ответит?

Да что дьявол! Разве не страшен, необъясним, инфернален библейский Иегова, смертью карающий прикасающихся к ковчегу Завета, обращающий в соляной столб за один только взгляд, пылающий в терновом кусте огнем нестерпимым, Бог-ревнитель, выдержать вид которого мог лишь Моисей, избранный, отмеченный благодатью. Книга премудрости Иисуса, сына Сирахова, так и начинается — со слов о страхе Божиим. А Христос — это Слово, ставшее плотью! А полное смысла, мистического приобщения к жертве, к искуплению, но страшное по сути своей, по буквальности осуществляемого Таинство Евхаристии: «Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нем» [Ин. 6. 56]. Не отсюда ли Михаил Кузмин извлек свои сомнамбулические строки о вампирах-любовниках, преступлении-братании, смерти-бессмертия. А мертвый Христос Гольбейна, Голгофа Грюневальда — чем не некрореализм!

Эта пронизанность тьмой, это головокружительное свойство жизни и в блеске солнечного дня обнаруживать потайную, оборотную свою сторону, эта абсурдная неуловимая близость счастья и содрогания, святости и греха — вот уж воистину «для Иудеев соблазн, а для Эллинов безумие» [I Кор. 1. 23]. Нам не разобраться, мудрость мира сего не в силах ответить — как происходит невероятное противоестественное воплощение Слова, ночного кошмара, наваждения, тайного помысла и страха, где мы переходим черту, где нас подстерегает дыра с рваными краями, провал в бездну?

Жить, ежесекундно помня об этом, затруднительно, но обостренное восприятие художника, поэта, философа всюду расставляет знаки, отмечающие места особого напряжения. И кто-то не выдерживает. Не подсознательный ли ужас — оступиться толкает человека на самый загадочный и отчаянный поступок — самоубийство? Что же, «и смертью смерть поправ»? Здесь опять приходят в голову евангельские аналогии, соблазняющие на прямолинейные сопоставления и выводы. Однако логика не работает. Рационально вообще нельзя понять Его учения: ни блаженства нищих духом, ни непротивления злу, ни Любви, приносящей в жертву во искупление грешников даже не праведника, а самое себя — Любовь — Сына Своего возлюбленного. Это абсурд, бессмыслица, безумное Божие, как говорит Апостол Павел. А мы ведь так боимся всего необычного, вторгающегося в нашу жизнь, выходящего за рамки!

И вот, не имея сил воспринять истину в противоречивой целостности, не умея принять мир таким, каков он есть, со светом и тьмой, пронизавшими друг друга, человек выделяет сферу инфернального, театрализируя ее. Это смешные ужасы, бутафорские куклы монстров, возбуждающие триллеры, либо же ежедневные хроникальные передачи уверовавшего в свой демонизм популярного репортера. За светящимся телеэкраном удобно отсиживать от действительных, мучающих душу, исполненных драматизма переживаний. Меж тем лишь они — на пределе, на грани срыва, на грани потери человеком себя, своей любви, своей надежды — возвращают нас к Богу, к вере через преодоление, через духовное взросление. Все время помнить, все время знать, обмирать, бояться и не бояться, а главное, иметь мужество радоваться, жить дальше с этим постоянным ощущением края и пропасти за ним! «Бессмертья, может быть, залог»?

РУССКАЯ НЕЧИСТЬ

Есть в русской литературе особая тема, не тронутая исследователями и, кажется, не прочувствованная читателем. Это тема нечисти и неведомой силы. Стоит чуть-чуть сосредотчиться, и вспоминаются многочисленные и удивительно разные бесы, русалки, водяные, упыри, домовые, лешие, черти и прочая «нежить», давно и прочно поселившаяся в строках поэтических, на страницах романов, повестей, рассказов и очерков — от Сумарокова до Булгакова. Литература затронула, однако, лишь самую малость чрезвычайно богатого пласта народной культуры — мира нечеловеческого, но очеловеченного, неведомого и знакомого, страшного и полезного, одновременно чужого и своего.

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их!..

Если пушкинское восклицание перевести в вопрос, то ответ на него — самый точный — в народном выражении «до черта». И правда — «черта с два» можно сосчитать или хотя бы приблизительно установить количество русской нечисти, ее варианты, ипостаси. Мифологическая система наших предков невероятно разветвлена, детализирована и опозитизирована. Вся нечисть в народном сознании жива, а потому разнообразна, всякий раз конкретна, индивидуальна и в чем-то сходна с тем, кто ее видит, о ней рассказывает, верит в нее. Ну, а сколько людей...

...И сидим мы, дурачки,—
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед.
Зачумленный сон воды,
Ржавчина волны...
Мы — забытые следы
Чьей-то глубины.

Если говорить серьезно, то ведь сегодняшнего человека привлекает не столько разнообразие народной демонологии (оно скорее удивляет), сколько угадываемая глубина, какая-то утраченная нами суть. И вслед за Блоком хочется проникнуть в этот мир, в мир наших дедов, пройти по забытым следам на неведомых дорожках...

А. Н.

ОПЫТ СЛОВАРЯ

Адамовы дети
Акел
Албаста, албастый, лобаста,
лопаста
Амбарник, амбарный
Антип, антипка, антипка бес-
пятый
Анцибол, анцибил
Анчутка
Аполлон, аполлошка, апол-
лонка
Арбуй
Аред

Бабай
Баба-нерасческа
Баба-яга
Баенник, байник, банник, бан-
щик, баенщик; байниха,
байница, баенная бабушка
Белый дедушко
Бес
Беспятый
Блуд
Бобка, бомка
Болотник, болотный
Боровик
Бука
Бучильный
Бяка

Вампир
Варганы
Василиск
Ведьма; ведьмак
Ветреник
Вещица
Вировник
Вихорь, вихрь, вихор, вехорь,
вихорный
Вихрик
Вова
Водка
Водяной, водяник
Волосень, волос, волосатик
Встречник

Гнеток, гнетка, гнетко; гнете-
ница
Гуменник, гуменный

Дворовый
Додон
Домовой, доможил; доманя,
домаха
Дрема, дремля

Еланья
Еретик, еретник, ерестун; ере-
тица, еретница
Ероха
Елс
Жареница; жареник
Жердай
Жихарь
Жма

Злыдень
Знобуха
Зыбочник

Игоша
Извод
Икот, иколка
Исполох, исполохи-переполохи
Ичетики

И. Билибин. Дедушка-водяной — начальник над водой



Кадук
Кикимора
Кладовик, кладенец, кладовый
Кока, коканко
Коловертыши, коловерши
Колодечник
Коргуруши
Коровья смерть
Корявый
Косматка
Красна дева
Крикаса, крикса-варакса
Кромешник
Кулиши
Кумоха
Кустица, подкустовник
Куцый, куцак, куцан

Лахудра
Лембой
Летавец, летун
Леший, лесной, лесовик, лешак, лесной хозяин; лесовиха, лешачиха, лесная хозяйка

Лизун
Лихой человек
Лихоманка
Лихорадки (трясея, огня, немья, февоя, руньша, орыхта, пухлея, желтея, знобица, кисленя, аваркуша, храпуша и др.)

Лобоста, лопаста, лобастый
Лопастики
Лукавый
Любостай
Ляд

Мадеж
Мамай
Мамона, мамуна
Манило; маниха
Мара, маруха
Мардуй
Межевой
Миряк
Мокоша, мокуша, мокруха
Моховики

Намной, навной
Невидимые
Нежить
Немытики
Нечистики
Носак
Ночница, ночница-переночница

Обдериха, одёрышек
Оборотень, обертыш, обертьень, обертун; обериха; опрокидень, перевертень, перевертух, перекидчик, переходень
Овинник, овинный жихарь, овинный дедушко, подо-



И. Билибин. Домовой стучит да возится — к беде

винник; овинница, подовинница матушка	Сирена
Окаянка	Смурной
Омутник	Стоговый
	Стрешник, встречник
	Суседко
	Сусой
Памжа, пажма	
Памха	Трясавицы, девы-трясавицы
Пастень	
Переполох	Угомон
Подпечник, подпечечник, запечечник; запечельница, печая, запечельная Мара	Удельница
Подпольник, подпольщик	Умран
Покойники	Упырь
Полевой, полевик	Ухалица
Полкан	
Полуденник; полуденница	Фараоны
Полуночь	Филиппики
Поманиха	
Попугай	Хлевняк, хлевник
Прах	Хухлик
Прокленуши	Черандак, чертак
Пучеглазики	Черт; чертиха
Пыхтилка	Чомор
	Чудинка
Ригачник, ригач, подрижник, заригачник; ригачница, Дуня ригачная	Шакша
Рохля	Шиликуны
Русалка	Шильханы
	Шишига
	Шишок, шишиха
Святке	Шутиха
Сивиллы	
Синец; синяя	Щекотун, щекотиха

Предлагаемый словарь заведомо неполон. Но и в таком виде он отражает богатство народной демонологии. Публикуемые словарные статьи кладут начало работе над словарем русской нечисти.



И. Вилибин. Русалка парней завлекает и топит

Адамовы дети — дети Адама и Евы, рожденные после грехопадения. Как рассказывают в Олонецком крае, Адаму стыдно было показывать этих детей Богу, «поэтому он скрыл их в избе, бане, риге, в лесу и в воде; а Бог за эту скрытность сделал так, что дети праотца навсегда и остались в местах сокрытия, где живут, размножаются, подобно людям». Вот так и появились первые домовые, лешие, водяные, банники и т. п. нечисть.

Акел — одно из вятских наименований черта. По мнению ученых, слово восходит к церковно-славянскому «аггел» (в свою очередь, заимствованному из греческого), что означает падший ангел, злой дух, сатана, дьявол.

Албаста (албастый, лобастый, лобаста, лопаста) — в различных русских говорах употреблялось в качестве наименования хозяйки воды, русалки, шутовки (албаста) или лешего (албастый). Русские переняли это слово от своих тюркоязычных соседей. К примеру, у татар «албасты» — огромный, неопределенной формы призрак, обычно появляющийся на перекрестках дорог и возле мостов; таджикское «альбасты» — злой дух, которого следует остерегаться беременным женщинам, особенно в последние дни перед родами.

Амбарник (амбарный) — дух, живущий в амбаре и оберегающий хранящийся там зерновой хлеб, муку и другие припасы.

Антип (антипка, антипка беспятый) — один из многочисленных синонимов черта, иногда употребляется вместо «антихрист».

Анцибол (анцибал, анцибил) — в бранных выражениях заменяет слово «черт», в Курской губ. — басурман.

Анчутка — злой дух, обычно не живет в одиночку. Анчутки — чертенята. Кое-где бытует выражение «Допился до анчутков». Вероятно, слово это происходит от балтийского названия утки (ср.: литов. ančiute — маленькая утка), тем более что русский анчутка связан с водой и летает, нередко его называют болотным, водяным.

Аполлон (апалон, аполлошка, аполлонка) — один из

вариантов лешего, употребляется в бранных выражениях, типа «Ух ты, аполлон!». О Черепанова справедливо видят источник этого слова в церковной книжности: «Авадон-Аполлион — имя главы демонов в Ветхом Завете», «ангела бездны», царя апокалиптической конеобразной саранчи с человеческими лицами и львиными зубами, жалающей, подобно скорпионам».

Арбу́й — на Псковщине входит в ругательство, заменяя слова «черт», «леший». Слово тоже заимствовано, на сей раз из финно-угорских языков, где означает «прорицатель, жрец, колдун, палочка колдуна».

Аред — колдун, леший, кашей. Простонародный вариант Ирода. В. И. Даль приводит несколько выражений с этим словом, из которых два связаны с понятием нечисти, сатанинства: «Аредовы веки» — пагубные для людей, «Аредское дело» — самое злое, ехидное, сатанинское.

Бабай — мифическое существо, прямой отголосок эпохи татаро-монгольского ига: тюркское безобидное, доброе «бабай» — «старик, дедушка» — приобрело в русском языке значение пугала детей, злого кривоногого старика, который ходит по улицам с палкой и высматривает, где можно схватить и утащить ребенка. Именно таким предстает Бабай в наших колыбельных:

Баю, баю, баю, бай,
Приходил вечер Бабай.
Приходил вечер Бабай,
Просил: Леночку отдай.
Нет, мы Лену не дадим,
Лену надо нам самим.

Баенник — известно, что без бани русский человек не мыслит своего житья: баня — это здоровье и удовольствие, здесь принимали новорожденных и обмывали покойников, после бани вели невесту под венец и баней окончательно закреплялся брак. При всем при этом баня всегда и повсюду считалась местом нечистым, истинный хозяин ее — баенник. Обычно он невидим, но может принять облик человека с длинными волосами, явиться в виде мохнатого существа, черной собаки, кошки, белого зайца. У баенника есть жена и

дети, он принимает у себя гостей — разную нечисть, они вместе моются, парятся, хлещутся венниками.

«Нет злее байника и нет его добрее», — говорят в Новгородчине, стараясь не нарушать установленных традиций правил обращения с байником. Люди должны мыться только в три смены и до 5—7 часов вечера, иначе баенник начинает злиться — забрасывает камнями из каменки, ошпаривает кипятком, насылает угар. Уходя, ему необходимо оставить немного воды в кадushке, кусочек мыла, венники. Время от времени баенника приходится задабривать: приносят и оставляют на полке кусок ржаного хлеба, густо посыпанный солью, иногда закапывают под баенным порогом черную курицу. По ночам бывает слышно, как байник подметает венником пол в своем жилище, моет волосы в кипятке.

Баенник любит заботиться о новорожденных: пока роженницу в течение трех дней держат в бане, он сохраняет тепло, нежно мурлычет, смотрит, чтобы огонь горел спокойно, искры не вылетали. Охотно пускает он на Святках в полночь девушек, желающих узнать свою судьбу, и некоторым помогает, погладив теплой мохнатой лапой. Существует поверье, что баенник обладает шапкой-невидимкой и раз в году сушит ее на каменке; если угадать этот момент и схватить шапку-невидимку, то... однако до сих пор не слышно, чтобы кому-нибудь удалось это сделать.

Бука — произведенное от глагола «букать» (мычать, хрюкать, реветь, рычать) слово обозначает неопределенных размеров и непонятного вида существо, которым пугают детей. Обычно это персонаж колыбельных.

Укачивая ребенка, нянька говорит:

— Закрой глаза и спи, а то Буку позову... Слышишь, идет. Она на липовой ноге,
На березовой клокке...
Иди, Бука, прочь, Ванюша спит уже.

Баю-бай, баю-бай.
Гюди, Бука, на сарай,
Коням сена надавай,
Ване спать не мешай!

Баю-баюшки-бай-бай!
Поди, Бука, под сарай,
Моего Ваню не пугай!
Я за венником схожу,
Тебя, Бука, прогоню.
Поди, Бука, куда хошь,
Моего Ваню не тревожь.

Есть предположение, что Бука родственно английскому *ruck*, ирландскому *phuka*, латышскому *pūks*, где означает «домовой», чаще «добрый домовой». Кстати, Винни-Пух — этимологический родственник нашего Буки, тем более что у многих народов домовый отождествляется с медведем, а по-вологодски и сейчас медведя называют букой.

Домовой — охранитель дома (или всего домашнего хозяйства, включая сарай, хлев, конюшню и др.) и семейного очага. Подобно всей нечисти, он не имеет единого, постоянного вида, может предстать маленьким старичком, покрытым шерстью, или высоким стариком в белой до пят рубахе, может явиться в образе кошки, собаки, мыши, даже тенью на стене; нередко домовый принимает облик хозяина избы. Чаще всего он заявляет о себе стуком, скрипом, кряхтением. По мнению крестьян, домовый имеет семью, которая повторяет человеческую семью того дома, где он обитает.

Домовой не покидает дома и двора, но в пределах это-

*И. Билибин.
Банника увидеть — не к добру*





И. Билибин. Спи, кикимора пряху спрядет за тебя

го пространства у него есть любимые места: это подполье, чердак, хлев, сеной амбар, место под печкой, под порогом, под венником, в конюшне под колодой.

Проявляет себя домовый по-разному, бывает добрым и злым, заботливым и вредным. Любит согласные семьи и рачительных хозяев, им он помогает; непутевым же засоряет навозом двор, заезживает лошадь, сбрасывает хозяина и его жену с печки или с полатей во время сна. Вообще же он большой проказник и шутник — щекочет спящих, переставляет или прячет мелкие вещи и пр. Увидеть домового сложно, но иногда он сам показывается, обычно предупреждая таким образом о грозящей беде; он плачет перед несчастьем, смеется или играет на гребешке, предсказывая свадьбу. Домо-

вой знает прошлое и будущее, может предсказать судьбу обитателям дома.

Если домовый кого-то невзлюбит — наваливается ночью и давит так, что становится трудно дышать, оставляет на теле синяки. Если же гладит сонного своей мягкой лапой — ясно, что это к добру.

Существует целый свод правил обращения с домовым. К примеру, если он зовет кого-то по имени, нельзя откликаться, иначе заболеешь; в определенные дни домовому оставляют на загнетке кашу, задабривая его; при переходе в новый дом непременно зазывают его с собой (оттого что домовый часто принимает вид кошки, принято первой впускать в новое жилье именно кошку).

Кикимора — женское «нечистое» существо, обычно на-

строенное враждебно по отношению к человеку. В разных местах ее представляли по-разному: как хозяйку избы, как жену домового или лешего, в виде уродливой старухи маленького роста или девки с длинными черными волосами, белым лицом и черными глазами; в одной из вологодских деревень утверждали, что «она так мала и суха, что не выходит на улицу, боясь быть унесенной ветром».

Кикимора может жить не только в доме, но также в бане, хлеву, на гумнах, в курятнике, в пустых строениях и даже, по словам жителей Самарской губернии, в кабаке.

Кикимора — существо вредное, правда, вредящее больше по мелочам. Неряшливая, нечесаная старуха, она и в доме устраивает беспорядок: бьет горшки, стучит вьюшкой,

бросается луковцами из подполя, мешая детям спать, чаще всего она берется за пряде-ние — рвет и путает нитки, может поджечь кудель, особенно если хозяйка оставила ее на ночь без благословения. Встречаются упоминания о том, что изредка кикимора помогает людям: предупреждая о несчастье, выходит из подполя и плачет, помогает качать детей, мыть посуду.

На Святках у кикиморы рождаются дети, которые тут же вылетают в трубу на улице, где и живут до Крещения,— это шульканы.

Полуденница, полудница — как явствует из самого названия, персонаж этот связан с конкретным временем — с одним из наиболее опасных моментов суток: с полднем, когда, по крестьянским представлениям, следует прекращать все работы и спокойно лежать.

Обеспечивать правильное поведение человека в кульминационный, сакральный момент движения солнца, видимо, и была призвана полудница, которая, говорят, жестоко наказывала за работу в неурочный час.

Полуденница активно проявляет себя в жаркую летнюю пору и обитает в цветущей, колосющейся ржи, на полях и огородах. Отсюда она и следит за людьми. Это всклокоченная старуха, в лохмотьях и с клюкою, или красивая высокая девушка, одетая во все белое. Но как бы она ни выглядела, характер ее остается неизменным —

злая, вредная, она особенно досаждала детям и жнецам. Во время жатвы остающихся за работой в полдень наказывает солнечным ударом, детей же заманивает в рожь, где они потом долго блуждают. «Не ходи в рожь, полуденница обожжет»,— пугали ребятишек и добавляли, что полуденница не разрешает ходить в огород, рвать недоспелые овощи и лакомиться горохом.

Русалка — в представлении русских сельских жителей, русалки — это духи воды и зеленой растительности, обитающие в воде, точнее — около водоемов, у колодезев, в ветвях берез и прибрежных ив, в ржаном поле, на меже, на перекрестках дорог и на кладбищах. Русалки появляются на короткое время — обычно с Троицы до Петрова дня или на одну лишь русальную неделю, отсчитываемую от Троицы или Семика; говорят также, что русалки до тех пор живут во ржи, пока рожь не отцветает.

Мы привыкли воображать русалок в виде молодых красивых девушек, бледных, с распущенными волосами, украшенными венками из молодой зелени. Действительно, это наиболее типичный облик русалки, однако кое-где закрепился и книжный образ русалки — полуженщины-полурыбы; существует и вера в то, что русалки — это старые уродливые бабы, заросшие шерстью, лохматые, голые, с отвислой грудью; руки у них холодные, а лица синие.

Почему-то крестьян всегда

занимал вопрос происхождения русалок, и на сей счет имелись разные мнения. Некоторые утверждали, что русалками становились дети, умершие до крещения, или девушки, умершие до свадьбы; другие настаивали на том, что в русалок превращаются все, родившиеся или скончавшиеся на русальной неделе. Однако чаще всего говорили, будто русалки — это утонувшие девушки и женщины.

Рассказывали, что русалки обыкновенно сидят на берегу реки, ручья, озера и расчесывают свои длинные волосы; качаются на ветвях деревьев, в полночь на поляне водят хороводы и заразительно хохочут, бегают по хлебному полю и заманивают парней.

Вообще с русалками связаны как отрицательные, так и положительные оценки. Их остерегались, потому что верили — они пугают или заворачивают (преимущественно юношей), затаскивают в воду и топят; могут защекотать до смерти; насылают бури и град, вредят посевам, даже крадут нитки и пряжу. Одновременно крестьяне не сомневались и в положительных качествах русалок, которые помогают цветению ржи, берегут поле от напасти, помогают вернуть пропавшую корову, иногда даже забавляют ребенка, оставленного жницей в поле. Самое же главное — не вступать с русалками в разговор, не реагировать на них, но и не мешать им, не ругать и не показывать страха — тогда все обойдется.

КОМУ СЕМЬ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ?



Конец XIX века. Россия открывает блестящую страницу своей культурной истории — «серебряный век» искусства, подъем промышленности и науки. А на Девичьем поле Москвы во время традиционного народного гулянья «бродят в толпе офени с лубочными картинками на злободневные темы: грехопадение Адама, загробная жизнь в раю, а также в аду, среди зеленых и красных чертей с длинными вилами, с рогами на макушках и с хохолком на кончиках хвостов. «Кому семь смертных грехов? Кому будущее на том свете?» — весело зыкает на ходу офеня, держа на уровне головы свои лубочные картинки с зелеными и красными чертями».

Не случайно Н. Д. Телешову врезалась в память эта деталь. И разносчики с лубочными картинками, и черти в своем страшном и одновременно веселом обличье были непременными участниками городского народного праздника. Неподвластная границам эпох и государств, жутковатая и смешная чертовщина русских Святков и западноевропейского карнавала, нравоучительной книжности средневековья и сказочно-анекдотического фольклора успешно обживала столичные центральные площади во время масленичных и пасхальных гуляний. Во всем своем адском, адовом великолепии черти, ведьмы и другое дьявольское отродье бесновалось на подмостках балаганных театров в грохоте музыкальной какофонии и в снопах красного бенгальского огня, заставляло бесхитростного зрителя вздрагивать и зажмуривать глаза, являясь в виде огромного, извивающегося через всю сцену змея (пе-



Славный сильный и храбрый Бова Королевич поражает Полкана Богатыря.



Вотъ какъ извощникъ лихо чорта каталъ, да потому кануть ему задаль всего обернулъ и шкуру на шкуру содралъ

речтите мемуары А. Бенуа или А. Кони). Ярмарочная нечисть свистела, тарыхтела и дразнила публику, выставляя красный язык в руках подростков-продавцов игрушечных чертиков; она прыгала и раздваивалась в глазах застрявших в кабаке посетителей и, конечно, притягивала к себе взоры, красуясь на ярких лубочных листах.



Скаса какъ портиши съ чертями распорядился по-своему съ ними драст.

Среди последних большим успехом пользовались картинки с изображением Страшного суда и всяких мук дьявольских за разного рода прегрешения. Когда-то об этом интересе простого народа к посмертной участи грешников хорошо сказал Глеб Успенский: «Не знаю, как кому, но мне никогда не приходилось слышать, чтоб представления народа об рае, о награде на небесах были так же подробно и ясно выработаны, как представления об аде, о том, что кому и за что будет. В раю, сколько я знаю, никто никогда не указал мне никаких подробностей обстановки, никакого удовлетворения пострадавшей на земле душе, кроме каких-то золотых яблочек да архангельского пения. Тогда как ад — это другое дело! Ад разработан народной фантазией до мельчайших подробностей; здесь все исследовано так подробно, точно исследователи имели в руках программу на этот счет от какого-нибудь статистического комитета» (очерк «Волей-неволей»).

Действительно, подробности искушений и адских мук, изображенных на фресках, иконах, на духовных лубочных листах, поражают нас, но сам народ относился к этому неоднозначно. Разумеется, верил и боялся, но в иные моменты столь же искренне фамильяричал и веселился. Типичный эпизод у лавочки с лубочными картинками оказался запечатлен в воспоминаниях московского старожила конца прошлого века П. И. Богатырева: «Тут же развешаны были виды разных монастырей, популярных на Руси, и особенно виды Афонской горы, также «Страшный суд» с огромной зеленой извивающейся змеей.

— Вот, бабушка, все здесь будем,— говорит будочник, затесавшийся под ворота «курнуть», сгорбленной старушке с котомкою за плечами, слезливо смотрящей на картину. Старушка поднимает глаза на блюстителя порядка и, вздыхая, говорит: «И-и-и, где нам, батюшка, бедным, это только впору вашему благородию». Народ, всегда во множестве толпящийся под воротами, громко хохочет».

Старушка с котомкой не сама придумала ответ, он из хорошо известных анекдотов и бытовых сказок.

Из того же источника и пользовавшиеся успехом картинки про то, как извозчик или портной с чертями расправлялись. Здесь, как и в соответствующих анекдотах, нет сатиры на профессию, есть та радость победы слабого, но находчивого, которая присутствует, скажем, в гриммовском «Храбром портняжке». В лубочной картинке многое идет от самой правды жизни, от городского быта, где портные и извозчики — от зари до зари работающие, вечно нуждающиеся, страдающие от насмешек представители городских низов. С другой стороны, обе эти профессии (как, впрочем, и лекарь, кузнец, солдат) испокон веков как-то связаны с inferнальным миром, что проявляется и в суевериях, и в рассказах о них. Но это тема отдельного разговора.

Да, лубочная картинка не так проста, как кажется. В ней самой есть что-то от лукавого — она удивляет и отталкивает, завораживает и ставит в тупик; за внешней наивностью и как бы примитивной ясностью скрываются мудрость и тот особенный фольклорный взгляд на мир, от которого мы ушли и достойной замены которому пока не обрели.

АННА НЕКРЫЛОВА

РЯЖЕНый АНТИМИР

(ПУГАЛАШКИ, КУДЕСА, СТРАШКИ)

Факир, вампир, гусар с цыганкой,
 Коза в тулупе вверх изнанкой,
 С пеньковой бородой монах...

А. Тарковский

Еще можно встретить людей, для которых участие в традиционном ряженье — часть их прошлой жизни. Держалась эта традиция повсеместно — пусть и с разной сохранностью — примерно до середины 30-х годов нашего века, а затем началось ее уничтожение. Рассказы последних ее очевидцев вместе с десятками более ранних свидетельств создают как бы два разных образа ряженья. В одних случаях это всего лишь «потешное развлечение с переодеванием» — «своего рода деревенский балмаскарад»¹. В других — бесовское и кощунственное действие, в котором подчеркнута все нечистое, от чего затем надлежит очиститься и что может обернуться тяжким наказанием (известны и былички о домах, бесследно провалившихся вместе с теми, кто слишком усердно скакал, плясал, предавался шумным и греховным потехам).

Обрядовое ряженье встречается у многих народов. Оно известно в нескольких формах, каждая из которых так или иначе сопряжена с мотивом страшного мира. Одну из них (она характерна и для русской традиции) отличает связь с двумя особыми сторонами обрядовой культуры — игровой и смеховой.

Ряженье — это всегда внешнее преобразование. Меняя свой облик («облик человеческий прменяюще»), сменяя лик на личину, «харю», «чертову рожу», ряженный стремится обычно к полной неузнаваемости. И это, как правило, удается ему с помощью набора стандартных средств. В его арсенале переодевание (в особом ходу у ряженных шкуры мехом наружу и всевозможное рванье) и традиционные приемы маскировки. Кроме того, он использует ряд поведенческих «масок» вроде особой пластики и особой дикции (тут и специфическая хо-

реография, и страшные, как бы нечеловеческие, движения без слов, и, наоборот, противоестественно громкие реплики).

Ряженье в целом — из числа универсальных компонентов обрядового поведения, но по функции и по смысловой нагрузке в ритуале ряженья ряженю — рознь. Одно дело, когда ряженный словно играет в прятки с миром потустороннего. Здесь оно выступает как своего рода обрядовый «громоотвод», и его легко уподобить оберегу или заговорной формуле. Оно не просто безопасно — оно спасительно: к нему и прибегают в надежде направить опасную силу мимо цели, по ложному следу. Иное дело — игровая культура, где любой воображаемый персонаж как бы на виду у всех воплощается в ряжене. Ряженный и представляет такого героя «во плоти», действуя в его обличье и от его имени. Эту культуру то отождествляют с театральной, то определяют целиком как народно-смеховую. Но она до конца не вмещается ни в одни, ни в другие рамки: это и не театр, и не карнавал — это обряд, существующий в игровых формах и во многом связанный с традицией ритуального смеха.

Окрута, пугалашки, страшки, кудеса — вот часть собирательных имен, которыми пользуются в народе для обозначения ряженных. Есть среди местных имен и такие, как шуликоны, харюши, халява, фобанцы, хухольники (большинство из них перекликаются с обрядовой и мифологической лексикой). Окрутники сбивались в ватаги — разной численности, почти всегда шумные («...берут сковороды, ухваты, кочерги, и стон стоит над деревней»²) и, как правило, неоднородные по составу масок. Они участвовали в святочном обходе дворов, в масле-

¹ Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1901. С. 326, 293.

² Архив Русского Географического общ-ва (далее — РГО), разряд 7, № 79, л. 49 (рукопись И. В. Степановского).



Оплакивают «деда». Село Москаленята. Белоруссия. Фото С. Жиркевича

ничном шествии, в русальской и купальской обрядности; было им место и в «сценарии» свадебного действия.

Среди них немало универсальных типов ряженя (это «цыгане», «старики» и «старухи», «женщины-мужчины» и «мужчины-женщины»); кроме того, каждый праздник имел еще и своих «героев».

Поведение окрутников — это активное действие: они врываются, влетали в избу, бесцеремонно вторгались в праздничную толпу, прыжками, плясками, задиристыми движениями расшевеливая всех вокруг, понукая собравшихся к разным формам общения. Одни из ряженых «шутят, острят и возбуждают непринужденные, иногда чуть не истерические, порывы хохота...»³. Другие нагнетают у присутствующих страх, и сам контакт с ними неизменно принимает форму принуждения. «Бывают ряженые нарядны, а бывают страшки»⁴ (вариант: «морховаты страшки», т. е. оборванные). Мотив страха так или иначе фиксируют многие собиратели: «...один вид покойника (ряженого.— Л. И.) производит на девушек удручающее впечатление: многие из них плачут и даже заболевают после этой игры»⁵; «девки до того боятся (ряженых.— Л. И.), что зачастую все убегают из избы»⁶; «...приходили «по-страшкому» — строжкам — страшно смотреть»⁷.

В игровой атмосфере ряженя проступает «облик чудного, непривычного видения»⁸ — особого рода реальность. «Я ничуть не сомневался, — пишет С. Коненков, — что ряженые изображают настоящую жизнь, только особого рода»⁹. Та действительность, которая возникает при этом, отличается от исторической, этнографической или эстетической, и многие ее аналогии легко найти среди мифологических, в том числе демонологических воззрений народа. Как в целом, так и в деталях эта действительность — своего рода антимир. Не случайно резкую границу проводят собиратели «между шумною и разгульною святочной жизнью совсей бесовщиной и последующей обыденной жизнью»¹⁰.

Окрутники свободны от многих установок, регулирующих отношения в коллективе: «...публика с ряженых не взыскивает: ряженым все позволительно»¹¹. Их поведение — это и «намеренные толчки, сопровождаемые синяками, ссадинами и ушибами в общей толкотне», что считается «делом безобидным как виновниками, так и потерпевшими»¹² и «откровенные цинические разговоры и шутки»¹³. Это и «элемент несомненного кощунства»¹⁴, и иные «пришаливания» и «вольности» ряженых: «Шутки были чрезвычайно откровенные, фривольные, чаще похабные, но это по обычаю не возбранялось»¹⁵. Некоторые из «животных» бодают девок так, чтобы заставить

³ Селиванов В. В. Год русского земледельца // Сочинения. Т. 2. Владимир, 1902. С. 129—130.

⁴ Архив кафедры фольклора МГУ, ФЭ-05, 6683 (Архангельская обл.).

⁵ Максимов С. В. Цит. соч. С. 300.

⁶ Иваницкий Н. Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь и деятельность // Живая старина. 1898. Вып. 1. С. 65.

⁷ Архив кафедры фольклора МГУ, ФЭ-05, 6682 (Архангельская обл.).

⁸ Коненков С. Т. Мой век (Воспоминания) 2-е изд. М., 1988. С. 33.

⁹ Там же.

¹⁰ Соловьев К. Н. Родное село // Быт, нравы, обычаи и поверья. СПб., 1906. С. 292.

¹¹ Носова Г. А. Пережитки обрядов и верований в традиционном фольклоре // Традиционный фольклор Владимирской деревни. М., 1972. С. 71.

¹² Копаневич И. К. Рождественские святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губ. Псков, 1896. С. 14.

¹³ Там же. С. 15—16.

¹⁴ Максимов С. В. Цит. соч. С. 300.

¹⁵ Рукописный архив сектора фольклора ИРЛИ, колл. 1, папка 19. № 2. С. 86.

их покраснеть; другие персонажи — вроде медведя, печемаза, рыболова или стрелка — стараются хорошо вымазать присутствующих сажей или грязью; самое же большое удовольствие получает, по словам С. Максимова, «тот шут в маске, который забирается в бабью толпу, поталкивает и пощупывает, повертывает и обнимает»¹⁶. Пословица обобщает эту атмосферу: «С Рождества до Крещенья нету запрещенья».

Ряженье предстает как антимир и в системе персонажей: многие из них — подчеркнута демонической природы. Как демонический осмыслен здесь, например, загробный мир — всевозможные «бэльки», «белѡхи»; одежды в белое, с густо присыпанным мукой или мелом лицом, с зубами из репы «старчѡхи», «покойники», «умруны»; уродливые «старикки», которые залихватски пляшут, кувыркаются и становятся героями эротических сценок; наконец, «смерть». Еще одна грань этого мира — всех мастей «черти» и «нечистики»: здесь встречаются страшные «бѹкушки», «ведьмы», «ворожеи», «колдуны», «кикиморы», «домовые», «пужалѡ» и «пужалицы», «русалки» (горбатые, на ходулях, с удлинненными руками), черти (в шубе навыворот, рогатые, хвостатые, «огнезрѡчные», с ног до головы измазанные сажей). Но в число демонических попадают и многие животные, и даже те, кто так или иначе несет на себе печать чужого мира — социально чужого, профессионально или этнически чужого. Таким образом, пополняют этот ряд и «коза», и «лошадь», и «медведь», которых ряженье нередко выставляет страшными. Примыкает сюда и целая галерея инородцев — от «цыган» до «китайцев», а кроме того, «мельник», «пекарь», «кузнец», чье ремесло нечисто.

Особняком стоят в ряженье персонажи, которые окружают во все изношенное, старое, рваное: «Русалка какая ведь? Вся в рвань. Русалка на себя рвань и наденет. Идут, ей играют, а она пляшет, косоротится»¹⁷. Иногда связь с рваньем — этим специфическим антиматериалом ряженья — отражается и в общем названии ряженных («тряпѡсьники»). Главенствуют тут, конечно же, «нищие», «странники», «оборванцы», одежда которых, по выражению С. Коненкова, — «живописные обноски». Мифологическое сознание превращает их в таких «пришельцев издалека», которым открыт и этот мир, и «тот», и ряженье обыгрывает их причастность к разным мирам.

Ключевой для окруtnичества можно считать и фигуру «цыгана»; о ряженных часто так и говорят: «цыганить», «ходить цыганом».

Цыганить — это и просто побираться (ряженные ходят с мешком и получают от хозяев угощение, а нередко и самовольно прихватывают все, что плохо припрятано: с них, как известно, не взыскивают). Цыганить — это и не иметь какой-то жесткой прикрепленности к месту, бродяжничать; но это еще и воровать, обладать тайным знанием (ряженная «цыганка» на все лады гадает девушкам). В образе цыгана сконцентрировалось многое из того, что интересует ряженые, — семантика этнически чужого, локально чужого, мифологически чужеродного (ведьмовского), а также профессионально выделенного (он нередко — «кузнец»). Не случайно «цыган» как персонаж (к тому же парный — «цыган» и «цыганка») становится квинтэссенцией ряженья, и оно в целом получает название «цыганить».

К названиям тут вообще стоит присмотреться: взятые вместе, они образуют что-то вроде «толкового словаря» ряженья. В них — ключ, который за чертой просто видимого открывает мифологические горизонты, обнажает суть обычая рядиться. Часть наименований (в том числе «окруtnики», «нарядихи», «окрута») хорошо выявляет идею оборотничества, глубоко заложенную в нем. Когда-то об этом писал А. Н. Афанасьев: «Язык и предание ярко засвидетельствовали тождество понятий превращения и переодевания»¹⁸. Это сопоставление он распространил, правда, и на слова с корнем -влак- (в одном ряду оказались окруtnить — облачить — облако), а затем попытался увидеть как в окруtnичестве, так и в оборотничестве отражение «облачного мира».

Действительно, идея превращения сближает ряженье и оборотничество. В первом из них превращение ограничено рамками игры и, кроме того, фиктивно: ведь ряженный — это не другое лицо, а только представляющий его, и в поведении его сохраняется эта двуплановость. Совсем другое дело — оборотничество, которое отражает веру в возможность безусловного превращения в иное существо — будь то на время или навсегда. Для многих оборотней традиция оставляет большое поле таких трансформаций: «Ведьма и жабой, и ужом, и ким хочешь skinется»¹⁹; «Оборотни принимают

¹⁶ Максимов С. В. Цит. соч. С. 461—462.

¹⁷ Из личного архива автора (зап. от Е. Д. Початковой в пос. Лесной Шиловского р-на Рязанской обл.).

¹⁸ Афанасьев А. Н. Древо жизни. Избранные статьи. М., 1983. С. 399.

¹⁹ Архив кабинета фольклора ВНИИИ (с. Костюковичи Мозырского р-на Гомельской обл.; запись автора).



Святки. Ряженые. Село Позноровье. Смоленская область. Фото М. Власовой

вид животных, как-то: свиней, собак, волков, лошадей и пр.»²⁰.

Множественность возможных обличей персонажа и говорит о том, что собственного лица у него нет.оборотень многолик, и эта многоликость не знает ни начала, ни конца. Все мелькающие и чередующиеся «лица» его равнозначны, и это демонстрируется быличкой, которая нередко как раз и устанавливает соответствия между ними. Лапа кошки, лягушки, в которых превращается ведьма, на самом деле — обманчивый образ руки (ноги), а повреждение этой мнимой лапы как раз и есть способ изобличить нечистую природу персонажа.

Народное суеверие вполне допускает способность к доподлинному превращению: это примета «нечистой и неведомой силы». Такое перевоплощение и есть оборотничество, или превращение «туда и обратно». Оно обеспечено и сверхъестественной природой персонажа, и привилегией магического знания, которое его отличает.

Чаще всего оборотни являются в виде животных. Былички и суеверные рассказы изображают их как свиней, волков, собак, кобыл, медведей, сорок, гусей, куриц, журавлей, лягушек и пр., иногда — как неодушевленные предметы или как людей с зоо-

морфными приметами, например хвостом или копытами.

Сравнение ряженя с оборотничеством дает очень много совпадений: все перечисленные животные могут быть встречены и в ряженье. И все же то превращение, которое в оборотничестве мыслится как абсолютное и полное, в ряженье — только игровой прием. Возможность смены облика в первом случае обоснована магически (она — и в особой природе оборотня, и в магии слов, действий, предметов), а в ряженье — наоборот — магические способности возникают с переменной облика.

Конечно, огромна разница между ряженым в медведя или гуся, который лишь символически представляет превращение в каждое из этих животных, и ведьмой, которая, по поверью, на Святках оборачивается «свиньею да за девками пыляет»²¹ или, к примеру, колдуном, которому приписывают способность перекидываться разными животными. Одни из них «перекидываются», в то время как другие только «прикиды-

²⁰ Рукописный архив ГМЭ, ф. 7, оп. 1, ед. пр. 31, л. 2.

²¹ Зеленин Д. К. Описание рукописей Ученого Архива РГО. Вып. 1. Пг., 1914. С. 65.



«Дед» подавился костьёй. Село Москаленята. Белоруссия. Фото С. Журкевича

ваются», и вместе с тем явления эти — одного корня.

Понятно, что не случайно ядром мифологического комплекса, порожденного самим обычаем рядиться (и прежде всего — маской), стала мысль о переряживании как «бесовщине». «Крестьяне уверяют, — сообщает А. Дебрский, — что надевший маску уподобляется черту»²²; «Вместо того, чтобы быть христианами и почитать святые вечера по-христиански, изображают из себя демонов и маскируются во всяких зверей», — пишет Н. Скалозубов²³. Маска предстает в народном суевии как довольно опасный предмет и признается местом возможного обитания нечистиков.

Эти верования основательно расходятся с концепцией маски как отворачивающего средства, как индивидуального способа отпугнуть демонов. Концепция эта широко бытовала в дореволюционной науке. Но в ее рамках нельзя объяснить, почему маска опасна для того, кто надел ее, почему далеко не все носители традиции оберегались от злой силы с помощью маски. Да и само многообразие масок не находит в ней объяснения, как и сценки, которые разыгрывают замаскированные.

В драматургии ряженья многое связано с особым эффектом — с неузнаваемостью

ряженого (в этом он очень похож на фольклорных обитателей «того света»). Неузнаваемость в игре нагнеталась особыми способами: это могла быть необычная дикция или полное молчание ряженого, утрированная походка, хореографический рисунок роли. Как правило, ряженные произносили свои реплики резкими, писклявыми голосами, говорили «по-святошному», «по-окрутнически», клали в рот гребень или пуговицу, чтобы можно было петь не своим голосом. На руки надевали перчатки, а в качестве костюма служила ряженым одежда, которую не увидишь в повседневности.

Все это очень легко приписать игре, но в том-то и особенность ряженья, что это — не просто игровой прием: здесь то и дело просвечивают внеигровые мотивировки таких деталей поведения. Неузнаваемость — такая черта ряженных, которая вызывает у неряженных страх. Конечно, то, что изначально мотивировалось мифологически — принадлежностью ряженных потустороннему и нечистому миру, — еще и дополнительно обыгрывалось участниками представлений. Игра наращивала зрительское любопытство, нетерпеливое желание узнать, кто же скрывается под маской. Иногда между сторонами участников разворачивались настоящие баталии — продолжительные прения с шутками и смехом: «...старик восхищаются... подходят к каждому из замаскированных, глядят им в глаза, чтобы узнать, кто они; узнав, просят знакомых петь»²⁴; «— А я знаю, кто ты! — говорил наряженке один из мальчиков. — А ежели скажешь, уши оторву! — послышался ему ответ»²⁵; «Неряженная молодежь старается хотя бы по одежде, по голосу, по походке узнать, кто такие ряженные, однако это удается с трудом... Но вот ряженым надоело скрываться, открываются»²⁶.

Интересно, что едва ли не наибольший эффект неузнаваемости характеризует избразительно нейтральные маски: у них нет

²² Рукописный архив ГМЭ, ф. 7, оп. 1, ед. пр. 15 (рукопись А. Дебрского).

²³ Скалозубов Н. Л. Народный календарь // Ежегодник Тобольского губернского музея. 1901. Вып. 12. С. 118.

²⁴ Пейзен Г. Этнографические очерки Минусинского и Канского округов, Енисейской губ.: Из путевого журнала // Живая старина. 1903. Вып. 3, отд. 2. С. 322.

²⁵ Соловьев К. Н. Цит. соч. С. 288.

²⁶ Неуступов А. Д. Святочные обычаи в Кадниковском уезде // Известия Архангельского общ-ва изучения русского Севера: Журнал жизни северного края. 1913. № 1. С. 24—25.

конкретного названия, они как бы безымянные, и по внешнему виду их трудно однозначно соотнести с каким-нибудь определенным образом. Сама традиция эта, конечно, глубоко обрядова, это как бы опыт зрелищного воссоздания в ритуале картины «того света». При этом ряженные имитируют большое расстояние, которое прошли якобы на пути к хозяйскому дому. Ссылкой на трудности пути нередко мотивируют они и требование угощения. Многие в их неотчетливом образе и поведении рассчитано на устрашающий эффект.

Хотя их облик несколько аморфен, две характеристики для него обязательны: все в этих персонажах должно производить впечатление смешного на грани страшного (или же наоборот). Вообще персонажей, словно лишенных всякой «персональности», личин, у которых как будто нет индивидуально запечатленного облика, в русской традиции ряженья немало: на них может быть вывернутая шуба или какая-нибудь несусветная одежда и марля во все лицо, иногда раскрашенная, с вырезанными щелочками для глаз. Существуют даже целые регионы, где именно подобный тип ряженого вообще доминирует. Пусть, на поверхностный взгляд, он и не создает никакого конкретного образа, тем не менее именно он концентрирует в себе общую природу ряженья как мира демонологического. Создаваемый в данном случае образ действительно не именуется традицией — он как бы «описывается» в ней на языке игры: он табуирован так же, как табуированы в народном обиходе названия многих явлений и существ.

Понимание таких фактов часто излишне базируется на сугубо эмоциональных мотивировках ряженья: в нем нередко преувеличивается такой чисто игровой стимул, как «радость метаморфозы». В этом случае оказывается, что исполнитель из желания обновиться, стать на время не-собой сам не знает, кем он нарядился и что представляет.

Но многие детали говорят здесь о другом: играющему, конечно же, ясно, какого типа персонаж он создает, хотя игровые средства, которые используются, безусловно, специфичны. В этих безликих персонажах можно уловить то страшное, то безобразное, что по своей мифологической при-

роде безобразно. Персонаж в такой изобразительно нейтральной маске «кривляется», «вихляется», «шатается в безмолвии по избе или горнице», молчком пускается в пляс и выделяет ногами что-то невообразимое. Он кувиркается, гоняется безымянным пугалом. И все кидаются от него врассыпную, стараются вовремя укрыться за чужой спиной или в каком-нибудь плохо освещенном углу. А некоторые от страха и вовсе покидают гулянье. В свою очередь, он — к ужасу присутствующих — ловит их, валяет по полу, мажет грязью, подхватывает в пляске. И вся «нечленораздельность» его страшного и странного облика — не от мира сего, она и есть свидетельство мыслимой и по-своему воплощенной его демоничности.

Известная полярность сохраняется и в делении Святков на два отрезка — «страшные вечера» (первая половина Святков) и «святые вечера» (их вторая неделя). Это приводит и к размежеванию ряженных на две группы — на «тихих» («чистых»), которые ходят на святые вечера, и на «грязных» — всех этих «кострбм», «печемазав», «тряпбсьников», «фбанцев», «шулюхон». Так еще раз обозначена существенная для ряженья грань: одной своей половиной оно смыкается с этим миром, представляется традицией чистого развлечения, гульбы, а другой половиной обращено к потустороннему миру.

Из многочисленных описаний видно, что веселое оживление, праздничная раскованность, свобода, стимулированный, даже гипертрофированный смех, вызываемый представлением ряженого (смех до упаду, взрывы и неудержимые раскаты хохота) находятся здесь в особом единстве с причастностью каждого какой-то опасной тайне и жути. Смеховой безудерж уживается здесь с ожиданием страха, с состоянием подавленности. Свобода и раскованность одних соседствуют с принудительностью целого ряда действий, с полной подневольностью других участников игры. Собственно, на чередовании, на схождении и расхождении этих полюсов и осуществляется праздничное бытие, во многом связанное в данном случае как с игровыми, так и чисто мифологическими возможностями ряженья и маски. Здесь используется специфический язык общения с потусторонним миром.

А еще вот какой был случай...

С каждым годом заметно сжимается пространство традиционной культуры, и от тех, кто еще хранит ее, часто можно услышать, что новая жизнь теснит все, в том числе и мир народной демонологии. Раньше, говорят старики, больше «виделось», «сдавалось», «вержилось», «представлялось», «случалось», гораздо больше «водило», «вредило», «влезало», «наваливалось» (при этом избегают лишний раз называть нечисть, о проделках ее рассказывают в безличной форме). Знахарей, бабок, шептунов, колдунов, ведьм и ведьмачей когда-то не приходилось искать: было их много в каждом селе, а «знали» и «умели» они больше теперешних, и на каждого сильного находился среди них сильнейший. Само обстоятельство это нуждается, конечно, в объяснениях, и они у стариков есть: сейчас, считают они, человек нарушил многие основы жизни, перечеркнул важные ее правила, спутал ее ритмы и сделал неотчетливой саму границу, что всегда отделяла его от мира «нечистиков». «Сами стали, как черти», «Люди стали хуже чертей» — такова стандартная констатация информантов.

Тем не менее действие многих собранных быличек — кстати, и публикуемых здесь — относится не только к отдаленному прошлому. Разные события текущей деревенской жизни и сейчас привычно осознаются и объясняются в русле мифологической традиции, естественно привязываются к ней, и уровень ее продуктивности в отдельных случаях способен еще удивлять.

Эта традиция трудно «суммируется» и обобщается: в реальности она существует как множество местных разновидностей, которые ускользают от одномерных сопоставлений. Каждая такая разновидность — до известной степени замкнутый мир, в котором все взаимосвязано и уравновешено: система предписаний, календарных и прочих запретов, обрядовых действий, ритуальных предметов и система персонажей-нечистиков, их активность. Каждый правильный или неправильный шаг человека, оцениваемый с точки зрения этой традиции, значим в его отношениях с нечистым миром, а многие действия могут быть нейтрализованы при этом определенным противодействием.

В предлагаемых подборках быличек (это истории, достоверность которых для рассказчика очень важна) каждый из демонологических персонажей как бы выхвачен из кольца узколокальной традиции. Он представлен здесь сквозной «связкой» сюжетов, взятых из разных систем — полесских, поозерских (Белоруссия), рязанских. В речи рассказчиков (а это люди разного возраста) в разной мере сохранены особенности местного говора, но в данном случае важно было воспроизвести их всюду, где они — пусть даже не очень последовательно — фиксируются. Прежде всего речевое мастерство рассказчика, как и бытовые атрибуты конкретной ситуации, преобразует в жанре былички готовые традиционные представления, заново оживляет эти схемы, наполненные актуальным смыслом.

КОЛДУНЫ. ВЕДЬМАЧИ. ВЕДЬМЫ

1. Один колдун помер; позвали одну [соседку] поцевать: оны забоялись одны поцевать. Начал двенадцатого часу открываються вси двери вихром, по дому такой жа вихор прошел невозможный, и вси двери посясно с петлей. Ему наутро забили осиновый кол в могилу, и на том колé он успокоилси.

2. У нас мамин брат жанился, дядёк Микашка. Оны приехали к нявесте, ворота открыли, а лошади не заходят. А он гулял на свадьбе, Стяпанычев отец-то [колдун]. Нявестина мать к няму подходит и говорит: «Стяпан, Стяпан, пусти коней во двор!» Он ей: «Мокрида, счас сделаем». И пустил коней во двор.

3. В одной хате так было: купили двор, а дед [хозяин] знал всё [т. е. был колдуном] и умер, но никому не передал, не отказал. Спать легли [новые хозяева] — пеет, танцует, стукает, гремяет, лякает, одчиняется и зачинается хата. Шукать надо бабу, шоб пошাপ-

тала. Был дед, что знал. Ей [хозяйке] сказал дед, шоб сидела на пороге в день [т. е. в полдень]. Нечистая як шла, дак такой ветер [поднялся]: ее кинуло в куток, целую неделю бодела.

4. Ведьмачи давали перепой [снадобье]. Они убивалы вўжа, вишалы на кустуку. З вўжа капала кров, под тую кров клалы ко́рушку хлиба. Когда капнет кров на хлеб, хлеб стогнав: «Ох». Той хлеб бёруть в позор, в водку кїдають и погубить могут людэй ведьмари.

5. Я быв малый, восемь годов було. И человек приходив к батьке (батька був ковалем). «Свято [т. е. праздник], станем выпивать», — кажеть батька. — А человек [колдун] и говорить: «Коли хочешь, мальчиков тебе покажу. Матка, мак в тебе ёсть?» Сыпеть мак [колдун], а гэты мальчики выберуть мак: ён в песку весь, а яны его выберуть — им тольки давай работы. Ён капусту им дав. Яны капусту всю ссékли — и голову яму отсékли: им [чертям] работы надо. Гэтот человек выкинуть рубель, дак хто ни гнется, казав батька, а ён далёко, гэот рубель.

6. Колдуны и раньше вроде были и счас есть. А какая у няго примета? Итить надо в церковь — всё (с платка и до самых ног), всё неназдéванную¹ надеть. новую, — тады увидишь колдуна, что он стоять будет к Богу² задом. Вроде колдун или колдунья старается прийти, как к саутрени бластють: тут он и появляется. Тут нельзя итить, как пробьёт звонарь три раза. В это время колдун старается подойти к церкви, когда оба края начинают звон. Тады итить нельзя к церкви, только колдуны стараются прийти [в этот момент].

7. А один колдун умер... Мать умирала — и никак не умрет: колдовство свое никому она не сдала, а то бы легче она умярла. А у ней был один-единственный сын. У етого сына она просит: «Ваня, подай мне веник». Он ей веник подал, она — что знала — ему на веник этот пошпатала и отдаёт его назад: «Положи, где он лежал». Он положил. Через несколько время она умирает, а то никак не умирала. Умярла.

Ее на третий день покоронили, помянули, как и всех — хоть колдунов, хоть б.....в. Ваня остался один, только отцова сястра была. Первую ночь с ним ноцевали люди, а тады он осталси один. В двенадцать часох ноцы заходят к няму люди, зажигают свет, отдвигают стол, садятся за стол, а сами, как кованые: «Садись, Ваня, с нами играть в карты». Ваня садится с ними играть в карты. Двенадцатый час проходит — они становятся и уходят, как на копытах.

И ноц, и другую, и третью ходили играть. На четвертый день он сходил к тетке, рассказал ей всё. — Ваня, это дело плохое. — Тетя, что жа делать? — Нужно итить к попу.

Ваня пошел к попу, рассказал все это попу. Поп ему сказал: «Ее нужно отрывать». Они ее отрыли. «Отруйте и приньсите в церкву» — так велел поп. Ее посреди церкви поставили, его ближе к алтарю, спиной к гробу, к ней задом он стоит.

— Что ни будет происходить, смотри не оглянись!

Поп стал читать, она встает из гроба. В гробу встала и говорит: «Ваня, как тебе не стыдно! Что ты со мной сделал!» Она три раза так проречила и грохнулась в гроб. Обратнo ее отнесли на кладбище, зарыли и забили туды осиновый кол. Земля так зашумела, кады кол забивали, как машина. Больше — никакого появления: кол забит — всё.

8. Колдуны были... Иду я домой, темно уж. И святило мне что-то. Подхожу: собака не собака, волк не волк, шерсть висьма висит. — Кто такой есть, Господи? Сказала я «Господи» — она повернулась на дяди Андрея огород и ушла. Это колдунья.

9. Папанька рассказывал: «Иду с улицы, замотала меня кошка — никакого мне следа нету. Я ко двору — она ко двору, я от двора — и она от двора». Замотала его кошка. А у кого-то свадьба была, туды она и пошла [колдунья в виде кошки]. Они на свадьбах шалят невозможно как. Видать, со свадьбы она шла, а тут он. И замотала она его, пока кто-то шел и освободил его от кошки.

10. Он [Семен-колдун из с. Княжое] магию черную читал. У него и церковные книги были: делает вид, что он их читает, а сам с нечистыми водится. Так они в определенные дни требуют, чтобы он вредил. Они иногда своим родным вредять: от них требуется навредить, так он делает и тому, кому не хочет, — надо.

Бабы к нему ходили. Он заговаривал [болезни]. Кому мужа приговорит. Так они довольны — виснут на нем. Умирал он тяжело, долго мучился.

11. Мы сидим, галунім, галунім, за двенадцать уж будет. Мы сидим на той стороне, на завалинке, а она [колдунья] бяжит, как свинья, прыгжки бяжит: лок-лок-лок. Баба

¹ Т. е. ненадеванное (морфологическая особенность диалекта).

² Имеется в виду иконостас.

Таська, соседка-то, и говорит: «Где-то уж запоздала!» Мы к Марухе [она считалась в селе колдуньей] глазами допустили ее [т. е. проводили взглядом до дома Марухи], а тама ее уж и не стало. А Маруха — она знала: об ней говорили. Я Лаврентьевны [невестке Марухи] рассказала, а Лаврентьевна говорит: «Это моя свякръ», она вошла в дом да копытами-то и затопала. Хлоп в избу — думала, что нет тама никого.

12. Кажеть, баба пошла и обрёт по траве тягала: «И Черноха ко мне, и Лысоня ко мне, и Звяздох ко мне!» [обращалась к чужим коровам]. А человек коня пас свойго. А ёна [ведьма] голая лётала по полю. Ен за ней и повторяеть гэтые слова: «И Черноха ко мне, и Лысоня ко мне, и Звяздох ко мне!» А тады повесил дома оброті, а з них молоко лилось [он перехватил украденное ведьмой молоко].

13. Деверь мой был, а мы тады ходили с обеда в Сасов. Вот он идет из Сасова уже, а она [колдунья] как свинья тут и подвернулась ему: изуродовала его всего. А он и кричит: «Ион Сяменовиц, давай коцерьгу или голуую лутошку». По тени как ударил — она и застонала. И покатилося туда, на ту сторону. Ты бей не по ней, а по тени бей всегда.

14. Одна была жанчина, и яна сделалась «рапухой» (гэто жаба черная и бугорками). Ее начнешь бить, и з ее молоко текеть. Жаб хто-то насрал нам: и такие черные рапухи. Гэто яны высосають коров. Брат забив яё — и под камень. Завтра пошли к ней [соседке-ведьме], а ей нэхто глаз выбив, гэтой «рапухе». И ходила яна одноглазая.

15. В двенадцать часох ночью [на Ивана Купалу] надо итить в лес, где папоротник цветет. Надо разрезать руку и лист туды вложить. Тады станешь колдуном.

МОЛИТВЫ И ЗАГОВОРЫ ОТ КОЛДУНОВ И ВЕДЬМ

1. Святые святители, врагам победители. Не сам собой, а Господом Богом, Святым Духом от земли до неба.

2. Може, зроблено, мо, накинено, мо, словами, мо, подлógом. Я ступлю, скажу, врага переборю. Назад откажу, коб нэ шкодало ему да пошкодало тому, кто зробив, кто накинув, кто словами, кто подлогом. Дам видьмам и видьмарам задачи: двэнадцать морэй пэрэйти да двэнадцать огнів прэрэступиты. Когда доступиты, то там кому говóрят [имярек] зрблэнно. Як будэтэ заступаты, на [и] голки наступаты, на ножи нахóдиты, на сэрпы наступаты, каменными стíнами обойду, всих врагив отжену. Именем его [лукавого] вызываю Протаса, Мартына, Давыда, злого духа прошю, всих врагив отжену.

3. Тоненькие ножки, золотые рожки, ходили берегамы, лугама, шоб молоко текло под бокамы жэрелама. А вы, видьмы, нэ спите да гукайте, да свое молочко собирайте: пейте в коmine дым, а у пэчи — смолу. От кого, от кого коровцы моей — нэхай назад тому.

ВЕРЖИНКИ. ВОПИЛКИ. ПОКЛИКУШКИ

1. Раньше-то в деревне народу ведь было много. Серёдка [села] — это есть середка: в середке свой табунок собирается. Корешок [прозвище] на середке хорошо в гармонь играл. Пошли на Вшивый [прозвище соседней деревни, Ивановки], а молодежь с нами идет. Петухи уж начали петь, стало зóрю отбивать. Все стали расходиться. Четыре девчонки осталось и трое нас. Доходим до Рассказова двора, а рядом тетя Таня-то жила. Ну и как раз возле этого дома Петька играет. Сидим на заваленке, а тетка Анна: «Когда же вы будете спать?» Только отговорили — из-под ворот выходит черная свинья. Тетка Анна посмотрела в окно, и она [свинья] пошла туда, к Бордюковым. А мы испугались: боимся до пожарки дойти. Тетя Анна нас проводила. Подходим, мужикам и говорим. Они — с нами, смотреть следы: и точно — свиной след-то. И он пошел, а там картошка, и следа не стало. А домой надо идти. Утром встали, рассказываем матери: так и так, черный, как свинья. А мать говорит: «Это вёржинка».

2. А еще рассказывали: работали молодые мужичины и ребята нежанатые в лесу. И вот пристроились к ним ходить две [вопилки-вержинки]. Они [мужичины] говорят междú себя, а те и молчат и молчат. Одному парню лицо пришлось увидеть одной, она яму и пондравилась. А взять ее нельзя. Затосковал парень, а через день поехал домой. Сказал родителям, а они говорят: «Это ж проклятые».

Родители его посылают к попу: «Поп тебе посоветует, как яё оставить». Идет он к попу, поп и говорит: «Как яна сядет, ты старайся к ней с правого [ее] бока сесть, чтоб твоя правая рука была на свободе. Правой рукой-то старайся на нее накинуть крест и рубаху (какую мать яму дала)».

Он приехал, и, как двенадцать часох, они, эти, опять пришли. Они жа голые, волоса до пят, волосами вси и опутаны. И он тут. Одна подружка-то поцудяла чтой-то и говорит: мол, пойдём. Тут эт он сумел накинуть, и яна сразу лицо-то открыла (волосы-то вов какие!). И повел яё. А подружка как взрыдаёт, как взрыдаёт! А он увез яе домой, к родителям. Истопила мать яго баню, намыли яе, одели. Он и обвенчался с ней.

Если родители проклянут свойго ребенка, то в двенадцать часох нѳцы яго утаскивают [нечистые]. Это и есть покликѳшка, вопѳлка, вѳржинка.

3. А еще вот какой был случай. Жанились молодья, живут, рѳдили ребенка. Проходит месѳц, может, два. Он расплакался, ребеночек-то, мать яго бярѳт, в серѳдочку яго полѳжит: с однѳго боку яна, с другою отец-то. А свѳкор со свякровей встают утром — ребенок мертвый. Они [вопилки] у нее яё ребенка бярут, а своего подкладывают.

И другой [ребенок] — так же, и третий... Кады шѳстый нарѳдился, также приходят: может, одна, а может, две. Взяла ребенка, а свекор подкараулил — раз на няго крест накинул. И у нее руки отцапилиси, и свекор ребенка бярет, а он мертвый. Он на пецку его положил, ребенка-то, думал, что он мертвый, а ребенок-то жив оказалси: «Вот ваш ребенок!»

4. Работали мужики (снимают подряд). У нас есть Свѳеженькое (так называется), там и работали: лес вывозили на линию. Было в землянке 12 человек мужикох. И пристроилась к ним ходить эта вопѳлка. Как 12 часѳх [ночи] — приходит, садится на порог, глядит на улицу, черная вся вопѳлка и — ха-ха-ха, ха-ха-ха: бесперестанно смеется. Один дюжий был мужина и говорит: «Еще придет, я над ей подшучу, устройю ей». Приходит время 12 часох, она заходит, садится на порог и смеется. Он подошел сзадѳ-то и схватить яё хотел. А она-то яго как цѳпнула и унясла. Он крицыт, крицыт. Она с им так и ушла. Мужина пропал. И она больше не пришла.

5. Мама была тады нявеста, взрослая уже. Поехали жать: тама загоны большие, тама была рожь посеяна, в Решатовке-то [соседнее село]. Жали там, жали. А старик у них был, он не работал — поехал вроде за лошадыми присматривать. Подошел обед. Лошади были с колоколами. Далѳко ушли: колокол далѳко звянит.

Ушел он за лошадыми — и нет, и нет, нет старика. Вот вядет он лошадей, а его и спрашивают: «Дедушка, что это ты так долго?» — «Да сел на пнянѳк, вопѳлка-то и не пропускает. Я по этой бок — и она суда, я по той — и она туды жа». «Что жа это ты, Господи», — сказал. Как вспомянул Господа, так и ушла она. Вот и вярнулси он тады.

МОЛИТВЫ ОТ НЕЧИСТОЙ СИЛЫ

1. О Господи, откоснись от меня ты, нечистая сила (три раза казать так трѳба). Откуль ты ко мне взялась?

2. Крест Господний на мне, Крест Господний во мне, Крест во храме. Красота, Крест на свете — на всей земле — спасение. Стоит хранина моя — четыре угла. На первом угле — Архангел Михаил, на втором угле — Архангел Гавриил, на третьем угле сам Бог Салавох, на четвертом угле сам Исус Христос. Отойди, дьявол, от хранины моей (три раза повторять).

ПРИМЕЧАНИЯ

КОЛДУНЫ. ВЕДЬМАЧИ. ВЕДЬМЫ

1. Записано в с. Котелино Кадомского р-на Рязанской обл. от А. С. Варламовой.

По народным представлениям, колдуны долго мучатся перед смертью, если их знание никто не наследовал. Для облегчения этих мучений каждой традицией предлагаются свои ритуальные действия и предметы.

Колдунам, ведьмам, чертям приписывается связь с вихрем и другими природными стихиями. Осиновый кол — обрядовая реалия: таким способом обезвреживают колдуна в случае непогоды, засухи, мора.

2. Записано там же от А. Н. Чиняевой. Здесь отражен широко распространенный мотив прихода колдуна на свадьбу. Колдун опасен не только для жениха и невесты, но и для всего свадебного

поезда, который может быть обращен в волков.

3. Записано в с. Челхов Климовского р-на Брянской обл. от Е. Д. Груздовой. Интересна связь нечистой силы с определенным временем суток (полдень) и порогом. Последнее позволяет предположить в «нечистом» домового, оставшегося в доме от прежнего хозяина.

4. Записано в с. Кончицы Пинского р-на Брестской обл. от К. Г. Войтович. Этот мотив отражен и бытующей здесь балладой: сестра по наущению любовника готовит снадобье, которым управляет брата.

5. Записано в с. Псуя Глубокского р-на Витебской обл. от А. А. Усовича. Аналогичные мотивы трудных задач лежат в основе многих обрядовых действий, которые должны оберечь человека или скот от демонических сил.

6. Записано в с. Дарино Кадомского р-на Рязанской обл. от А. Ф. Варламовой. В характеристике колдуна важна деталь по принципу «наоборот» (стоит к Богу задом).

7. Записано в с. Котелино от А. С. Варламовой.

8. Записано в с. Княжое Кораблинского р-на Рязанской обл. от С. П. Жучковой, 1911 г. р.

9. Записано в с. Котелино от А. Н. Чиняевой. Колдунья, ведьма могут превратиться в любое животное; кошка — одно из традиционных ее обличей.

10. Записано в с. Княжое от Г. И. Левашовой.

11. Записано в д. Ивановка Кадомского р-на Рязанской обл. от В. С. Арбузовой, 1913 г. р.

См. № 9. Колдунья часто принимает облик свиньи. Характерно приурочение этого рассказа к определенному времени суток (полночь).

12. Записано в с. Псуя от Ф. И. Подольской. В большинстве быличек местной традиции ведьма отнимает молоко у чужих коров на Ивана Купалу.

13. Записано в д. Ивановка от В. С. Арбузовой.

По местным поверьям, колдунья катается во ржи на голом лутошке, т. е. липовой палке, с которой содрано лыко, и отнимает «спорину».

14. Записано в с. Псуя от М. У. Усович.

Данный сюжет развивает один из характерных мотивов изобличения ведьмы.

15. Записано в с. Котелино от А. Н. Чиняевой.

МОЛИТВЫ И ЗАГОВОРЫ ОТ КОЛДУНОВ И ВЕДЬМ

1. Воспроизводится по рукописной тетради, принадлежащей А. Н. Чиняевой (с. Котелино).

2. Записано в с. Кончицы от И. А. Приходько — известного в этих местах знахаря.

Накинуть, подложить — способы наведения порчи. В заговоре перечисляются предметы (игла, серп, нож), которые используются в ритуальной практике для оберега от нечистой силы.

3. Записано в с. Выступовичи Овручского р-на Житомирской обл. от Н. И. Шатуна, 1925 г. р.

Заговор произносится в Юрьев день («на Юрия»), когда скот первый раз выгоняют в поле.

ВЕРЖИНКИ. ВОПИЛКИ. ПОКЛИКУШКИ

1. Записано в с. Котелино от Д. Д. Чиняева.

По всей вероятности, вержинка — общее название разных демонологических персонажей. В данном случае ее можно отождествить с колдуньей.

2. Записано в с. Дарино от А. Ф. Варламовой. Здесь вопилка — проклятое родителями дитя (мотив, характерный для русалок).

3. Записано также от А. Ф. Варламовой.

4. Записано от нее же.

Смех — признак разных персонажей (часто отличается лешего), характерен он и для русалки.

5. Записано от нее же.

МОЛИТВЫ ОТ НЕЧИСТОЙ СИЛЫ

1. Записано в с. Челхов от Е. Д. Груздовой.

2. Воспроизводится по рукописной тетради Г. И. Левашовой (с. Княжое).

Публикация и примечания Л. ИВЛЕВОЙ

” Я приоткрыл край покрывала ...”



Сцена из спектакля. Фото А. Хана

Московский бал. Так, средней руки, наполовину семейный. Игры, разговоры, танцы, флирт... Здесь молодой человек по фамилии Руневский узнает нечто странное: будто бы среди гостей бродят кровожадные упыри, скрывающиеся под личинами добродушных стариков. «Вы их, бог знает почему, называете вампирами, но я могу вас уверить, что им настоящее русское название у п ы р ь... Так как они происхождения славянского».

Умозаключение одного из персонажей повести А. К. Толстого «Упырь» звучит в одноименном спектакле Театра на Литей-

ном как отповедь тем, кто обвинил бы его создателей — постановщика В. Глазкова и художественного руководителя постановки Г. Тростянецкого — в преклонении перед творцами американских киноужасов. Дескать, не горячись, брат-патриот, вампиры, то бишь, по-русски говоря, упыри — тоже из «наших». А для Театра на Литейном они буквально «свои в доску» — подобная нечисть разгуливала по половицам этой сцены еще в начале века, пугая сытую дореволюционную публику. Она-то, публика, и не подзревала, что настоящий кошмар суждено будет увидеть ей наяву, а не в театре.

Вспомним также, что повесть «Упырь» Толстым А. К. не вчера писалась и была опубликована ровно 150 лет назад. Возраст почтенный, юбилейный... Следовательно корни спектакля уходят в далекое прошлое, когда не только фильмов ужасов — кинематографа-то не существовало. Правда, все же оговоримся, что пьеса «Упырь» появилась недавно. Московский драматург Алексей Козловский, корректно обойдясь с толстовской прозой, при переводе ее в драматургический текст соблюл свое творение подзаголовком — «Страшная история для театра». Театр, впрочем, столь полезное примечание соавтора графа Толстого проигнорировал. На Литейном «Упырь» стал «комедией ужасов» со всеми вытекающими отсюда последствиями.

И действительно, смешно, когда сошедший с портрета «стр-р-рашный фантом» — весьма симпатичная дама в пудреном парике и подвенечном платье — в полном смысле слова «гремит костями», двигаясь на разболтанных шарнирах суставов и настойчиво добываясь руки молодого симпатичного героя. Вспомните, как в «Кентервильском привидении» Оскара Уайльда дряхлый призрак безуспешно пытается выжить новых хозяев старинного замка и постоянно оказывается в дурацком положении. Ирония знаменитого пародоксалиста была направлена как на мистическое восприятие мира, так и на «американизированный» житейский прагматизм. Что касается «Упыря», то еще при появлении его в 1841 году «Северная пчела», газета вездесущая и любопытствующая — типа нашего «Часа пик», — увидела в повести «пародию на творения г-жи Радклиф (автора «готических романов». — А. П.) и Дюкре-Дюмениля (честно говоря, такого не знаю. — А. П.)». Известен добрый десяток других имен, чьи творения в той или иной степени отражены Толстым. Среди них Гофман, Гете, Мериме, Гоголь, в комментариях не нуждающийся, а также ныне неизвестные Ф. де ла Мотт Фуке и Полидори (его повесть «Вампир» печатается в этом выпуске. — *Ред.*). Привожу эти сведения не из желания блеснуть эрудицией (сведения почерпнуты из комментариев к сборнику «Русская фантастическая проза эпохи романтизма»), а для того чтобы подчеркнуть наличие литературного контекста, определившего пародийное звучание «Упыря» в 40-е годы прошлого века. Ирония автора, переводящего «страшную историю для чтения» в «комедию ужасов», легко вычитывалась более или менее образованным читателем. Ничего не хочу сказать по поводу образованности сегодняшней публики, но, со-

гласитесь, как объект пародии романтические ужасы начала XIX века не актуальны — руки не только до Полидори, до Мериме-то не всегда доходят. Да и что стоит сегодня смех над страхами кузин наших прапрадедушек?! То есть над чем мы-то смеяться будем? Разве что, действительно, над собой...

Ночь. Заброшенные покои старинного дома под Москвой, выстроенного в итальянском стиле. Уже знакомый нам симпатичный господин Руневский (В. Гуцин), очнувшись от очередного кошмара, пытается кого-нибудь дозваться и застывает в ужасе, обнаружив в своей руке... кисть скелета. Остолбеневший вместе с ним зритель через секунду раздражается хохотом — столь оригинально украшен колокольчик для вызова прислуги. Смех снимает мгновенный детский испуг, заставляя нас улыбаться над собственной жаждой страха. Изгнание страха через смех — бесценный для сегодняшнего дня прием, определяющий содержание многих сцен «Упыря».

Тревожные звуки струнных. Застывшая в немом ужасе группа людей (среди которых в полутьме бродит Даша — Е. Ложкина) предвещает нечто страшное. Но вспыхивает свет, начинается движение, раздаются восклицания — молодежь играет в «живые картины». И пугающее зрелище было, оказывается, инсценировкой «Последнего дня Помпеи». Полное разрешение сцены, гармоническое ее завершение наступает при звуках романса «Стояла ночь, луной был полон сад». Аналогично, через контрапунктное соединение разнополюсных эмоций строятся даже небольшие сценки. Скажем, многозначительная фраза Рыбаренко (Л. Кубарев) «Я приоткрыл край покрывала...» сопровождается попыхиванием трубки а ля Шерлок Холмс. Впоследствии она иронично проиллюстрируется срыванием покрывала с Пепины в эротической сцене «итало-африканской страсти» и обнаружением в постели хромоногого нищего.

Но иногда возникает обратный эффект — комическая сцена заканчивается «жутким» финалом. После откровенного фарса с падением Софьи (И. Лебедева) в обморок и искусственным дыханием, которое ей делает Руневский, что воспринимается как посягательство на девичью честь, возникает эпизод необъяснимого убийства с падающей отрезанной головой. Или: однозначно-двусмысленно выглядит приход Владимира в постель к Рыбаренко, что вызывает смехок в зале, но заканчивается все жутковатой попыткой удушения, сопровождаемой зловещими аккордами.

Порой действие обретает уже откровенно буффонный характер: вспомните хотя бы историю нищего — он же Фрышкин (А. Александров) — о том, как он, «маленький и слепой», увидел (!) черта — здесь безногий страдалец, забыв о своем увечьи, встает в полный рост.

А в конце спектакля вслед за сценой ночного паноптикума — Сугробина (Т. Щуко) и Теляев (Г. Ложкин) манипулируют бесчувственной Дашей («Кабинет доктора Калигари»?!) — наступает сопровождаемый голосами птиц «тургеневский» светлый финал, в свою очередь прерываемый надрывной истерикой Руневского.

В постоянном движении от «точки страха» к «точке смеха» и наоборот — основное правило разыгрываемой с публикой театральной игры. Вообще, мотив игры для этого спектакля важен. Он возникает неоднократно: балльная забава — «живые картины», дурашливое декламирование «Колпак мой треугольный» с заменой слов хлопками и жестами, охота за убегающей от Руневского свечой. А в «итальянских» сценах играют все — трое друзей изображают плывущую на водах гондолу, стреляют в невидимых птиц, любят несуще-

ствующей Италией. И Даша, мимоходом имитирующая в финале телодвижения призрачной дамы, заставляет призадуматься над тем, что и ночные видения Руневского были лишь ее недоброй шуткой над женихом, игрой в мистику и привидения.

Таких логичных объяснений происходящему в спектакле немало. Можно, например, предположить, что все ирреальное есть на самом деле бред Руневского. А итальянские видения трех друзей объясняются всего лишь количеством выпитого и подмешанным в питье опиумом. Но это — объяснения-«обманки», так как их логичность немедленно окутывает мистический туман. Казалось бы, в последней сцене расставлены наконец-то точки над *i* — рассказ Клеопатры Платоновны объясняет все. Но Руневский видит рану на Дашиной шее — укусы упыря! — и финал оказывается открытым.

Блуждание на грани реального и ирреального — «тайнственные жмурки» — захватывающая игра! «Мерцающая реальность» (выражение В. Б. Шкловского) создается в «Упыре» с помощью сюжетных наплывов, пришедших из повести, и визуальных ассоциаций, возникающих на сце-

Даша — Е. Ложкина, Руневский — В. Гуцин. Фото А. Хана



не. Действие переносится из Москвы на дачу, а оттуда в Италию, перемежается снами и рассказами, и видения рифмуются, соединяя подмосковное имение с загадочной виллой, а античный Олимп — с миром славянских упырей. Кстати, именно в этой сцене ассоциативный принцип наиболее очевиден. Птица-вестник, пришедшая за Антонием — новоявленным Парисом, подозрительно смахивает на слугу Якова (блестящая работа Е. Иловайского); Теляев скрывается под маской Юпитера, а в трех богинях-грациях сразу узнаются Даша, Софья и Пепина. Причем обморок и искусственное дыхание, уже виденные нами на балу, почти в точности повторяются здесь. Что еще раз наталкивает на мысль, что и сюжет с богинями и яблоком — одна из бальных «живых картин», преображенная большим воображением Руневского.

По-своему создается «мерцающая реальность» в сценографии спектакля (художник — В. Фирер, свет — М. Брикман), живущей своей самостоятельной жизнью и вступающей в особый диалог со зрителем.

Первая реплика в этом диалоге — еще не обжитая сцена перед началом спектакля. Увитая платиновой, сверкающей коваными гранями лиственной решетка отделяет сцену от таинственного темного пространства за ней. По обеим сторонам роскошного металлического сада вросли в стены ничего не отражающие зеркала. А может быть, эти зияющие пустотой, украшенные серебристой чешуей инкрустации, портретные рамы просто покинуты их обитателями. Мерцание чеканной листвы вновь притягивает внимание, и мы замечаем, что ее серебристый покров слегка подернут красноватой бронзой увядания. Таинственная «лунная» красота, взрывающаяся затем движением решеток и снопами яркого света. Именно метаморфозы сценического пространства придают происходящему обаяние зыбкой призрачности и определяют динамическое развитие действия.

Заканчивается бал, под щемящую мелодию решетки ползут вверх, листва начинает зеленеть под лучами прожектора — и действие переносится на дачу Сугробной. Выплывает кушетка с небрежно брошенной на край кроваво-бархатной накидкой, повторяющей цвет обивки глубокого вольтеровского кресла, стоящего на авансцене, металл пламенеет в потоках красного света — наступает тревожная, полная видений ночь. Красные сполохи на золотом шитье черной пустоты обрамляют античную сцену и ночной кошмар на даче, заканчивающийся собачьим воем Теляева под холодными лучами скрестившихся прожекторов.

И безоблачность летнего дня в финале — ровный спокойный свет, белые одеяния героев, ясная идилличность недолговечного спокойствия. Под звяканье чайных ложечек решетка опускается последний раз, унося героев за пределы реального бытия. Красота мерцающих картин, являющихся в спектакле, окрашенном немалой долей иронии, подвечивает «комедию ужасов» загадочным колоритом «страшной истории для театра». Надо сказать, что авторам иногда не удается травестировать страшное в смешное. Так, после череды ужасов в начале 2-го акта и демонстрации испачканной в крови руки Рыбаренко в зале отчетливо слышен нервный вскрик «О Господи!» — зритель начинает воспринимать происходящее уже как-то без юмора. Именно в этих сценах лишенное алогичности действие становится монотонным.

Вслед за гротесковым «Скупым» и шаловливой «Великой Екатериной» Театр на Литейном обращается к «черному» варианту комедии, считая, видимо, что комедийный жанр во всех его модификациях наиболее идет современной сцене. Согласитесь, в этом есть свой резон. Потому что, смеясь, человечество не только прощается со своим прошлым, но и осознает настоящее.

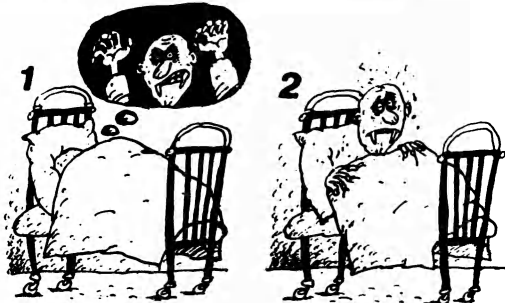


Рисунок Н. Воронцова

ИЗ ГЛУБИНЫ

Экспрессионизм — не столько художественное направление, сколько временной отрезок в жизни германоязычной культуры, образно говоря, ее «переходный возраст» — то есть период особенно острого самоосмысления эмоциональных и «телесных» особенностей, своей, употребим модное слово, национальной ментальности, — связанный, как и любой пубертат (одновременно и прекрасно-естественный, и чреватый агрессией), с перемежением состояний эйфории и ужаса, с мерцанием ценностных и нравственных установок. Это время полукатегорического полумператива и, соответственно, трехкратно возросшего риска суицидных попыток. А вспомнив, что «подросток» германского духа был еще до полусмерти затравлен кошмарами мировой войны, нетрудно ощутить связь этого неустойчивого созревания — если не с половозрелой идеологией и практикой, то, во всяком случае, с эмоциональной окраской национал-социализма — тоталитаризма *кричащего, ротового*, истерического (в отличие, скажем, от сталинизма — тоталитаризма скупых слов и буравящих глаз, позаимствованных у Византии).

«Это не глаза, а рот», — писал об искусстве экспрессионизма Г. Бар; и мунковский «Крик», гениально передающий искривленную психологическую среду экзистенциального ужаса, — конечно же, визитная карточка экспрессивного нордического менталитета, впрочем, куда более тонко исследованного в те же десятилетия великим немецким искусствоведом Г. Вёльфлиным на материале, казалось бы, тихого Северного Возрождения. Экспрессионизм — прежде всего самоанализ германской (вернее, «нордической») культуры, ее неперенимаемый феномен, функция немецкой языковой среды: ведь по-немецки, например, «крик» — Schrei, а «писать» — schreiben...

Как вышесказанное соотносится со стихами великих всеевропейских лириков — Тракля, Бенна?.. Да точно так же, как проблематика «русской идеи» и «соборности» — со стихами Осипа Мандельштама или Анны Ахматовой: можно об этом написать докторскую диссертацию (и блестящую!), но можно и проигнорировать, ибо высокая поэзия самодостаточна. В некотором смысле она даже самодостаточнее «смесительного лона» национального языка; и заложник «экспрессивной» речи Георг Тракль, может быть, более схож с Анненским и молодым Мандельштамом, чем с таким экспрессионистом (а позже — соцреалистом и сталинистом), как И.-Р. Бехер. Искусство — возгонка. Оно — летучий общечеловеческий спирт, а не сивушный остаток национального темперамента.

Читатель предлагаемых нами переводов получит, увы, лишь аксонометрические черты величественных немецких стихотворений; чтобы наполнить их адекватным переживанием поэтического пространства, он должен внутренне восстановить свои ощущения от посещения гениальных лирических сооружений, реально существующих в его родном языке.

АЛЕКСЕЙ ОЛИН

Георг Тракль (1887—1914)

ГРОДЕК *

По вечерам гремят рыжие рощи
Оружием ржавым; золотые нивы
И синь озер под угрюмым меркнут
Светилом; укрывает ночь
Мертвых солдат, звериные стоны
Их разорванных ртов.
Медленно собирается туч
Красный клубок, в нем разгневанный бог живет
Кровопротития, лунный холод;
Все дороги ведут в черноту распада.
Под золотой кроной звездного неба
Сквозь дремоту ветвей мелькают тени сестер
Милосердия и героев кровавая марля;
Слабо звучат в камыше осени темные флейты.
О, горделивая скорбь! Жаркое пламя
Бронзовых алтарей великая ныне питает печаль
Неродившихся внуков.

1914

Перевел А. ОЛИН

DE PROFUNDIS **

Это — жнивье под черным проливным дождем.
Это — дерево, стоящее одиноко.
Это — ветер, шуршащий вокруг опустевших
хижин.

Как тосклив этот вечер!

За хутором, вдали
Бледные черницы жнут скупые колосья.
Их глаза, золотисто-округлые, пасутся в сумерках.
Небесного жениха ожидает их лоно.

Возвращаясь,
Пастухи находят сладкую плоть,
Гниющую средь колосьев.

Я — тень далеких черных деревьев.
Боже молчанье
Пью из колодца рощи.

На лбу проступает холодный металл.
Ищут сердце мое пауки.
Это — свет, погасший в моих губах.

* Гродек — город в Галиции.

** Из глубины... (лат.)

Ночью стою в степи,
Пристально вглядываясь в мусор и пыль звезд.
В орешнике
Звенят хрустальные ангелы.

Перевел Д. РАСКИН

Готфрид Бенн (1886—1956)

НЕВЕСТА НЕГРА (из цикла «Морг»)

Затем блондинки слипшийся затылок
лежит, в подушку черной крови вмят.
Пылает солнце в золоте волос,
облизывает мраморные ляжки,
ее коричневатую, пороком
и родами не тронутую грудь.
С ней рядом негр: под лошадиный цокот
глаза и лоб разбиты. Левой
ноги два грязных пальца лезут внутрь
ее резного маленького уха.
Но, как невеста, сладко спит она —
на кромке первых нежных ощущений,
небесных накануне путешествий
горячей крови молодой... пока
нож не введен в белеющее горло
и красный фартук, вымокший в крови,
на бедра не наброшен.

Перевел А. ОЛИН

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА ИДУТ ПО РАКОВОМУ БАРАКУ

Он:

Вот здесь лежат проеденные груди,
А там — проросших внутренностей ряд.
Смердит белье. Меняются сиделки.

Спокойно загляни под простыню —
Вот эти глыбы жира, сгустки соков
Когда-то были ростом с человека
И назывались хмелем и отчизной.

Гляди — рубец темнеет на груди, —
Ощупай четки мягких узелков,
Не бойся — мясо не почувет боли.

Там — хлещет кровь, словно из сотни тел,
У одного не наберется столько,
Взгляни — прорезался еще один
Нежданный плод разрушенного лона.

Все спят. И днем, и ночью. Новичок
Подумает: здоровый сон. Проснется
Лишь по приемным дням, под воскресенье.

Жуют лениво. Прележнями плечи
Покрыты. Вьются мухи. Иногда
Их моют санитарки. Как полы.

Здесь поле к каждой койке подошло.
Стремится в пашню мясо. Жар упал.
И сок готов потечь. Земля зовет.

Перевел Д. РАСКИН

Георг Гейм (1887—1912)

ОФЕЛИЯ

1

Гнездятся крысы водяные в косах.
Насильно руки выпрямил прилив,
Как плавники. Плывет меж трав белесых,
Подводный лес собою затенив.

Последний луч, в подводной мгле дрожа,
Проник ей в мозг — в скорлупчатую тьму.
Как умерла она? И почему
Совсем одна плывет вдоль камыша?

Внезапный ветер заросли потряхет,
Вспугнет летучей мыши острый след.
Взмах темных крыльев, влажный силуэт,
Она — как шорох в темном беге вод —

Ночная туча. Белый угорь к руке
Скользит. На лбу мерцают светляки.
И плачут плес и выгон у реки
О молчаливой муке и венке.

2

Хлеба. Стерня. Страды кровавый пот.
Спокоен желтый ветер дальних нив.
Так, птица сонная, глаза прикрыв,
Под покрывалом белых крыл плывет.

Голубоватым веком углублен
Потухший взгляд, и музыка слышна.
О пурпуре далеких губ она
В вечной могиле видит вечный сон.

Вперед! Туда, где мчит в кипенье сквозь
Плотину побелевшая вода,
Где людные грохочут города,
И воплем улиц эхо разнеслось.

Машинный ляг. Колокола. Звонки.
Борьба. Где угрожающе глядят
Слепые стекла в сумрачный закат
И мощный кран гудит из-под руки —

Тиран с лицом чернеющим. Рабов
Коленопреклоненный черный строй.
И груз мостов цепями над рекой
Навис и давит. Приговор суров.

Ее не видно в шестивии волны,
Но вслед за ней стремится напролом
Толпа, и скорби тeneвым крылом
Речные берега осенены.

Вперед! Туда, где веет темной
Прохладный запад, примиряя взгляд,
И нежною усталостью объят
Темно-зеленый вечер луговой.

Ее, волной прикрытую, поток
Вдоль гаваней печальных зим влечет.
Сквозь вечность. Мимо времени. Вперед!
И дым заката стелется у ног.

Перевел Д. РАСКИН

Вильгельм Клемм (1881—1968)

БИТВА НА МАРНЕ

Медленно начинают камни вздрагивать и
бормотать.

Травы застыли зеленым металлом. Засады
низких, густых лесов проглатывают колонны.
Лопнуть грозит небес бумажно-белая тайна.
Два колоссальных часа катятся по минутам.
Нарывает пустой горизонт.

Сердце мое велико, как Германия с Францией
вкупе,

всеми пулями мира пробито.

Батарея в пространство свой львиный рык
подает шестикратно. Свистят гранаты.

Тихо. Клокочет дальний огонь пехоты.

В течение дней, недель.

Перевел А. ОЛИН

В 1828 году в Москве появилась книжка: «Вампир. Повесть, рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из одного недоконченного сочинения Байрона. (С английского). П. К.» Она стала большой редкостью уже в начале нашего века; считанные экземпляры ее сохранились ныне лишь в очень крупных библиотеках. Эту книгу, никогда не переиздававшуюся, мы и предлагаем вниманию читателей.

ВАДИМ ВАЦУРО

НЕНАСТНОЕ ЛЕТО В ЖЕНЕВЕ, ИЛИ

1. Англичане в Швейцарии

Вся эта история, о которой далее пойдет речь, могла бы сложиться иначе, если бы летом 1816 года на Женевском озере стояла ясная погода. Но в иные дни дождь начинался с самого утра, и компания путешественников англичан должна была коротать время в вынужденном затворничестве, за чтением и беседами. Правда, они еще и писали сами — в прозе и стихах, благо почти все были причастны к литературе, а двое были гениями.

Гениями были Байрон и Шелли.

Оба они удалились в добровольное изгнание, как Чайльд-Гарольд, оба оставили позади, в Англии, любовные трагедии, домашние неурядицы, общественное мнение, отвергшее их как людей аморальных, безбожных, неблагонадежных политически.

В Швейцарии для них должна была начаться новая жизнь.

Шелли привез с собой Мери Уоллстонкрафт-Годвин, девятнадцатилетнюю дочь знаменитого философа и писателя, которую он романтически похитил из родительского дома. Это был скандальный гражданский брак, ибо первый брак Шелли не был расторгнут. Второй спутницей его была сводная сестра и ближайшая подруга Мери — Джейн Клер Клермонт, которую ждала судьба не менее, быть может, романтическая. Клер была экзальтированно влюблена в Байрона, которого потом столь же остро ненавидела. В Швейцарии началась их близость, и уже в Англии появилось новое существо — Аллегра, дочь Байрона и Клер Клермонт; ей суждено будет провести в этом мире всего пять лет.

Клер влекли к себе яркие люди, пылкие страсти, поэзия и музыка. Она мечтала о сцене. Байрон посвятил ей «Стансы для музыки», написанные весной 1816 года. Но в его собственной жизни она осталась всего лишь эпизодом.

Он был достаточно силен и горд, чтобы сожалеть о резкой перемене своей судьбы: позади — слава, общественное положение, незапятнанное имя; впереди — ненависть, сплетни, горький хлеб изгнанника. Быть может, самые его трагические произведения — «Сон» и «Тьма», с ее апокалиптическими видениями, — вылились из-под его пера здесь, в Швейцарии.

Байрон также приехал не один; его спутником был молодой врач по фамилии Полидори, которому в нашем повествовании принадлежит особая роль.

Собственно говоря, Клер Клермонт была связующим звеном между двумя маленькими обществами. Только она знала одновременно и Шелли, и Байрона, ради которого и предприняла свое путешествие. Поэты познакомились здесь и стали друзьями уже в первые недели общения. Не без некоторых хлопот им удалось поселиться рядом: Байрон занял виллу

Диодати, на живописном холме в двухстах ярдах от Женевского озера; Шелли жил в десяти минутах ходьбы, если идти по тропе через виноградник. Комната на вилле была отведена и доктору Полидори.

2. Доктор Полидори

Джон Вильям Полидори был в то время молодым человеком, семью годами моложе Байрона и тремя Шелли: он родился в 1795 году. Его отец, итальянец родом, переселился в Англию и женился на англичанке. Он был некогда секретарем знаменитого Альфиери и сумел развить в своих детях вкус к литературе, передавший и следующему поколению: дочь его, сестра Джона, произвела на свет Данте Габриэля Россетти, поэта

ИСТОРИЯ ОДНОЙ МИСТИФИКАЦИИ

и художника, весьма почитаемого и на континенте. Сам Джон Вильям, избравший медицинское поприще и девятнадцати лет получивший уже диплом в Эдинбурге, был весьма высокого мнения о своих литературных возможностях, хотя Байрону готов был уступить пальму первенства. Он владел, помимо английского, еще и французским и итальянским, и показался Байрону удачной кандидатурой на роль личного врача и секретаря; предложением прославленного поэта он был польщен и принял его благосклонно, как, впрочем, и другое предложение — издателя Меррея, обещавшего ему 500 гиней за подробное описание поездки. Полидори начал вести дневник.

Понадобилось, однако, немного времени, чтобы Байрон пожалел о своем выборе. Полидори был заносчив и болезненно самолюбив. Однажды он заявил Байрону: «Скажите, прошу вас, есть ли что-либо, кроме писания стихов, чего я не смог бы сделать лучше вас?» «Таких вещей три, — ответил тот. — Первое. Я могу попасть из пистолета в замочную скважину вон той двери. Второе. Я могу проплыть по реке вон до того места. И третье — я могу задать вам здоровую трепку». Полидори вышел из комнаты.

Тем не менее они вынуждены были не только сосуществовать, но и делить тяготы и удовольствия совместного путешествия, и Полидори был неизменным участником вечерних бесед и чтений у камина. Вместе с другими он читал «Фантасмагориану, или Рассказы о привидениях, призраках и проч.» — французский перевод немецких новелл о духах, вышедший в 1810 году. Спустя пятнадцать лет Мери Шелли помнила эти жуткие истории о призраке обманутой возлюбленной, явившемся неверному жениху в самый день его свадьбы, и о грешном родоначальнике семьи, обреченном убивать младших отпрысков своего несчастного рода.

И вместе со всеми остальными Полидори принял участие в литературной игре, затеянной, чтобы скоротать ненастные вечера.

3. Состязание

15 или 16 июня, когда путешественники в очередной раз собрались у камина на вилле Диодати, Байрон предложил, чтобы каждый рассказал свою историю о привидениях. Он не подозревал, конечно, что открывает один из самых знаменитых конкурсов в новейшей литературе Европы. Да и начало его, казалось, не предвещало серьезных результатов.



1. Перси Биши Шелли. Художник В. Ростовцев. 2. Мери Шелли в возрасте 19 лет. Акварель работы неизвестного художника. 3. Джордж Гордон Байрон. Портрет художника Сендера. 1807. 4. Мэтью Грегори Льюис. Гравюра В. Ридли с портрета С. Драмонта. 1796. 5. Клер Клермонт. Портрет работы Амелии Керран.

Шелли принялся рассказывать что-то из своей ранней юности, но вскоре потерял интерес. Мери вспоминала, что сам Байрон тоже вскоре «наскучил прозой», — и «оба прославленных поэта... отказались от замысла, столь явно им чуждого». Неизвестно, что рассказывала Клер Клермонт, но она также остановилась на самом начале. Только «бедняга Полидори», по словам Мери, «придумал жуткую даму, у которой вместо головы был череп — в наказание за то, что она подглядывала в замочную скважину». «Он не знал, что делать с нею дальше, и вынужден был отправить ее в склеп Капулетти — единственное подходящее для нее место»¹.

Что же касается самой Мери Годвин, то она не собиралась складывать оружия. Самолюбие ее было задето, воображение растревожено. Дочь Вильяма Годвина, автора страшного «готического романа» «Сент-Леон» с философским содержанием и Мери Уоллстонкрафт, восставшей против общественной и интеллектуальной деспотии мужчин, она не хотела уступить ни Байрону, ни Шелли. В уме ее рисовалась повесть, превосходящая

¹ Шелли Мери. Франкенштейн, или Современный Прометей. М., 1965. С. 29—30.

все, донныне ею слышанное, от которой кровь стынет в жилах и стучит сердце. Но повесть не складывалась. Мери была близка к отчаянию.

Однажды вечером Байрон и Шелли разговаривали о секретах зарождения жизни и попытках естествоиспытателей открыть его лабораторным путем. Разговор затянулся за полночь. Мери слушала внимательно, не прерывая беседующих; ночью она впала в полусонное забытие — и вдруг с необычайной ясностью увидела «бледного адепта тайных наук» и созданное им отвратительно человекоподобное существо, в котором теплятся слабые проблески жизни. Оно медленно открывает желтые, водянистые, но осмысленные глаза и раздвигает занавеси у изголовья уснувшего Мастера.

Наутро она объявила, что сочинила роман.

Так родился «Франкенштейн» — одно из выдающихся созданий романтической литературы, блистательное по замыслу и выполнению, не утратившее своего жуткого обаяния и по сей день.

Но это было лишь одним, хотя и, может быть, самым значительным следствием вечеров на вилле Диодати.

4. Записки доктора

Доктор Полидори, как оказалось, тоже не оставлял мысли о повести.

Подобно Мери Годвин, он сохранил для потомства свидетельство о вечерах у камина, но рассказывал о них иначе.

17 июня он записал в дневнике: «Все начали свои истории, кроме меня».

На следующий день беседы возобновились, как раз в полночь, в час явления духов, и тогда с Шелли случился нервный припадок. Он услышал в пересказе Байрона начало «Кристаллы», гениальной поэмы Колриджа, с ее завораживающей, пугающей атмосферой. Следы этого впечатления остались в дневнике Полидори и в «Отрывке письма из Женевы», который доктор напечатал через три года как сочинение третьего лица и где сам он фигурирует как знакомец автора.

«Хотя мне очень не везло в этом городе, мне повсюду удавалось наводить справки. В трех или четырех милях от Женевы есть общество, центром которого является русская дама, графиня Брюс (Breuss), знающая толк в приятностях света и собирающая их в своем доме. Я обнаружил, что джентльмен, который путешествует с Байроном в качестве врача, ищет общества главным образом здесь. Почти каждый день он переплывает озеро в одной из плоскодонных лодок и возвращается, проведя вечер со своими друзьями, около одиннадцати или двенадцати часов ночи, даже когда буря бушует в окрестных горах. Так как в результате долгого знакомства он сделался короток с несколькими соседними семьями, я почерпнул из их рассказов известия о некоторых блестящих чертах характера лорда, которые передам вам при случае.

Среди других подробностей в них был рассказ об истории о призраках, принадлежащей Байрону. Дело в том, что однажды вечером лорд Б. и мистер П. Б. Шелли, две дамы и джентльмен, о котором идет речь, прочитав немецкое сочинение под названием «Фантасмагория», стали рассказывать истории о призраках; когда лорд пересказал начало «Кристаллы», тогда неожиданной, это произвело столь сильное впечатление на мистера Шелли, что он внезапно вскочил и выбежал из комнаты. Врач и лорд Байрон последовали за ним и нашли его прислонившимся к каминной доске; по лицу его стекали капли холодного пота. Ему дали освежающего и, расспросив о причинах его тревоги, узнали, что его пылкое воображение нарисовало ему глаза на груди одной из дам (в окрестностях его жилища рассказывали о такой женщине), и он вынужден был покинуть комнату, чтобы рассеять впечатление. Потом, в течение беседы, было предложено, чтобы каждый из компании написал рассказ, основанный на каком-нибудь сверхъестественном происшествии, что и было поддержано лордом Б., врачом и одной из упомянутых дам. Из величайшей любезности мне раздобыли пересказ каждой из этих историй, и я посылаю их вам в уверенности, что вам, так же, как и мне, будет весьма интересно пробежать эти *пробы пера* столь гениального человека, равно как и тех, кто находился под его непосредственным влиянием»².

Итак, он все же удержал в памяти байроновский рассказ, как, впрочем, и другие, услышанные в этот вечер.

² The Vampyre; a Tale, by the right honourable Lord Byron. 2-nd edition. Paris, Galignani, 1819. P. X—XIII.

5. «Монах-Льюис»

Через три дня после ночных бдений немного прояснилось, и Байрон с Шелли осуществили наконец задуманную прогулку через озеро. Они выехали на лодке 22 июня; Полидори, повредивший ногу, остался дома. В дороге их застигла буря; они были на волосок от гибели. Байрон, прекрасный пловец, уже готовился спасать своего нового друга, вовсе не умеющего плавать; тот с величайшим хладнокровием просил его подумать в первую очередь о себе. На следующее утро было тихо; они подплыли к замку Шильон, где томился почти три столетия назад Франсуа Боннивар, мученик за свободу и веру; видели подземелье, где на глазах Боннивара умирал его брат. Они посетили Кларан и Веве, где была еще жива память о Жан-Жаке Руссо, и у Байрона вырвалось восклицание: «Слава Богу, здесь нет Полидори!»

За два дня — 27 и 28 июня — Байрон написал «Шильонского узника».

Взаимная приязнь укреплялась. Шелли не скрывал своего восхищения мощным талантом Байрона. «Вы уже обнаружили дарования необыкновенные. (...) Мне неизвестно, каких высот мысли Вам суждено достигнуть. Знаю только, что талант Ваш огромен, и он должен развернуться в полной мере»³.

А через шесть лет Шелли совершит свою последнюю морскую прогулку — и рядом не будет Байрона, чтобы его спасти. Бездыханное тело тридцатилетнего поэта, поглощенного разбушевавшейся стихией, будет выброшено волнами на побережье близ Ливорно. Его сожгут прямо на берегу; сердце же его, не тронутое огнем, будет похоронено на протестантском кладбище в Риме. И Байрон будет присутствовать на этой огненной тризне. А через два года он сам погибнет в Миссолонгах от желтой лихорадки.

Сейчас же они переживают почти счастливое время; но у Байрона веселость сменяется депрессией. Общение с Клер тяготит его; вести, приходящие с родины, не приносят радости; впереди неизвестность, а может быть, безнадежность.

Творческая мысль его продолжает, однако, работать, поднимаясь к философическим проблемам человеческого бытия. Он замышляет своего «Манфреда» — Фауста нового времени, и жаждет познакомиться с шедевром своего великого немецкого современника.

Здесь на сцену является новое лицо.

16 августа Диодати посетил Мэтью Грегори Льюис.

Этот Льюис — «Монах-Льюис», как его называли в отличие от всех других Льюисов, был человеком весьма замечательным. Двадцать лет назад, совсем юношей, он написал один из самых страшных и скандальных романов в тогдашней английской словесности — «Монаха», принесшего ему славу. Ныне, почти расставшись с литературой, он ехал через Швейцарию в Италию с Ямайки, где занимался устройением судьбы вестиндских рабов. Немецкую литературу и язык он знал превосходно и, к восхищению Байрона, перевел ему «Фауста» с листа.

Байрон говорил Т. Медвину, что свою историю о вампирах он рассказывал в присутствии Льюиса. Может быть, в его памяти, как это нередко бывает, соединились два похожих вечера. В августе 1816 года опять говорили о привидениях, и участниками бесед были Байрон, Льюис, Шелли, Мери Годвин и, вероятно, Полидори. «Могильщик Аполлона», как называл Байрон автора «Монаха», вполне оправдал свою репутацию, рассказав несколько жутких inferнальных сюжетов, которые потом Мери внесла в свой совместный с Шелли дневник. В одном из них к некоей немецкой даме является призрак убитого мужа в военных доспехах, с глубокой раной. Она перестала его бояться и даже почувствовала к нему прежнюю любовь — но умерла от испуга, когда он явился к ней в разгар ее нового увлечения. Быть может, об этом рассказе вспоминал Байрон в разговорах с Медвином: он напоминал поэту балладу «Алонзо и Имогена» из романа «Монах»: в ней скелетообразный призрак уносил от свадебного стола изменившую ему возлюбленную⁴.

Сам Льюис словно повторил историю своих героев и предвосхитил судьбу Байрона и Шелли: он скончался, как Шелли, в море; как Байрон — от желтой лихорадки. Смерть настигла его на пути в Ямайку; труп его был опущен за борт. Рассказывают, что грузы сорвались, и всплывший гроб с телом автора «Монаха» следовал за кораблем до самой Ямайки, покачиваясь на волнах.

³ Письмо Шелли Байрону от 29 сентября 1816 г. // Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 110.

⁴ Там же. С. 327; Medwin Th. Conversations of Lord Byron, noted during a residence with his Lordship at Pisa in the year 1821 and 1822. London, 1824. P. 120.

6. Отъезд

29 августа 1816 года Шелли, Мери Годвин и Клер Клермонт покинули Женеву.

Байрон и Полидори еще некоторое время оставались в городе. 12 сентября они ездили вместе к г-же де Сталь; прославленная писательница пригласила прославленного поэта в свое имение, где собралось большое общество: светские дамы и женевские знаменитости, как Карл Фридрих Бонштеттен, знавший чуть не всех примечательных людей в Европе за последние полстолетия, начиная с Вольтера. Полидори пригласил его в Диодати и жаловался потом, что Байрон уехал в самый день званого обеда. Байрон досадливо оправдывался перед Мерреем: доктор сам пригласил гостей, его и оставили занимать их. «Я появился в свете *только затем*, чтобы представить *его* (как я ему сказал), чтобы он мог, если захочет, вернуться в среду порядочных людей; при его молодости и положении это было бы самым лучшим; что касается меня, то я покончил со светским обществом...»

В Женеве они расстались. Ссоры не было, но Байрон явно тяготился тем, как складывались взаимоотношения. Он сделал, однако, все, чтобы его врач и секретарь не был ущемлен ни морально, ни материально.

Полидори уехал в Милан и здесь опять попал в историю, поссорившись с каким-то австрийцем; кончилось тем, что он был выслан из города. Подоспевший Байрон не без труда избавил его от ареста. В январе 1817 года он узнал, что Полидори собирается вернуться в Англию и оттуда ехать в Бразилию; он написал Меррею и просил для него рекомендательных писем. «Он умен и образован, по всем отзывам, хорошо знает свою профессию, порядочен в делах и ни в малой мере не недоброжелателен» (письмо от 24 января 1817 года). Впрочем, Байрон никогда не забывал и о дурном характере, тщеславии и заносчивости своего товарища по путешествию и не упускал случая подтрунить над ним. «В настоящий момент у доктора Полидори больше нет пациентов, так как его пациентов больше нет. У него в последнее время было трое — сейчас все они умерли», — пишет он Т. Муру 11 апреля 1817 года. Через три дня Полидори уехал из Венеции в Англию. У него были литературные планы, и Байрон просил Меррея помочь ему и на этом пути.

В августе 1817 года Меррей с комическим ужасом сообщил Байрону, что Полидори прислал ему свою трагедию.

7. Рождение «Вампира»

В апреле 1819 года до Байрона дошло известие, что под его именем напечатана повесть «Вампир», и он был раздосадован. «Черт бы побрал «Вампира»! Что мне известно о вампирах?» Он решил, что это «какое-нибудь мошенничество книготорговцев» и просил своего друга Дугласа Киннэрда разоблачить подделку «в торжественном печатном заявлении». Ему еще не было известно, какую роль во всем этом играет Полидори.

«Вампир» был напечатан в апрельской книжке «Нового Ежемесячного журнала» за 1819 год и почти сразу же вышел отдельно в Лондоне и в Париже, в издательстве Галиньяни. Далее история начала развиваться стремительно.

МЕРРЕЙ — БАЙРОНУ, 27 апреля 1819 г.

Среди новых книг, которые я послал Вам... был экземпляр сочинения под названием «Вампир», которое мистер Колберн имел безрассудство издать под Вашим именем. Оно было напечатано в первый раз в «Новом Ежемесячном журнале», с которого я снял прилагаемую копию. Редактор этого журнала поссорился с издателем и сегодня утром зашел, чтобы дать объяснения по поводу этого недостойного дела. Он говорит, что получил его от доктора Полидори за небольшую сумму, причем Полидори утверждал, будто весь план принадлежит Вам, а им был только осуществлен. Он, редактор, снабдил сочинение кратким разъяснением на этот счет; но к его удивлению, Колберн изъясил листок за день до публикации, несмотря на его указания и в прямом противоречии с ними; он боялся, что это разъяснение помешает продаже отдельного издания, которое потом было осуществлено. Он сообщил мне, что Полидори, увидев, что успех превзошел его ожидания и что он продал рукопись слишком дешево, пришел к редактору и заявил, что откажется от нее. Он написал к Перри, что «Вампир» не был написан Вами, а на следующий день сказал, чтобы тот не давал хода письму.

Сейчас он готовит нечто вроде Босвелловского дневника о Вашей жизни. Передо мной лежит длинное письмо от упомянутого редактора, которое я отправлю мистеру Хобхаузу; он, вероятно, увидит упомянутого доктора, а потом перешлет письмо Вам.

БАЙРОН — издателю «Вестника Галиньяни»,
27 апреля 1819 г., Венеция

Сэр,

в нескольких номерах Вашего журнала я видел упоминания о произведении, озаглавленном «Вампир», с добавлением моего имени как автора. Я не являюсь автором и до сего времени никогда не слышал о произведении, о котором идет речь. В одном из недавних номеров я увидел уже объявление о «Вампире» с приложением рассказа о моем «пребывании на острове Мигилена» — острове, мимо которого я случайно проплывал во время моего путешествия через Левант несколько лет назад — и против пребывания на котором я бы не возражал, но на котором я никогда не пребывал. Ни одно из этих сочинений мне не принадлежит, и я полагаю, что не будет ни невежливо, ни несправедливо, если я попрошу Вас сделать мне любезность и опровергнуть объявление, о котором я говорю. Если книга умна, было бы недостойно отнимать у подлинного автора, кто бы он ни был, его заслуги; если же нелепа, то я хотел бы отвечать только за собственную глупость, и ничью более. Извините беспокойство, которое я причиняю Вам; ущерб для репутации невелик, и пока дело идет о разговорах и догадках, я бы принял его, как уже принимал многие другие, в молчании. Но формальное, публичное объявление о книге, которую я никогда не писал, и о пребывании в месте, где я никогда не пребывал, — это немного уже слишком, в особенности если я не имею представления ни о содержании первой, ни о событиях во втором. Помимо всего прочего я испытываю личное отвращение к «вампирам», и весьма отдаленное знакомство с ними побуждает меня ни в коем случае не обнаруживать их секретов.

МЕРРЕЙ — БАЙРОНУ, 29 апреля 1819 г.

Мистер Хобхауз сказал мне, что он обо всем написал Вам и что он прибрал к рукам Полидори, пристойно, но и решительно.

ПОЛИДОРИ — издателю «Нового Ежемесячного журнала»
(напечатано в «Курьере» от 5 мая 1819 г.).

Сэр,

как лицо, на которое ссылались в письме из Женевы, предпосланном повести «Вампир» в последнем номере Вашего журнала, я прошу разрешения заявить, что Ваш корреспондент ошибся, приписав эту повесть в ее нынешнем виде Лорду Байрону. Дело в том, что, хотя основа повести в самом деле принадлежит Лорду Байрону, развитие ее — мое; оно осуществлено по просьбе дамы, которая решительно отрицала самую возможность создать что-либо из рассказа, который Лорд Байрон намеревался превратить в историю о призраках.

Остаюсь

и пр.

Дж. В. Полидори

БАЙРОН — МЕРРЕЮ, 15 мая 1819 г., Венеция

Я получил Ваш отрывок, а также «Вампира». Нет надобности говорить, что он не мой. <...>

То, что рассказывают о нервном припадке Шелли — правда. Не знаю, что нашло на него, ибо он не робкого десятка. <...> Шелли поддался изре воображения, описанной Полидори, правда, не вполне точно.

Верно, что мы условились каждый писать повесть о привидениях, но только дамы — вовсе не родные сестры. Одна из них — дочь Годвина от Мери Уоллстонкрафт, а другая — дочь н и н е ш н е й миссис Годвин от первого брака. <...> Мери Годвин (ныне миссис Шелли) написала «Франкенштейна», который Вы рецензировали, приписывая его Шелли. Считаю, что это удивительное произведение для девочки девятнадцати лет — нет, тогда ей не бы-

ло еще и девятнадцати. Посылаю Вам начало своей повести; можете судить, сколь она похожа на то, что издал м-р Колберн. Если пожелаете, можете напечатать ее в «Эдинбургском журнале» (Вильсона и Блэквуда), указав по ч е м у и снабдив пояснением, какое сочтете нужным. Я не продолжил ее, как видно по дате.

Байрон посылал Меррею несколько страниц своей версии «Вампира». Она была озаглавлена «Фрагмент» и имела дату: «17 июня 1816 г.» В том же, 1819 году «Фрагмент» был напечатан как приложение к поэме «Мазепа».

ДЖ. В. ПОЛИДОРИ. Из предисловия к роману
«Эрнестус Берчголд, или Новый Эдип» (1819)

История, представленная здесь публике, есть та самая, которую я начал в Колиньи, когда был задуман «Франкенштейн» и когда благородный автор, решив спуститься со своих недосыгаемых высот, посвятил несколько часов страшной истории и написал Фрагмент, напечатанный в конце «Мазепы».

(Повесть, которая недавно появилась и с которой было ошибочно связано имя его лордства, имела своей основой тот сюжет, который должен был послужить продолжением этого фрагмента. Два друга должны были предпринять путешествие из Англии в Грецию; там один из них должен был умереть, но перед смертью взять со своего друга клятву держать в секрете все, что касается его болезни. Спустя немного времени оставшийся в живых путешественник, вернувшись на родину, должен был быть поражен, увидя, что его бывший спутник появляется в обществе, и охвачен ужасом, обнаружив, что тот влюбился в его сестру. На этом основании я построил «Вампира» по просьбе дамы, которая утверждала, что на нем нельзя основать сюжет повести, в которой была бы хотя малейшая видимость правдоподобия. Я написал эту повесть за три утра и оставил у нее. Отсюда она, по-видимому, попала к некоему лицу, которое переслало ее редактору таким образом, что из его слов осталось неясным, принадлежит ли эта повесть его лордству или нет; так что я был в затруднении в отстаивании своих прав на нее. Все эти обстоятельства были изложены в письме, посланном в «Утреннюю хронику» через три дня после публикации повести; но поскольку издатели заявили мне, что их репутация пострадала так же, как моя, что сейчас они убеждены, что повесть принадлежит мне, что они сами хотели бы принести повинную публике, я позволил им взять обратно письмо, которое уже несколько дней лежало в редакции газеты.)

В 1821 году Байрон получил сообщение из Англии, что Полидори отравился.

Он протянул письмо вошедшему Томасу Медвину:

«Я был убежден, что прошлой ночью надо мной нависла какая-то ужасная неприятность: я ожидал услышать о смерти кого-то из знакомых. И вот подтвердилось! Бедный Полидори умер!»

Байрон был уверен, что «причиной этого отчаянного поступка было разочарование» и что Полидори «возлагал слишком большие надежды на литературную славу из-за успеха его „Вампира“»⁵.

8. Триумф

За несколько лет словно злой рок пронесся над головами всех участников вечерних бесед на Диодати. Первым умер Льюис — в 1817-м году; в 1821-м — Полидори, в 1822-м — Шелли, в 1824-м — Байрон. Мери Шелли так и не оправилась после кончины любимого мужа. И самые вечера на Женевском озере стали историей.

Все же созданное тогда обрело свою, самостоятельную жизнь.

«Вампир» Байрона — Полидори начинал свое триумфальное шествие по Европе. Им увлекались Гофман и Гете; его перевели на французский язык. На этот перевод —

⁵ Medwin Th. Op. cit. P. 119.

«Вампир, повесть лорда Байрона, переведенная с английского Г. Фабером» — откликнулся блестяще талантливый Шарль Нодье, восходящее светило романтической школы. Нодье не предполагал еще, что рецензирует псевдобайроновскую повесть; он рассказывал о народных поверьях, о лорде Байроне, чье сочинение не может оставить равнодушным ценителей талантов.

«...„Вампир“ своей ужасной любовью будет возмущать сны всех женщин...»⁶

Успех был столь велик, что переводчик и пропагандист Байрона во Франции Амедей Пишо был вынужден включить «Вампира» во французское издание подлинных байроновских сочинений. Пишо знал уже, что повесть не принадлежит Байрону, но это апокрифическое сочинение, замечал он, способствовало славе поэта во Франции не в меньшей мере, чем лучшие его поэмы. Его читали в парижских салонах, переделки его появлялись в печати и на сцене. О «вампиризме» писались ученые сочинения; Шарль Нодье, захваченный общим поветрием, издал «Инферналиану» (1822), где было несколько историй о вампирах.

Рождающаяся «неистовая словесность» отдавала должное своим предшественникам.

Проза Полидори, конечно, не была байроновской прозой. Повествование Байрона энергично и стремительно; самый рассказ от первого лица увеличивает психологическое напряжение. Атмосфера таинственного и страшного сгущается во «Фрагменте» постепенно; воображение читателя скользит по тонкой грани между реальным и потусторонним. Это тот тип ведения рассказа, который называют суггестивным, подсказывающим, намекающим. Полидори попытался сохранить его — но успел лишь отчасти: он огрубил сюжет, выпрямил и упростил психологические характеристики; рассказ его, наполненный устрашающими приключениями, выглядит более затянутым и вялым, чем, казалось бы, почти лишенные внешних событий страницы байроновского «Фрагмента». Его «лорд Ротвен» — носитель inferнального зла, всегда равный самому себе; его «Обрей» — фигура без лица, с чисто пассивной сюжетной ролью. Но в зеркале его повести, пусть не вполне верно, с искаженными контурами, отражается мир подлинной байроновской поэзии — с демоническими героями-иммориалистами, с философией «высокого зла», с великой любовью и великим страданием.

«Вампир» читался сквозь призму байронической поэзии и даже биографии самого Байрона. «Есть минуты, когда я понимаю Вампира!» — скажет лермонтовский Печорин в конце 1830-х годов.

Это был голос русского ценителя Байрона. «Вампир» Полидори, или Байрона и Полидори, двигался в Россию.

9. Путь в Россию

«Вампир» не мог миновать России — и, может быть, не только из-за своей всевропейской популярности.

О нем должны были что-то знать русские, жившие в Женеве. Вспомним «графину Брюс» — Екатерину Яковлевну Мусину-Пушкину-Брюс, в доме которой постоянно бывал Полидори⁷.

О нем мог бы знать Жуковский, приехавший в Женеву в 1821 году. Он был у Бонштеттена и слушал его рассказы о Байроне — те самые эпизоды, которые описал Полидори и потом объяснял Байрон в письме к Меррею. Но имени Полидори Жуковский не назвал в своих дневниковых записях; может быть, Бонштеттен и не помнил его.

Жуковский был буквально у колыбели, откуда вышел новорожденный «Вампир», — но занимал его в это время только «Шильонский узник». Он проехал по путям Байрона и Шелли и начал свой перевод, который потом вошел в сокровищницу русской поэзии.

Но так или иначе, уже в начале 1820-х годов «Вампир» становится известен в России. Им зачитывается пушкинская Татьяна. «Британской музы небылицы Тревожат сон отроковицы...» Это почти цитата из рецензии Нодье, хорошо известной Пушкину, и пишется это в феврале — июне 1824 года. Уже в то время для Пушкина «Вампир» — чтение уездных барышень.

Тем временем в Россию приезжает Клер Клермонт.

⁶ Nodier Ch. *Mélanges de littérature et de critique*. Т. 1. Paris, 1820. P. 416.

⁷ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX века) // Лит. наследство. Т. 91. М., 1981. С. 541.

Мы не будем рассказывать здесь о русских страницах биографии этой женщины — это сделано почти исчерпывающе в превосходной работе академика М. П. Алексеева. Скажем только, что она пробыла в Москве и под Москвой с 1823 по 1828 год, служа гувернанткой в нескольких помещичьих семьях; что знала почти всю английскую колонию и многих русских литераторов: Д. В. Веневитинова, С. А. Соболевского, княгиню З. А. Волконскую, Н. М. Рожалина. Она могла бы рассказать многое, в том числе и о памятных ей вечерах на вилле Диодати, — но тщательно скрывала свое прошлое, хотя слухи о ее родственных и дружеских связях уже начинали просачиваться в московское общество.

Вскоре после ее отъезда, 15 октября 1828 года, цензор В. Измайлов подписал в Москве разрешение на издание рукописи «Вампир. Повесть, рассказанная лордом Байроном», переведенной с английского молодым литератором Петром Киреевским.

10. Русский переводчик

Петр Васильевич Киреевский вошел в русскую культуру как составитель одного из лучших собраний русских народных песен. Но в 1828 году ему всего двадцать лет, и он только начинает свой литературный путь. Принадлежит он к семейству весьма замечательному: матушка его, Авдотья Петровна Киреевская-Елагина, — родственница и ближайший друг Жуковского; брат Иван — будущий выдающийся деятель русского славнофильства. Дом Елагиных был одним из культурных центров Москвы, и с ним так или иначе связано почти все молодое поколение литераторов, основавших в 1827 году журнал «Московский вестник». Здесь царит острый интерес к философии, эстетике, более всего немецкой, фольклору, истории, романтической поэзии. В «Московском вестнике» преимущественно печатается возвращенный из ссылки Пушкин и сотрудничают И. Киреевский, Шевырев, Погодин, Веневитинов, Соболевский — те самые люди, с которыми общалась и Клер Клермонт. И юный Петр Киреевский печатает здесь свои первые труды.

Изданный им перевод «Вампира» — третья известная нам его печатная работа.

По своим связям с Жуковским, Веневитиновым, Соболевским Петр Киреевский мог бы знать историю этой повести, если бы... если бы они сами что-то о ней знали. Но уверенности в этом никакой нет, и скорее всего, Киреевский обратился к «Вампиру» по причинам не биографическим, а литературным. После трагической смерти Байрона, всколыхнувшей всю русскую литературу, популярность его достигла вершины; собрания сочинений, выходящие на Западе чуть не ежегодно, почти сразу же попадали к русскому читателю. Киреевский знал по-английски и не нуждался в переводе; уже в пятитомном издании Байрона, вышедшем в Париже в 1821 году, он мог найти и «Вампира» Полидори, с пояснением, что эта повесть «неправильно приписана лорду Байрону» и принадлежит «Полидори, молодому врачу, прожившему некоторое время в Женеве вместе с английским поэтом». В том же издании к «Вампиру» были приложены «Отрывок письма из Женевы» и «Предисловие» Полидори, а также подлинный байроновский «Фрагмент» («Отрывок»).

Всего этого было достаточно, чтобы составить книжку.

Но всего этого было недостаточно, чтобы объяснить, почему из всех сочинений Байрона Петр Киреевский избрал для перевода заведомо не байроновскую повесть, о чем сам же и рассказал в предисловии.

Дело же было в том, что тут замешалось еще одно обстоятельство, весьма любопытное.

11. Двойная мистификация

Обстоятельство заключалось в том, что «вампирическая тема», и без того популярная в европейской романтической словесности, в конце 1820-х годов получила новый и неожиданный импульс.

В июле 1827 года в Париже вышла книга «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине». Издателем ее, а как потом оказалось, и автором, был молодой литератор, ставший впоследствии одним из лучших прозаиков Франции, — Проспер Мериме. Он мистифицировал своих читателей даже с большим успехом, чем Полидори: он придумал несуществующего народного певца Иакинфа

Маглановича, описал якобы виденные обычаи и якобы состоявшиеся встречи и создал песни и баллады по образцам и мотивам южнославянского фольклора, как когда-то поступил Макферсон с песнями Оссиана. Образцы же эти Мериме изучил по всем доступным ему источникам и достиг удивительной иллюзии подлинности: и Мицкевич, и Пушкин поверили в нее (или сделали вид, что поверили) и стали переводить эти тексты как настоящие народные песни. Так возник шестью годами позднее знаменитый пушкинский цикл «Песни западных славян».

В «Гузле» было несколько сюжетов, связанных с вампирами (два из них потом использовал Пушкин), и специальный этюд «О вампиризме», основанный на поверьях, сохранных путешественниками и учеными-этнографами, но более всего на очень известном еще в XVIII веке труде аббата Огюстена Кальме «Трактат о явлении духов, также о вампирах или привидениях в Венгрии, Моравии и проч.» (1746); книга эта, между прочим, была и в библиотеке Пушкина. Из трактата Кальме Мериме взял тот самый рассказ, который привел в своем предисловии к «Вампиру» и Полидори, разыскавший его, по-видимому, первую публикацию в лондонском журнале 1732 года. Трудно сомневаться, что Мериме знал и самую псевдобайроновскую повесть.

С начала 1828 года в русских журналах появляются известия о «Гузле» и переводы из нее, а в 24 номере московского «Атеней» за 1828 год печатается и статья «О вампиризме» — перевод упомянутого этюда (кажется, прошедший мимо внимания исследователей «русского Мериме»).

На романтического, байронического «Вампира» ложилась теперь отсветы «Гузлы». Вампир как образ нес на себе черты «местного колорита», с национальной, и притом славянской, окраской. Он воплощал народную демонологию, мифологию, уводя воображение в древнейшие, теряющиеся во времени эпохи народного сознания.

Все это не могло не привлечь будущего фольклориста романтической ориентации.

Киреевский тщательно передал английский текст повести Полидори, равно как и байроновского «Фрагмента», — может быть, даже слишком тщательно. Это был перевод литератора образованного, но неопытного: он более точен, нежели изящен, в нем нет той свободы и легкости, которыми к концу 1820-х годов уже овладевала русская проза. Но в нем есть другие достоинства, которыми не может обладать даже самый совершенный современный перевод. Он был порождением того же литературного и эстетического сознания, которое произвело на свет и подлинный английский текст. Тайные, неуловимые сейчас нити связывали его с повестью Полидори, написанной всего двенадцатью годами ранее; его вызвала к жизни та среда, которая вступила в соприкосновение если не с самим Байроном, то с ближайшим его окружением. И самый архаический язык его нес в себе некий аромат подлинности, ибо это был язык, на котором писали русские современники Байрона.

Киреевский сохранил, конечно, и ученый комментарий Полидори о фольклорной генеалогии «Вампира». Что же касается «Отрывка письма из Женевы», то он воспользовался им как материалом, взявши только то, что прямо объясняло историю повести, и раскрыл имя подлинного автора. Эту маленькую выдержку, лишенную всяких мемуарных и беллетристических подробностей и всякого налета мистификации, он превратил в предисловие к своему переводу.

В этом предисловии была, впрочем, одна фраза, не находящая соответствия в известных нам документах. Киреевский сообщал, что, выслушав байроновского «Вампира» и возвращаясь домой, Полидори «спешил записать его по памяти и потом издал в свет».

Может быть, Киреевский просто домыслил эту сцену, которая напрашивалась сама собой. Полидори рассказывал несколько иначе, да и «возвращаться домой» ему не приходилось — разве в свою комнату на вилле Диодати.

Эта мелочь, как мы увидим далее, отозвалась в русской литературе несколько неожиданным образом.

12. Эпилог

В 1827—1828 годах в Москве и Петербурге собирались по вечерам общества, где первенствовал Пушкин.

Он любил рассказывать страшные истории — иногда по мотивам народных сказок, иногда отдаваясь свободному полету фантазии.

У него был давний замысел сюжета о влюбленном бесе. В черновиках его остались наброски плана: в Москве в 1811 году жила старуха с двумя дочерьми, к которым ходили два приятеля. Один был просто беспутным юношей, другой — носителем дьявольского начала. Это и был «влюбленный бес», намеревавшийся погубить и приятеля, и девушку. «Ночь. Извозчик. Молод(ой) челов(ек) ссорится с ним — Старшая дочь сходит с ума от любви к в(любленному) б(есу)» — так заканчивался план⁸.

Пушкин впервые рассказал все это как устную новеллу тригорским барышням и А. П. Керн; она вспоминала потом пушкинскую «сказку про Черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров».

А тремя годами позднее в альманахе «Северные цветы на 1829 год» появилась повесть «Уединенный домик на Васильевском», подписанная «Тит Космократов». Это был псевдоним Владимира Титова, молодого литератора, принадлежавшего к тому же московскому кружку, что и переводчик «Вампира» Петр Киреевский.

Историю этой повести Титов рассказал полвека спустя.

«В строгом историческом смысле, — писал он, — это вовсе не продукт Космократова, а Александра Сергеевича Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину уединенного домика на Васильевском острове поздно вечером, у Карамзиных, к тайному трепету всех дам... Апокалиптическое число 666, игроки-черты, метавшие на карту сотнями душ, с рогами, зачесанными под *высокие* парики, — честь всех этих вымыслов и главной нити рассказа принадлежит Пушкину. Сидевший в той же комнате Космократов подслушал, воротясь домой, не мог заснуть почти всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу. Не желая, однако, быть ослушником ветхозаветной заповеди «не укради», пошел с тетрадью к Пушкину в гостиницу Демут, убедил его прослушать от начала до конца, воспользовался многими, поныне очень памятными его поправками и потом, по настоятельному желанию Дельвига, отдал в „Северные цветы“»⁹.

Все это происходило, по всей вероятности, осенью 1828 года. «Уединенный домик...» и перевод «Вампира» появляются почти одновременно — один в Петербурге, другой — в Москве, — и явные черты сходства обнаруживаются между двумя новеллами: и в типе главного героя, и в самых взаимоотношениях персонажей — но более всего сходствует между собой происхождение этих текстов. Титов поступил так, как должен был поступить Полидори, и едва ли не сознательно повторил, с нужными исправлениями, тот эпизод, который двенадцать лет назад разыгрался на вилле Диодати близ Женевского озера.

Вспоминая об этом спустя десятилетия, он, конечно же, держал в памяти историю «Вампира», и в его поздние мемуары прокралась фраза, которую ввел Киреевский в свое предисловие: «возвратясь домой, спешил записать ее по памяти» и проч.

И здесь мы закончим рассказ о «русском Вампире», ибо дальнейшая судьба его в русской литературе требует особого и более пространного повествования.

⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 429.

⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 386; Т. 2. С. 116.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Английский текст «Вампира» Полидори, «Фрагмента» Байрона и «Франкенштейна» М. Шелли переиздан в кн.: Английская романтическая повесть (на английском языке) / Сост. и предисл. Н. Я. Дьяконовой; комм. Л. М. Аринштейна. М., 1980. Письма Байрона к Меррею от 24 января 1817 г., Т. Муру от 11 апреля 1817 г., издателю «Вестника Галиньяни», все письма к Байрону, а также письмо Полидори и его предисловие к роману «Эрнестус Берчтолд» цитируются по изд.: The Works of Lord Byron. Letters and Journals. Ed. by R. E. Prothero. London. 1899—1901 (Vol. 4. P. 46, 102, 286—287), в переводе автора статьи, который благодарит В. Д. Рака за сделанные уточнения. Остальные цитаты из писем Байрона приводятся по изд.: Байрон. Дневники. Письма. М., 1963 (С. 161, 164—166) в переводе З. Е. Александровой.

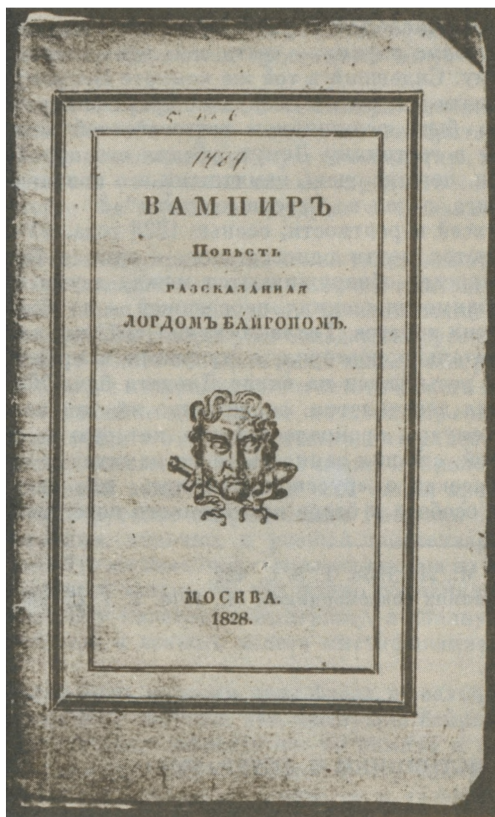
Биографические сведения о Байроне в 1816 г. см. в биографиях Байрона: Marchand Leslie A. Byron. A Biography. Vol. 2. N. Y., 1957. P. 602. и след.; Дьяконова Н. Я. Байрон в годы изгнания. Л., 1974. С. 28 и след.

О распространении темы «вампиризма» в Европе см. монографии: Hock St. Die Vampyr-sagen und ihre Verwertung in der deutschen Litteratur. Berlin, 1900; Yovanovitch V. M. «La Guzla» de Prosper Merimée. Étude d'histoire romantique. Paris, 1911. P. 327 et suiv.

О П. В. Киреевском см.: Соймонов А. Д. П. В. Киреевский и его собрание народных песен. Л., 1971.

Подробный комментарий (С. А. Фомичева) к «Уединенному домику на Васильевском» и самый текст повести см.: Русская фантастическая повесть эпохи романтизма (1820—1840). Л., 1990. С. 188—209, 604—609; о связи ее генезиса с «Вампиром» Полидори: Измайлов Н. В. «Тема вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 512 и др.; Лотман Ю. М. «Задумчивый Вампир» и «Влюбленный бес» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 101—106.

Другие библиографические указания даны в подстрочных примечаниях.



ВАМПИР

ПОВЕСТЬ, РАССКАЗАННАЯ ЛОРДОМ БАЙРОНОМ

С приложением отрывка
из одного недоконченного сочинения Байрона

Во время своего пребывания в Женеве лорд Байрон посещал иногда дом графини Брюс, одной русской дамы, жившей в трех или четырех милях от города; и в один вечер, когда общество состояло из лорда Байрона, П. Б. Шелли, г. Полидори (несколько времени путешествовавшего с Байроном в качестве доктора) и нескольких дам, — прочтя одно немецкое сочинение под названием «Phantasmagoriana», предложили, чтобы каждый из присутствовавших рассказал повесть, основанную на действии сил сверхъестественных; предложение было принято лордом Байроном, г. Полидори и одною из дам. Когда очередь дошла до Байрона, он рассказал «Вампира». Г. Полидори, возвратясь домой, спешил записать его по памяти и после издал в свет.

Среди рассеяний, обыкновенно сопровождающих лондонскую зиму, между различными партиями законодателей тона, появился один человек, более заметный по необыкновенным качествам, нежели по высокому состоянию. Он равнодушно смотрел на веселие, его окружавшее, и, казалось, не мог его разделять. По-видимому, его внимание привлекал один только звонкий хохот красавиц, который мгновенно умолкал от одного его взгляда, и внезапный страх наполнял тогда сердца, прежде предававшиеся беспечной радости. Никто не мог объяснить причины этого таинственного чувства: некоторые приписывали оное его мертвым серым глазам, которые, устремляясь на лицо особы, перед ним находящейся, казалось, не проходили во глубину, не проникали во внутренность сердца одним быстрым взглядом, — но бросали какой-то свинцовый луч, тяготеющий на поверхности, не имея силы проникнуть далее. Странность характера открыла ему вход во все дома; все его желали видеть, и те, которые привыкли к сильным впечатлениям и теперь чувствовали тягость скуки, радовались, имея перед собой предмет, способный привлечь их внимание. Несмотря на мертвый цвет его лица, коего черты и очерк были прекрасны, но которое никогда не разогрелось ни румянцем скромности, ни пламенем сильных страстей, многие из самолюбивых красавиц старались привлечь его внимание и выиграть хотя что-нибудь, похожее на привязанность. Леди Мерсер, известная слабым поведением со времени замужства, захотела расставить ему сети и только что не одевалась в арлекинское платье, желая им быть замеченою, — но напрасно: когда она перед ним стояла, тогда взгляд его, по-видимому, и обращен был на ее глаза, но он, казалось, не замечал их; даже и ее неустрашимое бесстыдство осталось без успеха: она отказалась от своего намерения. Несмотря однако же на то, что женщина, известная слабым поведением, не могла иметь влияния даже и на движение глаз его, — он не был равнодушен к прекрасному полу. Но такова была осторожность разговора его с родственной женою или невинной девушкой, что немногие знали, говорил ли он когда-нибудь с женщинами. Он славился привлекательностью разговора, и — было ли красноречие сильнее, нежели страх, производимый его странным характером, или видимая его ненависть к пороку казалась трогательною — он так же часто был в обществе женщин, по семейным добродетелям составляющих украшение своего пола, как и между теми, которые бесчестят оный своими пороками.

Около того же времени приехал в Лондон один молодой человек по имени Обрий: он был сирота, потерял родителей еще во младенчестве и с единственной сестрою остался наследником большого богатства. Оставленный на полной свободе опекунами своими, которые считали долгом пещися лишь об имении, а важнейшие заботы о развитии его ума предоставляли наемникам низкого сословия, — он более развивал свое воображение, нежели разум. Таким образом он получил высокие, романические чувства чести и прямодушия, от которых ежедневно погибают столь многие молодые люди. Он верил, что все сочувствует с добродетелью, и думал, что порок брошен Провидением на землю единственно для живописной разительности сцены, как бывает в романах; он думал, что бедность хижин состоит в том только, что люди одеваются в платье столь же теплое, но по неправильным складкам и разноцветным заплатам более привлекательное для глаз живописца. Словом — мечтания поэтов казались ему действительной жизнью. Он был хорош собою, прямодушен, богат, — и потому многие матери его окружали, когда он вступал в веселые общества, и наперерыв старались описывать ему с возможно меньшей истиною своих томных или резвых любимиц; а дочери, движения которых оживлялись при его приближении и коих глаза блистали, когда он начинал говорить, скоро внушили ему ложное понятие о его достоинстве и дарованиях. Привыкши к мечтаньям уединенных часов, он поражен был, когда увидел, что в действительной жизни ничего нет похожего на приятно-разнообразные картины и описания, встречаемые в романах, — кроме восковых и сальных свечей, коих трепетный свет происходил не от появления привидений, но от ленивого действия щипцов. Находя некоторое вознаграждение в удовлетворенном тщеславии, он готов уже был отказаться от снов своих, когда необыкновенное существо, нами выше описанное, с ним встретилось.

Он наблюдал за ним. Невозможно было понять характер человека, совершенно в самого себя погруженного, который тем только показывал влияние на себя внешних предметов, что безмолвно соглашался на существование их, избегая всякого с ними соприкосновения. И так как самая сия невозможность дозволяла воображению Обрия представлять себе все, что льстило его наклонности к необыкновенному, то он скоро преобразовал это странное существо в героя романа и решился разгадывать — более произведение своей фантазии, нежели особу, перед ним находящуюся. Он познакомился с ним, показывал к нему внимание и скоро сделал такие успехи, что лорд Ротвен всегда замечал его присутствие. Он постепенно узнал, что дела лорда Ротвена запутаны, и по приготовлениям в ...ской улице увидел, что он готовится к путешествию. Желая разгадать характер человека, который до сих пор только раздражал его любопытство, он наметнул опекунам своим, что ему время уже путешествовать. Путешествия долго считались необходимыми, для того чтобы молодые люди могли сделать несколько быстрых шагов на поприще порока и тем приближились к пожилим; им не позволялось казаться как бы спадшими с неба, когда дело шло о соблазнительных интригах, о которых говорили с насмешкой или похвалою, смотря по степени искусства, употребленного в исполнении. Опекуны согласились; Обрий немедленно сообщил свои намерения лорду Ротвену и удивился, когда он предложил ехать вместе. Такой знак уважения, показанный человеком, по-видимому, ничего не имеющим общего с другими, польстил самолюбию Обрия; он с удовольствием принял предложение, и по прошествии немногих дней они уже были на твердой земле.

До сих пор Обрий не имел случая изучать характер лорда Ротвена, и теперь увидел, что, хотя и был свидетелем гораздо большего числа его действий, но что самые действия совершенно противоречили видимым причинам его поведения. Товарищ его не знал пределов своей щедрости; туенядцы, бродяги и нищие получали от него больше, нежели сколько необходимо было для облегчения их непосредственных нужд. Но Обрий должен был заметить, что он раздавал милостыни не тем, которые доведены были до нищеты несчастиями, преследуемыми и добродетелью, — он отсылал их с полускрытой улыбкой насмешки; когда же приходил человек развратный и просил его помощи, не для облегчения бедности, а для удовлетворения своим низким страстям и для того, чтобы еще глубже погрязнуть в бездне порока, тогда он отпускал его с богатым подаяннем. Обрий приписывал это дерзости порочных, которая обыкновенно более имеет успеха, нежели робость добродетельного, угнетенного бедностию. Еще одно обстоятельство сделало сильное впечатление на ум Обрия: все те, которым лорд помогал, неизбежно узнавали, что проклятие соединено с его помощью; либо оканчивали жизнь на плахе, либо упали на низшую ступень нищеты и презренности. В Брисселе и других городах, через которые они проезжали, Обрий с удивлением видел, как ревностно его товарищ старался проникнуть во все скопища пороков *большого света*; там он совершенно предавался духу картонных столов, держал заклады и всегда играл счастливо; когда же противником его был какой-нибудь известный картежный вор, тогда он про-

игрывал еще более, нежели выигрывал; но лицо его всегда сохраняло ту же неподвижность, с которой он обыкновенно наблюдал окружающее общество. Оно изменялось только при встрече с пылким, неопытным юношей или отцом многочисленного семейства: тогда казалось, что самые его желания делались счастьем законом, равнодушие исчезало, и глаза лорда Ротвена сверкали, как глаза кошки, играющей с полумертвой мышью. Во всяком городе, им посещенном, оставались юноши (прежде наслаждавшиеся изобилием), исторгнутые из обществ, ими некогда украшенных, и в тюремном заключении проклинаящие судьбу, которая свела их с злым духом; многие отцы, как безумные, сидели среди говорящих взоров своих безмолвных, голодных детей, не имея ни копейки из прежних больших богатств, будучи не в состоянии даже облегчить их настоящих страданий. Он никогда не брал со стола денег, а немедленно проигрывал злодеям, уже многих разорившим, последний рубль, исторгнутый из рук невинного. Это можно было считать следствием некоторой степени искусства, которое не в силах было одержать верх над хитростью опытных игроков. Обрий часто хотел говорить с своим другом, просить его, чтобы он отказался от своих милостынь, от удовольствия всем пагубного и для него самого бесполезного, — но откладывал свое намерение; каждый день он надеялся, что друг его подаст ему случай говорить откровенно и искренно, и никогда не находил сего случая. Во время путешествия, среди разнообразных и диких зрелищ природы, лорд Ротвен был всегда одинаков. Взоры его говорили еще менее, нежели безмолвные уста; и хотя Обрий был близок к предмету своего любопытства, но все его усилия оставались безуспешны, и он тщетно старался раскрыть тайну, которая начинала уже представляться его разгоряченному воображению чем-то сверхъестественным.

Они скоро прибыли в Рим, и Обрий на несколько времени потерял из виду своего товарища. Лорд Ротвен ежедневно посещал утреннее общество одной итальянской графини, между тем как Обрий уходил для разыскания древностей в другую, почти необитаемую часть города. В это время из Англии прибыли письма к Обрию, и он с нетерпением их распечатал. Первое было от его сестры и дышало одной любовью; другие были от опекунов; последние удивили его. Еще прежде воображение ему говорило, что какой-то злой дух живет в его товарище, но эти письма подтвердили его предчувствие. Опекуны убеждали его немедленно оставить своего друга, говорили, что он погряз до низшей степени порока и что непреодолимая сила обольщения делает его тем вреднее для общества. Открылось, что его презрение к леди Мерсер происходит не от ненависти к ее характеру, но от того, что он хотел возвысить наслаждение, низвергнув жертву, соучастницу преступления его, с высоты чистой добродетели в бездонную пропасть позора и презренности. Наконец, уведомили Обрия, что все те женщины, которых общества лорд Ротвен искал за их добродетель, — после его отъезда сбросили с себя личину и не постыдились открыть перед взорами всех свои пороки в полном их безобразии.

Обрий решился оставить человека, в характере которого не видал еще ни одной светлой точки, на которой бы взоры могли отдохнуть. Он решился найти какой-нибудь благовидный предлог для разрыва и наблюдать за ним пристальнее, не пропуская ни малейшего обстоятельства без замечания. Он познакомился с обществом, которое посещал лорд Ротвен, и скоро увидел, что он хочет употребить во зло неопытность дочери той дамы, которой дом он чаще других посещал. В Италии девушка редко бывает в обществе, и потому лорд Ротвен вынужден был исполнять свои планы втайне; но зоркий глаз Обрия везде за ним следовал и скоро открыл, что назначено свидание, которое по всем вероятностям должно было кончиться погибелью невинной, хотя ветреной девушки. Не теряя времени он взшел в комнату лорда Ротвена, прямо спросил о его намерениях и сказал, что знает о свидании, назначенном в ту же самую ночь. Лорд Ротвен отвечал, что намерения его таковы, какие, по его мнению, всякий бы имел при подобном случае, и засмеялся, когда Обрий настоятельно спрашивал: хочет ли он на ней жениться? — Обрий ушел; немедленно написал записку к лорду Ротвену, в которой говорил, что уже не хочет быть его товарищем в предположенном путешествии, велел своему слуге искать другую квартиру, сам пошел к матери той девушки, которую хотел защитить, и рассказал все, что знал, не только о ее дочери, но и о характере лорда. Свидание предупредили. Лорд Ротвен на следующий день прислал только своего человека, для того, чтобы изъявить полное согласие на разлуку; но ни малейшим намеком не дал заметить, что подозревает Обрия в разрушении своих замыслов.

Оставя Рим, Обрий захотел видеть Грецию; и переехав полуостров, скоро прибыл в Афины. Там он остановился в доме одного грека и скоро занялся, читая забытую повесть о древней славе, — на развалинах, которые, как бы стыдяся вешать рабам о деяниях граждан свободных, сокрылись под землею или разноцветным мохом. В одном доме с ним было существо прелестное; живописец мог бы избрать ее моделью, изображая обетованную надежду

правоверных в Магометовом раю; но чувство, сиявшее в глазах ее, отличало ее от творений, лишенных души. Когда она резвилась в долине, или легкими шагами пробегала по отлогой горе, тогда газель* казалась бедным отблеском ее прелестей; кто мог бы променять ее глаза, глаза одушевленной природы, на сонливый и сладострастный взор животного, пленительный только для сластолюбца? Легкие шаги Ианфы часто сопровождали Обрия в разысканиях древностей, и часто резвая красавица, гоняясь за мотыльком, невольно показывала всю прелесть своего стана, который, казалось, летел по ветру; жадные взоры Обрия следовали за ней, и, теряясь в созерцании ее очаровательной красоты, он забывал полуизгладившиеся надписи, едва прочтенные на древних камнях. Часто, когда кудри ее небрежно упали на плечи, при солнечных лучах являлись такие нежные, блестящие и быстроисчезающие оттенки, которые совершенно извиняли забывчивость антиквара, когда из мыслей его ускользал предмет, весьма важный для объяснения темного места в Павзании. Но для чего описывать прелести? все их чувствуют, и никто оценить не может. То была невинность и красота, не омраченные толпами гостиных и удушливыми балами. Когда он рисовал памятники древности, о которых хотел сохранить воспоминание для будущей своей жизни, — она любила стоять подле него и следовать за магическим действием кисти, изображающей виды ее родины; описывала ему хороводные пляски на открытой равнине, изображала со всеми яркими красками молодого воспоминания свадебные обряды, которые видела в детстве; потом, переходя к предметам, очевидно, сделавшим сильнейшее впечатление на ум ее, рассказывала все сверхъестественные сказки, которые слышала от своей нянюшки. Она совершенно верила тому, что рассказывала, и рассказывала с такой важностью, что даже и Обрий слушал ее с любопытством. Часто, когда она повторяла предание о живущем вампире — который проводил целые годы среди своих друзей, среди людей для него драгоценнейших, и каждый год был вынужден питаться жизнью прекрасной женщины, для того, чтобы продлить свое существование на следующие месяцы, — кровь Обрия холодела, хотя он делал усилия, чтоб смеяться над такими пустыми и ужасными мечтаниями; но Ианфа называла имена стариков, которые открыли наконец между собою живущего вампира, когда уже многие из их детей и ближних родственников найдены были с знаками, показывающими, что они утолили кровавую жажду злого духа; и когда ей казалось, что Обрий не верит, она просила, чтобы он поверил ей, потому что было замечено, что те, которые осмеливались сомневаться в их существовании, всегда видели доказательство на опыте и с растерзанным сердцем должны были сознаться в истине. Она подробно повторяла ему предание о наружном виде сих чудовищ, и его ужас увеличился, когда он услышал довольно верное описание лорда Ротвена; он продолжал уверять ее, что не может быть истины в ее страшных сказках, — но в то же время удивлялся странному стечению обстоятельств, которые давали причину верить в сверхъестественную силу лорда Ротвена.

Любовь Обрия к Ианфе усиливалась; ее невинность — столь несходная с притворной добродетелью тех женщин, среди которых он искал осуществления своих романтических видений, — очаровала его сердце; хотя он смеялся, воображая молодого человека, воспитанного в Англии и женатого на гречанке необразованной, но все более и более пленялся существом, столь близким к призраку сновидения. Часто он хотел от нее оторваться, составлял планы разысканиям древностей, хотел уехать и решался не возвращаться прежде достижения цели, но всегда ему было невозможно остановить внимание на развалинах, его окружающих; в душе его жил образ, который казался единственным законным властителем его мыслей. Ианфа его любви не замечала; она была тем же детски-невинным, доверчивым существом, каким и прежде. Разлука с ним ей всегда была неприятна, но потому только, что ей не с кем было, кроме его, посещать свои любимые места, когда он занимался начертываньем или раскрытием некоторых обломков, еще уцелевших от разрушительной руки времени. Она спрашивала о вампирах у своих родителей, и все подтвердили их существование, поблдевав от ужаса при одном их имени. Вскоре после Обрий решился снова отправиться на разыскания, на которые должно было употребить несколько часов. Когда он сказал название места, в которое хотел ехать, все в один голос просили его не возвращаться ночью, потому что ему необходимо должно было проезжать через известный лес, в котором ни один грек не согласится остаться после захождения солнца. Они говорили, что там сходбище вампиров во время их ночных оргий и что величайшие бедствия ожидают того, кто осмелится с ними встретиться. Обрий не уважил их предостережениями и старался осмеять их страх; но заметил, что они содрогаются от его насмешек над непреодолимой, адской силою, при одном имени которой их кровь холодела, — и замолчал.

* Газелли, род серн, особенно отличающийся своей красотой.



*Рисунки Эдуарда де Бомона
из книги Le Diable amoureux.
Roman fantastique par J. Cazotte.
Paris. 1845*

На следующее утро Обрий отправился один на разыскания; он удивился, увидев печальное лицо своего хозяина; ему казалось странным, что насмешки над страшными духами могли внушить ему такой ужас. Когда он совершенно уже готов был к отъезду, Ианфа подошла к его лошади и, смущенная, просила его возвратиться прежде, нежели наступит ночь, которая дает полную свободу действиям сих страшилищ; он обещал. Разыскания однако же так завлекли его внимание, что он не заметил скорого наступления ночи и не видал темных облачков, которые в странах полуденных быстро собираются в огромную тучу и бурей изливаются на землю. Наконец он сел на лошадь и решился поспешностью вознаграждать потерянное время: но уже было поздно. Сумерки в полуденных странах почти неизвестны; как скоро село солнце — уже началась ночь; и прежде нежели он успел далеко отъехать, буря заревела над его головою — гром гремел почти не умолкая — частый и крупный дождь пробивался сквозь ветви деревьев, и молния синей змеею, казалось, падала и блестела у самых его ног. Вдруг лошадь испугалась и с ужасною быстротою понесла его по густому лесу. Она остановилась наконец от усталости, и он при блеске молний увидел вблизи хижину, полусокрытую под кучею желтых листьев и хвороста. Он сошел с лошади и поспешил туда, надеясь найти проводника до города или по крайней мере защиту от бури. Когда он приближался, гром на минуту замолк, и он услышал ужасные вопли женщины, смешанные с глухим адским смехом и сливающимися в один, почти непрерывный звук, — он оцепенел. Но пробужденный ударом грома, он сделал внезапное усилие и вломился в двери хижины. Густой мрак окружал его, но ужасный вопль был его путеводителем. Он кричал — но звуки не умолкали, и никто, казалось, его не замечал. Кто-то с ним столкнулся — и он схватил его; тогда закричал голос: «Опять попался!» — и громкий хохот был ответом. Обрий почувствовал, что его кто-то схватил с силою необыкновенной, и решился продать свою жизнь дорого; он боролся, однако напрасно: он был поднят на воздух и с ужасной силою брошен на землю. Противник бросился на него, стал коленом на грудь и положил руки ему на горло... Тогда свет нескольких факелов блеснул сквозь отверстие хижины. Противник Обрия вскочил, оставил добычу, бросился к двери, и через минуту уже не было слышно шуму ветвей, которые он разделял в своем беге. Буря замолкла; и люди, бывшие близ хижины, скоро услышали голос Обрия, который лежал недвижимый. Они взошли; свет факелов упал на грязные стены и нечистый соломенный потолок. По желанию Обрия они пошли искать ту, которая привлекла его своим криком; он опять остался среди мрака; но каков был его ужас, когда факелы снова осветили хижину, внесли бездыханный труп, — и он увидел небесные черты своей Ианфы! Он закрыл глаза, надеясь, что это призрак расстроенного воображения; но взглянув снова, он снова увидел Ианфу, распростертую близ него. Бледность покрывала ее уста и ланиты; но на лице ее выразилось какое-то спокойствие, которое казалось почти так же привлекательно, как жизнь, прежде на нем игравшая; кровь была на шее и груди ее, а на горле виделись знаки зубов, разрезавших жилу: все окружающие указывали на эти знаки и, пораженные внезапным ужасом, закричали: «вампир, вампир!». Тотчас приготовлены были носилки, и Обрия положили рядом с той, которая недавно еще была для него предметом многих светлых и очаровательных видений, померкших вместе с поблекшим цветом ее жизни. Мысли его смешались — его ум находился в оцепенении, казалось, избегал сознания и искал отрады в удалении всех мыслей; он почти невольно держал в одной руке обнаженный кинжал странной работы, найденный в хижине. Они вскоре встретились со многими другими, посланными отыскать Ианфу, об которой мать беспокоилась. Их жалобные крики во время приближения к городу предупредили родителей в чем-то ужасном. Описывать их отчаяние было бы невозможно; но узнавши причину смерти своей дочери, — они смотрели на Обрия и указывали на труп. Они были безутешны; горесть свела их в могилу.

Обрия положили в постель; он был в сильной горячке и часто бредил; в бреду он произносил имена лорда Ротвена и Ианфы — и по какому-то безотчетному соединению мыслей, казалось, просил у своего бывшего товарища пощады для существа любимого. Иногда он изливал проклятие на главу его и называл его убийцею Ианфы. Лорд Ротвен тогда случайно приехал в Афины, и — по каким бы то ни было причинам — узнавши об состоянии Обрия, немедленно перешел к нему в дом и начал постоянно ходить за ним во время болезни. Когда Обрий пришел в память, он содрогнулся от ужаса при виде того, которого образ теперь соединялся в нем с образом вампира; но лорд Ротвен своими ласковыми словами, изъясняя почти раскаяние в той ошибке, которая была причиной их разлуки, а более всего вниманием, заботливостью и попечениями, которые ему оказывал, скоро помирил его с собою. Лорд, казалось, совершенно переменился; он уже не был тем бесчувственным существом, которое так удивляло Обрия; но как скоро последний начал быстро выздоравли-

вать, он опять постепенно возвращался в прежнее состояние духа, и наконец Обрий опять увидел в нем прежнего; иногда только он с удивлением встречал взор лорда, внимательно на него устремленный, и видел, как на устах его играла улыбка злобой радости; Обрий не знал почему, но эта улыбка врезывалась в его сердце. В последнее время выздоровления больного заметно было, что лорд Ротвен наблюдал волны, воздымаемые легкими и прохладными ветрами на спокойной поверхности вод, и движение планет, подобно нашему миру обращающихся вокруг неподвижного солнца; казалось, он желал укрыться от всех взоров.

Дух Обрия был сильно потрясен; и то эластическое свойство ума, которое некогда отличало его, казалось, навсегда исчезло. Он начал так же любить уединение и молчание, как лорд Ротвен; но как он ни стремился к уединению, он не мог найти его близь Афин; когда он искал его среди развалин, им прежде посещаемых, образ Ианфы за ним следовал; когда он углублялся в лес, она, казалось, легкими шагами мелькала в кустах и собирала скромные фиалки... она внезапно обращала голову, — и расстроенное воображение представляло ему ее бледное лицо, окровавленную шею и томную улыбку. Он решился бежать от тех мест, где все производило в душе его такие горькие воспоминания. Он предложил лорду Ротвену, которому считал себя обязанным за нежные попечения, оказанные во время его болезни, ехать в те страны Греции, где они оба еще не были. Они путешествовали по всем направлениям и отыскивали все те места, с которыми связывались исторические воспоминания; но хотя они с поспешностью переезжали из места в место, — наблюдаемые предметы, казалось, не привлекали их внимания. Они много слышали об разбойниках, но постепенно начали забывать об этих известиях, думая, что те, которые им об них говорили, хотели только воспользоваться их щедростью и быть их защитниками от вымышленных опасностей. Таким образом, не уважив предостережениями, они отправились однажды, взявши с собою немногих из жителей, более для указания дорог, нежели для защиты. Однако же в одной узкой теснине, — среди которой находилось русло потока и которая была окружена огромными скалами, обрушившимися с ближних гор, — они имели причину раскаиваться в своей небрежности; находясь уже в теснине со всеми проводниками, они вдруг остановились, изумленные свистом пуль, пролетевших мимо их ушей, и раздавшимся громом нескольких ружей. Проводники в то же мгновение оставили их и, скрывшись за скалами, начали стрелять туда, откуда были выстрелы. Лорд Ротвен и Обрий, следуя примеру их, также на минуту скрылись в одном извороте теснины; но устыдившись того, что их удерживают разбойники, слыша оскорбительные восклицания, которыми они вызывали их, и предвидя неизбежную погибель, если б один из разбойников взлез на высоту и напал на них с тыла, — они решились броситься вперед на неприятеля. Едва успели они оставить за собой скалу, их защищавшую, как лорд Ротвен упал, раненный пулей в плечо. Обрий поспешил к нему на помощь; и, забыв о сражении и собственной опасности, изумлен был, вдруг увидя вокруг себя лица разбойников: проводники вместе с падением лорда Ротвена положили оружие и сдались.

Обещая большую награду, Обрий скоро уговорил их отнести своего раненого друга в одну близкую хижину; и условившись в выкупе, они уже не беспокоили его своим присутствием — и стерегли только вход хижины, ожидая возвращения одного из своих товарищей с обещанной суммой, на получение которой ему дано было приказание. Силы быстро оставляли лорда Ротвена; через два дня сделался антонов огонь, и смерть, казалось, приближалась быстрыми шагами. Его поведение и наружность не изменились; он, казалось, так же бесчувствен был к боли, как и ко всем предметам, его окружающим; но под конец последнего вечера видно было в нем заметное беспокойство, и глаза его часто внимательно устремлялись на Обрия, который предлагал ему свою помощь еще с большим жаром, нежели прежде.

— Помогите мне! вы можете меня спасти — вы можете еще больше — я говорю не о жизни, об смерти я так же мало забочусь, как и о вчерашнем дне; но вы можете спасти честь мою, честь вашего друга.

— Как же? скажите, как! я на все готов, — отвечал Обрий.

— Мне нужно немного — жизнь моя быстро отлетает — я не могу объяснить всего — но если вы согласитесь скрыть все, что обо мне знаете, моя честь останется чиста перед лицом света, — если бы моя смерть осталась на несколько времени в Англии неизвестною — я — я — но жизнь...

— Она будет неизвестна.

— Клянись! — закричал умирающий, приподнявшись с последним усилием, — клянись всем, что для вашей души священо, всем, что для нее ужасно, что в продолжении года и одного дня вы ни одному живому существу, никаким образом, не будете со-

общать того, что знаете о моих преступлениях или моей смерти; что бы ни случилось, что бы вы ни увидели.— Напряженные глаза его, казалось, хотели вырваться.

— Клянусь,— сказал Обрий. Он с хохотом упал на постель свою и уже не дышал.

Обрий ушел, желая отдохнуть несколько, но заснуть не мог; все обстоятельства, сопровождавшие его знакомство с лордом, возобновились в его воображении; и он не знал почему, но при воспоминании о данной клятве холод пробежал по всем членам его; казалось, предчувствие чего-то ужасного, его ожидающего, наполняло сердце. Вставши рано поутру, он хотел взойти в хижину, где оставил умершего; но один из разбойников с ним встретился и сказал, что тела уже там нет; что он со своими товарищами, когда Обрий ушел, отнес его на вершину одной из ближних гор, согласно с обещанием, данным лорду, который требовал, чтобы его тело выложили на первый холодный луч луны, которая взойдет после его смерти. Обрий был удивлен и, взявши с собою несколько человек, решился идти к тому месту, где положили тело, и там схоронить его. Но взошедши на вершину горы, он не нашел следов ни тела, ни одежды; хотя разбойники клялись, что стоят на той самой скале, на которую они его положили. Воображение Обрия несколько времени терялось в предположениях, но он возвратился наконец, уверившись, что разбойники зарыли тело, желая воспользоваться одеждою.

Страна, в которой он поражен был столькими ужасными несчастиями, где все, казалось, было соединено для усиления суеверной меланхолии, овладевшей духом его,— наконец ему сделалась тягостна; он решился ее оставить и скоро прибыл в Смирну. Ожидая корабля, на котором должен был переправиться в Отранто или Неаполь, он занялся приведением в порядок вещей, оставшихся у него после лорда Ротвена. Между прочими вещами был один ящик с различным оружием, более или менее приспособленным к верхнейшему умерщвлению жертвы. Там было много различных кинжалов и атаганов*. Перебирая их и рассматривая их странную отделку, он удивлен был, когда нашел одни ножны, которых оправа показалась ему очень сходна с оправой кинжала, найденного в ужасной хижине,— он содрогнулся,— спеша увериться, он отыскал кинжал, и пусть вобразят его ужас, когда он увидел, что ножны, которые были у него в руках, совершенно приходились к кинжалу, несмотря на необыкновенную форму его. Глаза его, казалось, не нуждались в большей уверенности — они как бы прикованы были к кинжалу; он все еще желал разувериться; но необыкновенная форма, совершенно одинакие оттенки цветов на рукояти и ножнах, равно блестящие, не оставляли места его сомнениям; кровь была видна и на ножнах, и на кинжале.

Он оставил Смирну, и на возвратном пути в отечество, в Риме, его первой заботой было справиться о той девушке, которую он старался защитить от обольщений лорда Ротвена. Ее родители были в несчастье и бедности, она же — пропала без вести с тех пор, как лорд уехал. Такие повторенные удары почти сокрушили душу Обрия; он содрогался при мысли, что эта девушка сделалась жертвою того, кто погубил Ианфу. Он стал пасмурен и молчалив; не занимался ничем и только побуждал извозчиков ехать скорее, как бы спеша спасти жизнь существа, для него драгоценного. Он прибыл в Кале; попутный ветер скоро принес его к берегам Англии; он поспешил к жилищу предков своих и там на время, казалось, забыл, в объятиях любимой сестры, все воспоминания о прошедшем. Если прежде, своими детскими ласками, она приобрела его привязанность, то теперь, когда она уже начинала вступать в зрелый возраст, он еще сильнее любил ее как друга.

Мисс Обрий не имела тех блестящих прелестей, которые привлекают взоры и восхищают в многолюдных собраниях. В ней не было того легкого блеска, который существует только в душевной атмосфере гостиных, наполненных толпами народа. Из ее голубых глаз никогда не сияла легкость ума. Но в них выражалась какая-то очаровательная меланхолия, которая, казалось, происходила не от несчастья, но от внутреннего чувства души, знакомой с миром высшим и светлым. Она не принадлежала к тем легким существам, которые готовы лететь всюду, куда привлекает их мотылек или блестящий цвет,— ее поступь была медленна и задумчива. Когда она была одна, никогда улыбка радости не оживляла ее лица, но когда брат изливал перед ней свои чувства и в ее присутствии забывал горести, разрушившие его спокойствие,— кто променял бы тогда улыбку ее на улыбку сладогострастия? Казалось, ее глаза, ее лицо — играли тогда светом своей родимой, небесной стороны. Ей было только восемнадцать лет, и она еще не являлась в свете, потому что опекуны ее считали приличнейшим отложить ее представление до того времени, как брат возвратится с твердой земли, и она будет иметь в нем защитника. Итак, теперь положили,

* *Атаган*, длинный турецкий кинжал.

чтобы следующее Собрание, которому надлежало быть вскоре, было эпохой ее появления в «большой свет». Обрий желал бы лучше остаться в жилище предков своих и там питаться меланхолией, которая все более и более им овладевала. Суетные удовольствия модного света не могли занимать его, когда его душа была так растерзана испытанными несчастьями; но он решился пожертвовать собственным влечением для сестры. Они скоро прибыли в город и готовились к следующему дню, в который было объявлено Собрание.

Народа было чрезвычайно много — Собрания уже не было давно, и все, желавшие видеть улыбку монарха, туда спешили. Обрий был там с сестрою. Он стоял в углу, погруженный в самого себя, не замечая ничего окружающего, и воспоминание возобновляло перед ним то время, когда он в первый раз увидел лорда Ротвена на этом самом месте; вдруг он почувствовал, что его кто-то схватил за руку, и голос, слишком знакомый, раздался в его слухе: «Не забывайте клятвы». Он едва имел смелость оборотиться, боялся встретить убийственный взор мертвеца и недалеко от себя увидел то самое лицо, которое привлекло его внимание на этом же самом месте во время его первого вступления в свет. Он не мог отвести от него взора — откуда силы его оставили; опершись на одного из своих друзей, он проложил себе дорогу сквозь толпу, бросился в свою карету и был отведен домой. Он скорыми шагами ходил взад и вперед по комнате, закрыв голову руками; казалось, он боялся, чтобы не вырвались ужасные мысли. Лорд Ротвен, снова перед ним явившийся, — кинжал — клятва — все эти соединенные обстоятельства сильно потрясли его душу. Он старался ободриться и не хотел верить возможности — чтобы мертвые восставали! Он думал, что этот образ был силой очарования прикован к его воображению. Он не верил, чтобы это могло быть в действительности — и решился возвратиться в общество; он старался расспросить об лорде Ротвене, но имя его замирало на его устах, и он ничего не мог узнать. Спустя несколько дней он в один вечер поехал с сестрою в общество своих близких родственников. Оставив сестру под покровительством одной замужней женщины, он ушел в отдаленную комнату и там предался своим мучительным мыслям. Заметив наконец, что гости начали разъезжаться, он опомнился и взошедши в гостиную, нашел сестру свою, окруженную большим обществом; все казались очень заняты разговором. Он хотел подойти к ней ближе, когда один из гостей, которого он просил посторониться, оборотился, и он увидел черты, более всего для него ненавистные. Он бросился вперед, схватил сестру свою за руку и быстрыми шагами увел из комнаты; в сенях остановила его толпа слуг, которые ждали господ своих, и откуда он пробивался сквозь толпу, тот же голос прошептал ему на ухо: «Не забывайте клятвы!» Оборотиться он не имел духа, но побуждая сестру к поспешности, он скоро приехал домой.

Обрий был близок к сумасшествию. Если и прежде один предмет поглощал все его чувствования, то теперь уверенность в том, что чудовище возвратилось из могилы, еще сильнее тяготела на мыслях его. Он уже не замечал ласк своей сестры, и напрасно она просила его объяснить причину его странного поведения. Он произносил только несвязные слова, которые приводили ее в ужас. Чем более он думал, тем более смешивались его мысли. Клятва его ужасала: ужели он должен был равнодушно смотреть, как это чудовище повсюду несет разрушение с дыханием своим, живет вблизи тех, которые для него всего дороже, — и не препятствовать его успехам? Даже и сестра его могла быть в опасности. Но если б он и нарушил клятву свою, открыл свои подозрения, — кто бы ему поверил? Он думал собственной рукою избавиться свет от такого изверга — но вспомнил, как в его же глазах смерть явила над ним свое бессилие. По целым дням он оставался в таком состоянии; не видался ни с кем и принимал пищу только тогда, когда приходила сестра и со слезами его умоляла хотя для нее сохранять жизнь свою. Наконец, уже не в силах будучи переносить уединение и молчание, он выбежал из дому и бродил из улицы в улицу, стараясь отогнать от себя образ, его терзавший. Небрежность была видна в его одежде, и он так же часто бродил среди знойных лучей полуденного солнца, как и среди полуночных туманов. Узнать его было невозможно; сначала он приходил домой с наступлением вечера, но наконец он уже не заботился об месте; и засыпал везде, где его застигало изнеможение. Сестра его, заботясь об его безопасности, посылала за ним проводников, но они скоро теряли его из виду; он бежал от быстрейшего из преследователей — от мысли. Его поведение однако же внезапно переменилось. Пораженный мыслию, что он своим отсутствием оставляет в кругу друзей своих изверга, присутствия которого они и не подозревают, он решился снова вступить в общество, пристально наблюдать за ним и, невзирая на клятву, предостерегать всех, с кем он будет находиться в близких сношениях. Но когда он вступал в общество, его дикие и подозрительные взгляды были так разительны, его внутреннее содрогание было так заметно, что сестра наконец принуждена была просить его, чтобы он оставил

общество, которого искал для нее только и которое на него так сильно действовало. Видя однако же, что все убеждения были бессильны, опекуны почли за нужное принять свои меры и, считая его сумасшедшим, думали, что обязаны снова принять на себя ту должность, которая прежде им поручена была родителями Обрия.

Желая спасти его от оскорблений и страданий, ежедневно встречаемых им на улицах, и скрыть от света те признаки, которые они считали сумасшествием, они поручили доктору безотлучно жить в его доме и неусыпно смотреть за ним. Он едва заметил это, так исключительно одна ужасная мысль овладела всем его духом. Его забывчивость наконец достигла такой степени, что его принуждены были не выпускать из комнаты. Там он часто проводил по целым дням, неспособный опомниться. Он иссох как скелет, впалые глаза его потеряли свой блеск — и единственные знаки привязанности и памяти являлись тогда, когда сестра к нему приходила; тогда он часто вскакивал, схватывая руки ее и, устремив на нее взор, который глубоко ее огорчал, умолял ее, чтобы она к нему не прикасалась.

— О! не прикасайся к нему — если ты хотя несколько любишь меня, не подходи к нему близко!

Но когда она спрашивала, об ком он говорит, он отвечал только: «Правда! правда!» и снова впадал в то же состояние, из которого даже и она не могла его вывести. Так прошло несколько месяцев; постепенно однако же, с прохождением года, припадки забывчивости становились реже и душа его свергала с себя часть своей мрачности; опекуны заметили, что по несколько раз на день он считал по пальцам определенное число и улыбался.

Роковое время уже почти протекло, когда в последний день года один из опекунов, взшедши в комнату, начал говорить с его доктором и жалеть, что Обрий находится в таком ужасном положении, когда сестра его идет замуж. Это внезапно привлекло внимание Обрия; он поспешно спросил: за кого? — Такой знак возвращающегося рассудка, которого, как они думали, он лишился, обрадовал их, и они назвали герцога Марсенбургского. Думая, что это один молодой герцог, с которым он встречался в обществе, Обрий, казалось, был обрадован и еще более удивил их, объявив свое намерение быть на свадьбе и желание видеть сестру. Они не отвечали, но через несколько минут сестра была с ним. Казалось, ее милая улыбка снова начинала трогать его; он прижал ее к груди своей и целовал в лицо, омоченное слезами, которые лились из ее глаз при мысли, что брат ее снова ожил для чувств привязанности. Он начал говорить со всей своей привычной горячностью и поздравлять ее с женихом, столь отличным по сану и дарованиям; тогда он вдруг увидел медальон на ее груди, и каково было его удивление, когда раскрывши его, он узнал черты того чудовища, которое так долго имело влияние на его жизнь. Он схватил портрет и в припадке бешенства топтал его ногами. Когда она спросила его, за что он разбил изображение ее жениха, он взглянул на нее, как будто ее не понимает, — потом схватил ее руку и, вперив на нее взор, выражающий сумасшествие, просил ее клясться, что она никогда не будет женою такого чудовища, потому что он — но продолжал он не мог; ему казалось, что тот же голос напоминает ему клятву, — он оборотился, думая, что лорд Ротвен стоит подле него, — но никого не было. Между тем опекуны и доктор, которые все слышали и думали, что это новый припадок сумасшествия, взошли и, вырвав из рук его мисс Обрий, просили ее выйти. Он упал перед ними на колени и просил, умолял их, чтобы они хотя на один день отложили свадьбу. Но они, приписывая все сумасшествию, старались его успокоить и ушли.

Лорд Ротвен, на другой день после собрания, приезжал к Обрию, но не был принят, так же как и все другие. Услышав о болезни Обрия, он тотчас понял ее причину; но узнав, что его считают сумасшедшим, он едва мог скрыть свою радость от тех, которые сообщили ему это известие. Он поспешил в дом своего прежнего товарища и частыми посещениями, рассказами о своей дружбе к брату и участи в его судьбе скоро успел снискать хорошее мнение мисс Обрий. Кто мог противиться его могуществу? Он рассказывал о перенесенных опасностях и трудах, — мог говорить о себе как о человеке, не имеющем сочувствия ни с одним существом на многолюдной земле, кроме той, с которой говорил; мог уверять, что с тех пор только, как узнал ее, он начал дорожить жизнью, хотя бы для того только, чтобы слышать утешительные звуки ее голоса, — словом, он так владел змеиным искусством или такова была воля судьбы, что он приобрел ее привязанность. Он получил наконец титул старшей линии, и ему поручили важное посольство, которое послужило предлогом к ускорению свадьбы, несмотря на расстроенное положение Обрия; свадьба назначена была в самый день его отъезда на твердую землю.

Обрий, когда ушли опекуны и доктор, старался подкупить слуг, но напрасно. Он просил перо и бумаги; его желание исполнили; он написал письмо к сестре и заклинал ее,

чтобы она — если дорожит своим счастьем, своей честью и честью тех, которые уже по-коятся в могиле, но некогда держали ее в своих объятиях и видели в ней свою надежду и надежду своего рода, — хотя на несколько часов отложила свадьбу, которую он осыпал самыми тяжкими проклятиями. Слуги обещали отдать письмо; но они показали его доктору, а доктор думал, что лучше уже не нарушать спокойствия мисс Обрий письмом, которое считал бредом сумасшедшего. Ночь проходила — но никто в доме не предавался спокойствию; и легче понять, нежели описать, с каким ужасом Обрий слышал звуки деятельных приготовлений. Настало утро — и он услышал стук карет. — Обрий был почти сумасшедший. — Наконец любопытство слуг одержало верх над их бдительностью; они постепенно все ушли, оставя его под присмотром одной слабой женщины. Он воспользовался случаем; одним прыжком вырвался из комнаты и через минуту был там, где уже все почти собрались. Лорд Ротвен первый увидел его; он немедленно к нему подошел, и силой взявши за руку, поспешно вывел из комнаты, потеряв голос от бешенства. Когда они уже были на лестнице, лорд Ротвен прошептал ему на ухо: «Не забывают клятвы и знайте, что если сегодня же ваша сестра не будет моей женою, то она обесчещена. Женщины слабы!» — Сказав это, он бросил его к слугам, которые искали его, встревоженные женщиной. Обрий уже не мог держаться на ногах; его бешенство, не могущее выразиться, разорвало кровеносный сосуд; и его отнесли в постель. Сестре его, которой не было в комнате, когда он взшел, ничего не сказывали; доктор боялся ее огорчить. Обряд венчания совершился, и молодые оставили Лондон.

Слабость Обрия увеличилась; потеря крови произвела признаки близкой смерти. Он просил, чтобы позвали опекунов, и когда пробило полночь, подробно рассказал все, теперь вами читанное, — тотчас после он умер.

Опекуны спешили защитить мисс Обрий; но уже было поздно. Лорд Ротвен исчез, и сестра Обрия уже утолила кровавую жажду — *Вампира*.

ПРИМЕЧАНИЕ

Суеверие, на котором основана эта повесть, распространилось по всему почти Востоку. Между арабами оно весьма обыкновенно: но оно еще не было известно грекам до введения христианства и принял настоящий вид свой только со времени отделения восточной церкви от западной: тогда распространилась мысль, что тело человека, исповедовавшего латинскую веру, схороненное на земле греческой, не подвержено тлению, — и, постепенно усиливаясь, сделалась предметом многих чудесных рассказов, еще до сих пор сохранившихся: о мертвецах, восстающих из могил и питающихся кровью молодых и прекрасных женщин. На Западе это суеверие распространилось с некоторыми легкими изменениями в Венгрии, Польше, Австрии и Лоррене, где верили, что вампиры испивают ночью известное количество крови из своих жертв, которые начинают чахнуть, теряют силы и скоро умирают от истощения; между тем как кровопийцы толстеют, — и жилы их наконец так расширяются от наполнения, что кровь течет изо всех отверстий тела и даже сквозь поры кожи.

В *Лондонском журнале* (The London Journal) 1732 года, в марте, есть любопытное и, по обыкновению, *достоверное* известие об одном странном случае вампиризма, бывшем, как говорят, в Мадрейге, в Венгрии. Главный начальник этого города, как сказывают, и все чиновники положительно и единогласно подтвердили, что лет за пять перед тем слышали от одного гейдука, по имени Арнольда Поля, что в Кассовии, на границах Турецкой Сербии, его мучил вампир; но что он нашел средство избавиться от зла, им причиняемого, съевши несколько кусков земли из могилы вампира и натершись его кровью. Несмотря на эту предосторожность, однако же, он сам сделался вампиром*; и через двадцать или тридцать дней после его смерти и погребения многие жаловались на то, что он мучил их, и все подтвердили, что четыре человека от него лишились жизни. Дабы предупредить дальнейшее зло, все жители, посоветовавшись с своим гадагни**, отрыли тело и нашли, что оно (подтверждая предание о вампирах) было свежо, совершенно не испортилось, и что изо рта, ушей и носу текла чистая и алая кровь. Удостоверившись таким образом, они приступили к обыкновенному средству против вампиров. Когда вбили кол прямо в сердце Арнольда Поля, он, говорят, закричал так ужасно, как живой. Потом отрубили ему голову, сожгли тело и пепел бросили в могилу. Те же меры были приняты и с телами других, еще прежде умерших от вампиризма, для того, чтоб и они также не бродили вампирами.

* Вообще думают, что те, которых кровь пил вампир, сами делаютя вампирами и также питаются кровью.

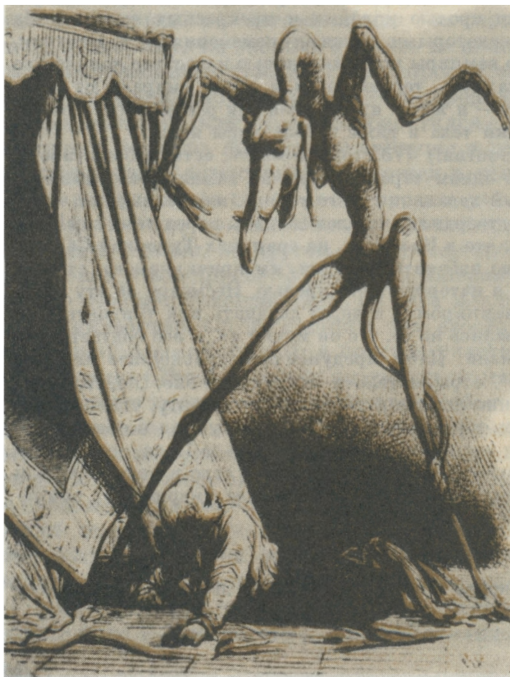
** *Гадагни*, главный старшина.

Это известие рассказано здесь для того, что оно может служить самым лучшим пояснением для нашего предмета. В некоторых частях Греции вампиризм считают некоторого рода наказанием после смерти за какое-либо ужасное преступление во время жизни; и думают, что умерший тогда не только осужден быть вампиром, но что он должен обращать свои адские посещения только к тем существам, которые были для него на земле всего дороже, — к тем, с которыми соединен был узами родства и любви. К этому относится одно место в «Гяуре».

«Но прежде — обреченный бродить по земле вампиром, твой труп исторгнут будет из могилы; ты привидением будешь пугать свою родину и пить кровь своего племени; там твоя дочь, сестра, жена будут в полночь утолять твою кровавую жажду потоком жизни своей; но тягостна для тебя будет пища, которой ты *против воли* должен будешь питать свой бледный, живой труп. Прежде, нежели жертвы твои испустят дыхание, они тебя узнают; они будут проклинать тебя, ты будешь проклинать их, — и твои цветы поблекнут. Но одна из жертв, за *твое преступление* обреченная смерти, изю всех прекраснейшая, более всех тобою любимая, будет тебя приветствовать именем *отца*, — и это слово бросит пламя в сердце твое! Ты доверишь себя ужасный пир и увидишь, как исчезнет последний румянец с ее ланит, как потухнет последняя искра жизни в очах ее; увидишь безжизненный блеск ее голубых очей, омраченных смертью. Тогда, преступной рукой, ты сорвешь с ее чела золотые локоны — из которых бы каждый во время жизни ее был драгоценнейшим залогом любви — и будешь носить их с собой как памятник твоего злодейства! Твои скрежещущие зубы и разверстые уста будут обгарены твоею собственной, чистой кровью. Тогда, стремясь к мрачной могиле, иди — и броди с *Гулами* и *Афритами*, покуда и они отпрянут с ужасом от чудовища, даже и их превзошедшего в злодеянии».

Саути, в своей прекрасной поэме «Thalaba» изображает одну аравитянку Онейзу, сделавшуюся вампиром; она возвращается из могилы и мучит того, которого более всего любила в жизни. Нельзя предположить, однако же, чтоб это было наказанием за грехи ее жизни, потому что она в продолжении всей поэмы является примером чистоты и невинности. Достоверный Турнфорт также рассказывает в своих путешествиях многие удивительные случаи вампиризма, которых он, как говорит, был очевидцем; и Кальмет в своем пространном сочинении об этом предмете, рассказывая множество различных анекдотов и преданий, к оному относящихся, ученым рассуждением доказывает, что это суеверие было известно и древним.

Можно бы сказать еще множество любопытных и занимательных известий об этом ужасном суеверии; но теперь бы они заняли слишком много места, а потому будем довольствоваться уже сказанным и прибавим только, что хотя название *Вампир* более других известно, но есть, однако же, и многие с ним однозначащие, которые в различных странах мира употребляются; так например, Вампир называется также: *Вруколоха*, *Вардулаха*, *Гуя*, *Бруколока* и пр.



Рисунки Эдуарда де Бомона
из книги *Le Diable amoureux.*
Roman fantastique par J. Cazotte.
Paris. 1845

О Т Р Ы В О К

из одного недоконченного сочинения Байрона

В 17... году, решившись посвятить несколько времени на обозрение стран, до сих пор редко посещаемых путешественниками, я отправился вместе с одним другом, которого назову здесь Августом Дарвеллем. Он был немногими годами старше меня, происходил от древней фамилии, был довольно богат — и по своему обширному уму вполне ценил сии преимущества, хотя и не гордился ими. Некоторые особенные обстоятельства его частной жизни сделали его для меня предметом внимания, любопытства и даже уважения; и несмотря на отдаляющую холодность обхождения его, ни на порывы беспокойства, которые часто казались в нем близкими к сумасшествию, — ничто не могло угасить во мне этих чувств.

Я еще молод был в жизни, которую начал рано, и еще недавно с ним познакомился коротко. Мы воспитывались в одной школе и учились в одном университете; но он опередил меня своими успехами и был уже глубоко посвящен в таинства так называемого «большого света», между тем как я еще был неопытным начинателем. Я много слышал о его прошедшей и настоящей жизни, и хотя в этих слухах было много несообразных противоречий, но из суммы их можно было видеть, что он не принадлежит к разряду существ обыкновенных, и несмотря на все его старания скрываться, всегда был бы человеком заметным. Я постоянно поддерживал знакомство и старался выиграть дружбу его, но последняя казалась недостижимой; каковы бы ни были прежние страсти его, но некоторые из них, казалось, угасли, другие сосредоточились во глубине сердца. Я имел довольно случаев заметить, что чувства его были сильны; хотя он владел собою, но совершенно их скрыть не мог; он однако же так умел одной страсти давать вид другой, что всегда было трудно угадать, что потрясает его внутренность, и выражение лица его переменалось хотя и разительно, но так быстро, что его определить было невозможно. Какое-то неизлечимое горе, очевидно, его мучило; но было ли причиною страданий его честолюбие, или любовь, или раскаяние, или утрата, или все вместе, или природная меланхолия, почти болезненная, — я не мог узнать: многие явления говорили в пользу каждой из причин, но — как я уже сказал — все так противоречили одно другому, что ни на одном нельзя было остановиться с уверенностью. Где есть тайна, там обыкновенно предполагают и зло: не знаю, справедливо ли это, но в нем безо всякого сомнения была первая, хотя я никогда не мог определить степень последнего, — и привыкши его уважать, мне всегда было тяжело верить, что оно в нем существует. Знаки внимания, мною оказываемые, были приняты довольно холодно; но я был молод и нелегко отказывался от принятого намерения; наконец мне удалось сблизиться с ним до некоторой степени и выиграть наибольшую доверенность в обыкновенных и ежедневных обстоятельствах, которая рождается от сходства занятий и частых свиданий и называется коротким знакомством или дружбою — смотря по понятиям, какие с этими словами связывают.

Дарвелль уже путешествовал много; и я обратился к нему, прося совета для удобнейшего совершения предположенного путешествия. Тайное мое желание было уговорить его ехать вместе; и я имел причину надеяться, зная его равнодушие к предметам, непосредственно его окружающим, и еще прежде заметив в нем какое-то мрачное беспокойство, которое усиливалось при мысли о странах отдаленных, видимо оживлявшей дух его. Сначала я говорил намеками и наконец высказал свое желание; его ответ, хотя не совсем неожиданный, имел однако же для меня всю прелесть нечаянности — он согласился; и устроивши все нужное, мы отправились. Проехав многие страны полуденной Европы, мы решились посетить Восток, согласно с предположенным планом путешествия, и время, в которое мы путешествовали по сим странам, ознаменовалось для меня происшествием, которое будет главным основанием всего моего рассказа.

Судя по наружности, Дарвелль был в ранней молодости сложения необыкновенно крепкого, но с некоторого времени силы начали его постепенно оставлять, хотя не было в нем заметно никаких признаков болезни: у него не было ни кашля, ни жара, и с каждым днем однако же он видимо ослабевал: он вел жизнь умеренную, не изменялся в наружности и не жаловался на усталость, но силы его видимо угасали: он час от часу делался молчаливее, терял сон, и наконец так переменялся, что я начал сильно беспокоиться, и чем более опасность, как мне казалось, увеличивалась, тем более возрастало мое беспокойство.

Прибывши в Смирну, мы хотели посетить развалины Эфеса и Сард. Видя его расстроенное положение, я старался отговорить его от этого намерения — но напрасно: казалось, что-то тяготело на душе его, в поведении его было нечто торжественное, и я не мог понять, почему он с такой жадностью стремится к поездке, в которой я видел одну только цель — удовольствие, и которая могла только повредить больному; но я более не противился ему — и через несколько дней мы отправились, в сопровождении одного лекаря и янычара.

Мы проехали половину дороги к развалинам Эфеса, оставили за собой плодородные окрестности Смирнские и выезжали уже на заглохшую дорогу, окруженную болотами и теснинами, ведущую к немногим хижинам, оставшимся среди разрушенных колонн храма Дианы — среди голых стен церковей изгнанного христианства и развалин оставленных мечетей, еще недавно, но совершенно разрушенных, — когда внезапное и быстрое изнеможение моего товарища принудило нас остановиться на одном турецком кладбище, где только могильные камни, украшенные чалмами, свидетельствовали, что некогда люди обитали в сей пустыне. Единственный каравансерай, который мы видели, остался далеко за нами; перед нами не было следа ни города, ни даже хижины, которой бы мы могли надеяться достигнуть, и селение мертвых, нас окружавшее, по-видимому, было единственным убежищем, представлявшимся моему несчастному другу, которому, казалось, судьба значила быть последним его обитателем.

В этом положении я искал глазами места, где бы ему было можно отдохнуть: здесь не представлялось обыкновенного вида магометанских кладбищ, кипарисов было мало, и они изредка рассеяны были по всему пространству; могильные камни по большей части заросли и изгладились от времени; Дарвелль облокотился на один из самых больших камней, находящийся под самым развесистым кипарисом, — и едва мог держаться на ногах. Он просил воды. Я сомневался в возможности найти источник и готовился идти его отыскивать — но он просил меня остаться; и обратясь к Сулейману, нашему янычару, который спокойно курил подле нас трубку, сказал: *Сулейман, вербана су* (принеси воды) и с большой подробностью начал описывать место, которое находилось от нас около ста шагов вправо и где был небольшой источник для верблюдов; янычар повиновался.

— Как вы знаете это место? — спросил я у Дарвелля.

— По нашему положению, — отвечал он. — Вы видите, что это место было некогда населено, и потому необходимо должен быть источник поблизости. К тому же я был здесь и прежде.

— Вы были здесь прежде! Как же вы никогда об этом не говорили? и что же вы делали здесь, где может остановить только одна необходимость?

Мой вопрос остался без ответа. Между тем Сулейман возвратился с водою, оставив лекаря и лошадей у источника. Утоление жажды, казалось, на минуту оживило Дарвелля; я получил надежду на возможность ехать далее или по крайней мере возвратиться назад, и сказал ему свое желание. Он молчал — и, казалось, собирал силы, готовясь говорить. Наконец он сказал:

— Здесь конец моего путешествия и моей жизни — я пришел сюда с тем, чтобы умереть; но я еще должен сказать вам свое желание — требование — таковы должны быть мои последние слова — исполните ли вы?

— Не сомневайтесь; но я еще имею надежду.

— Я не имею ни надежды, ни желания; прошу только одного: ни одно живое существо не должно знать о смерти моей.

— Я надеюсь, что этого не нужно; что вы выздоровеете...

— Нет! — так должно быть: обещайте.

— Обещаю.

— Клянись всем, что...

Здесь он сказал торжественную клятву.

— Этого не нужно — я и без того исполню ваше желание; а сомневаться во мне, значит —

— Я не могу иначе, — вы должны клясться.

Я произнес клятву; это, казалось, облегчило его. Он снял с руки перстень, на котором изображено было несколько арабских букв, и подал мне.

— В девятый день месяца, — продолжал он, — ровно в полдень — какого хотите месяца, но непременно в девятый день — бросьте этот перстень в соленые источники, изливающиеся в залив Элевзинский; на другой день, в тот же самый час, придите к развалинам храма Цереры и один час подождите.

— Для чего же?

- Увидите.
- В девятый день месяца?
- В девятый.

Когда я заметил, что и теперь девятый день месяца, он изменился в лице и замолчал. Когда он сел, очевидно ослабев еще более, аист с змеею во рту опустился на один из мгильных камней близко к нам, и, не пожирая своей добычи, казалось, устремил на нас глаза свои. Не знаю, что побудило меня согнать его, но мое покушение было тщетно; он сделал несколько кругов на воздухе и возвратился на то же самое место. Дарвелль указал на него, улыбнулся и сказал — не знаю, мне ли или самому себе: «Хорошо!»

— Что вы хотите сказать?

— Ничего; сего дня ввечеру схороните меня здесь, на том самом месте, где эта птица теперь сидит. Прочие желания мои вы знаете.

Потом он начал говорить мне различные способы, как лучше всего скрыть его смерть, и наконец воскликнул: «Видите ли эту птицу?»

— Вижу.

— И змею, извивающуюся во рту ее?

— Вижу; тут нет ничего удивительного; это ее обыкновенная добыча. Но странно, что она ее не съедает.

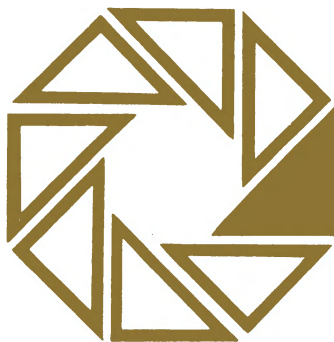
Судорожная улыбка мелькнула на его лице, и он сказал слабым голосом: «Еще не время!» Между тем аист улетел. Не больше двух минут я провожал его глазами. Я почувствовал, что тяжесть Дарвелля увеличивается на плече моем, оборотясь, взглянул на его лицо и увидел, что он уже умер!

Меня поразила его внезапная смерть, в которой сомневаться было невозможно — через несколько минут он совершенно почти почернел. Такую скорую перемену я приписал бы яду, если бы не знал, что невозможно было отравить его втайне от меня. Солнце садилось, тело портилось быстро, и нам оставалось только исполнить его последнюю волю. С помощью Сулейманова атагана и моей сабли мы вырыли могилу на месте, назначенном Дарвеллем: земля, уже заключавшая в себе труп какого-то магометанина, уступала без труда. Мы рыли так глубоко, как время нам позволило, и засыпав сухой землею последние остатки таинственного существа, еще так недавно умершего, мы вырезали несколько зеленых дернин среди поблекшей равнины, нас окружающей, и ими прикрыли могилу.

Пораженный горестию и удивлением, я не мог плакать...

Плоть творит, как творит дух. Их творчества перед лицом вселенной равны. Одно не выше другого, и духовное творчество зависит от плотского. У нас есть тело и дух. Ограничение одного для умножения другого — признак слабости и заблуждения.

Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 47



Женщина в объективе **АЛЕКСЕЯ КОЗЛОВА**

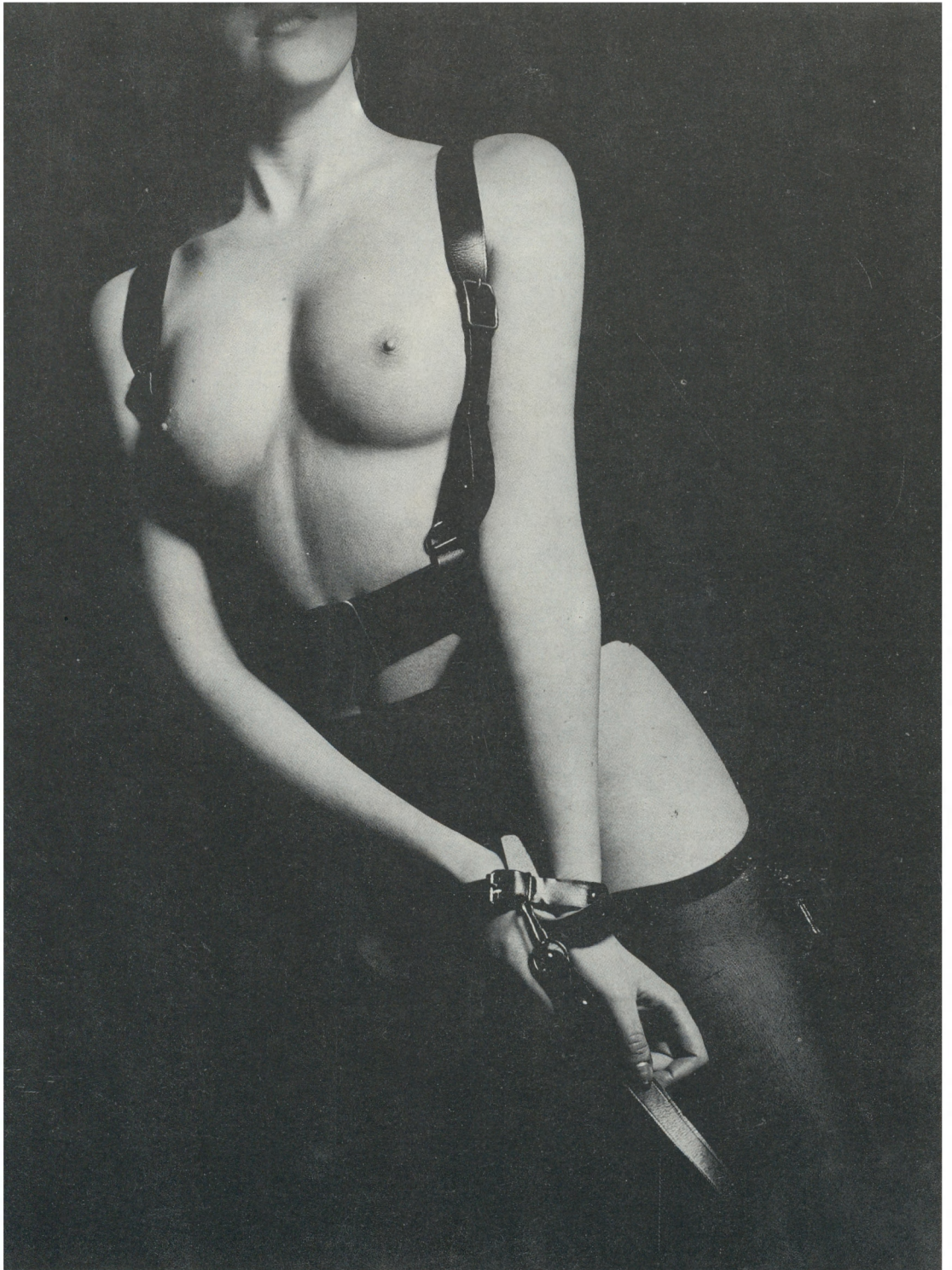
Подобно тому, как портрет, выполненный большим художником, равно представляет и портретируемого, и мастера, художественная фотография — свидетельство индивидуального взгляда на мир человека, вооруженного фотообъективом. Взгляд этот отнюдь не объективен (если, повторяю, фотограф наделен даром субъективного претворения реальной физической действительности в своем сознании).

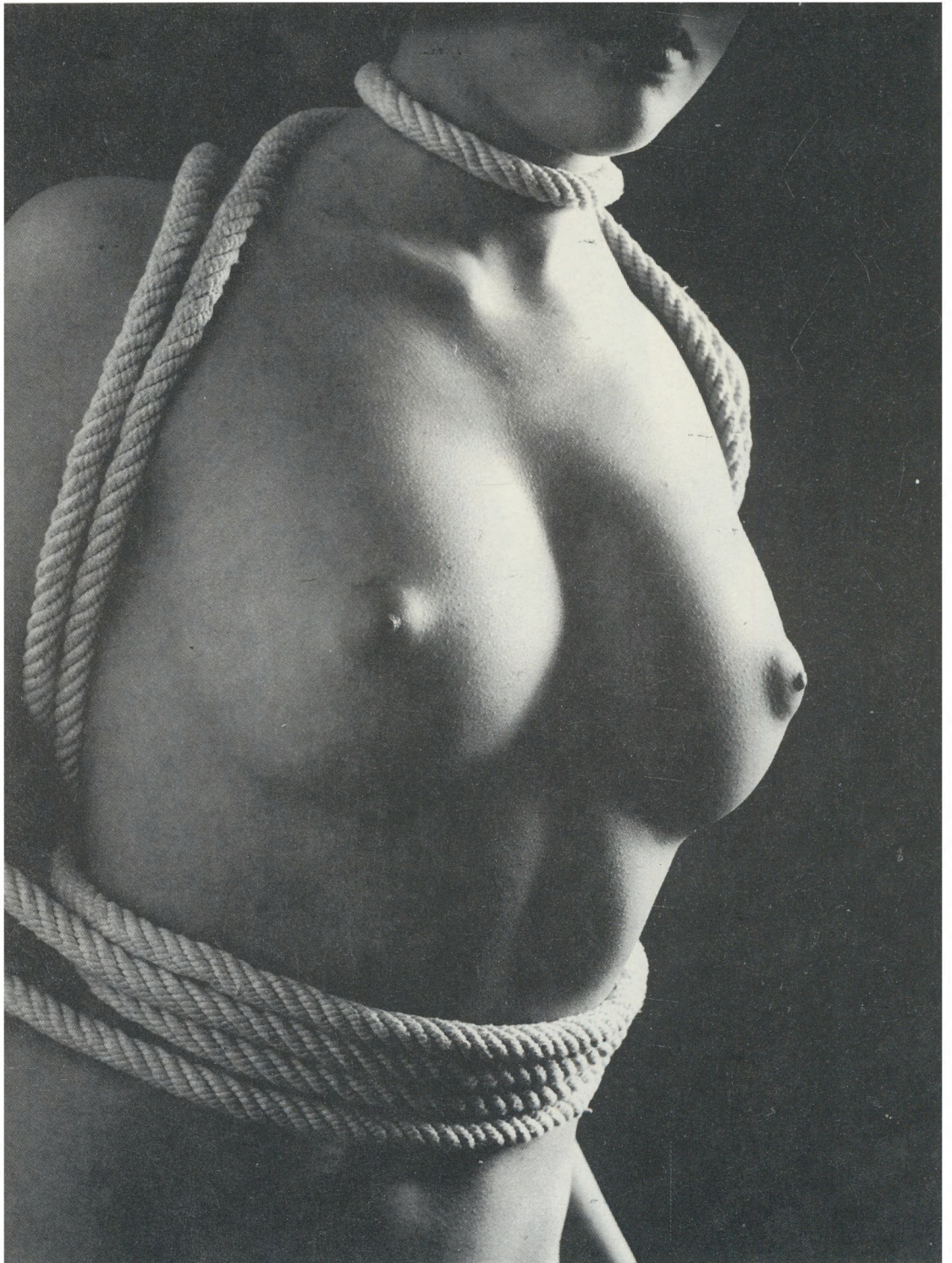
Констанс, героиня знаменитого романа Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей», открывая для себя неведомую прежде грань человеческого существования, размышляет: «Я думаю, что жизнь тела — большая реальность, чем жизнь сознания... Во времена греков жизнь тела была как живой огонек, потом Платон и Аристотель убили ее. Но теперь тело вернется к жизни, восстанет из могилы. И тогда настанет прекрасная жизнь в прекрасном мире...»

Алексею Козлову немногим более двадцати пяти. Он мог и не знать футуристических манифестов, давно ставших библиографической редкостью. Гран-при на Первом Всесоюзном конкурсе художественной эротической фотографии (1989) он получил за год с лишним до первых изданий романа Лоуренса по-русски. И уж конечно недоступен ему был текст Сартра, впервые появляющийся в русском переводе на страницах настоящего выпуска.

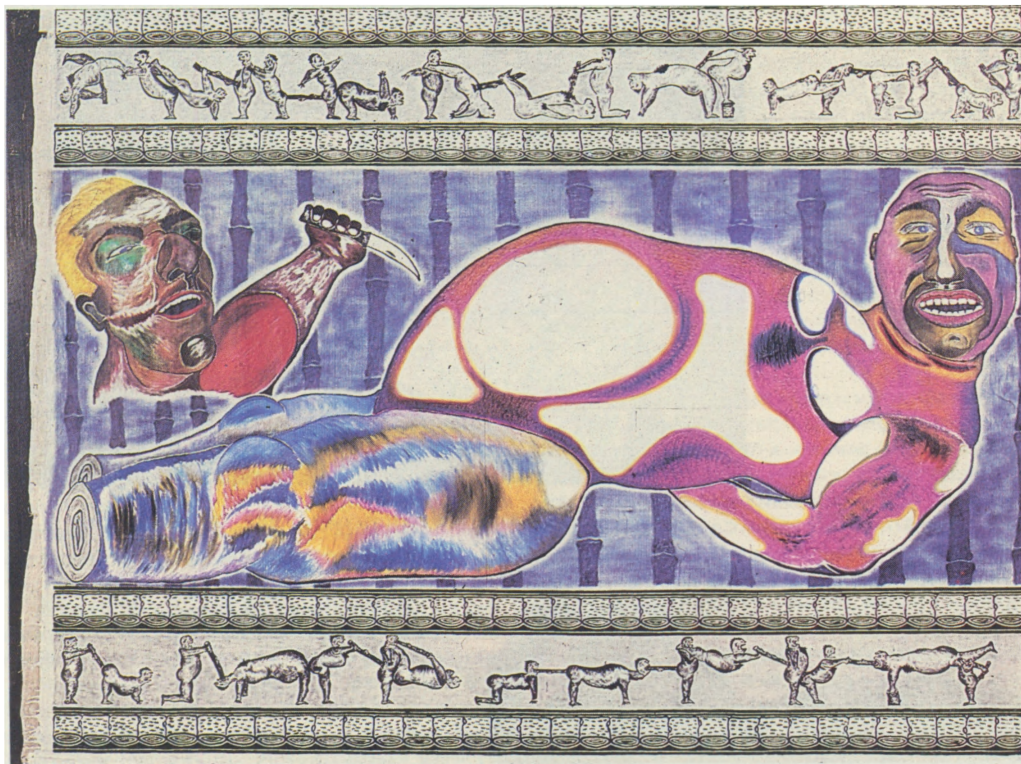
Но если Истина и Красота стремятся к Абсолюту, то и их воплощения неизбежно сливаются в гармонии целого.

И. Р.





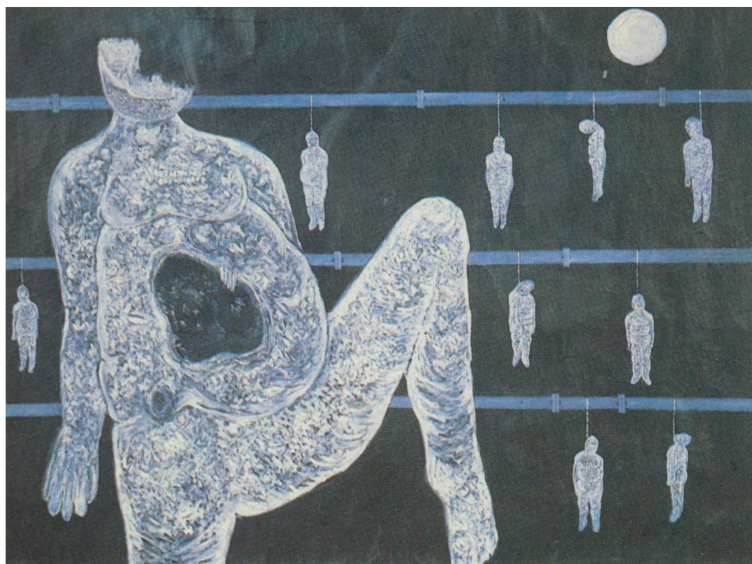
ЛЕНИНГРАДСКИЙ НЕКРОРЕАЛИЗМ



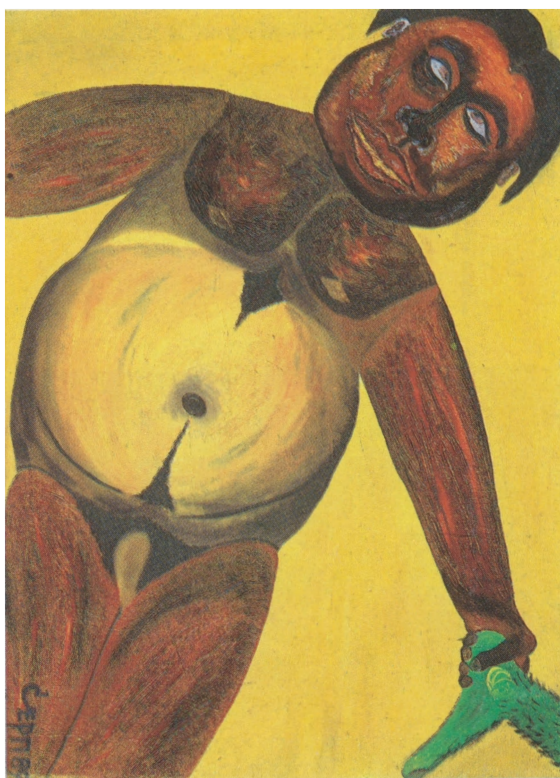
Сергей Серп. Мужское счастье. 1990. Холст, масло



Владимир Кустов. Если бы парни всей земли. 1989. Холст, масло



Игорь Безруков. Автопортрет. 1989. Холст, масло.



Сергей Серп. Мужчина в песке.
1989. Холст, масло

НЕКРОРЕАЛИСТЫ КАК ЗЕРКАЛО

С легкой руки Русского музея, выделившего для них целый зал на нашу шумевшей международной выставке «Территория искусства», некрореалисты вот уже два года кочуют по музеям и выставочным залам Европы: амстердамский Стэделик, ганноверский Кунстверейн, дюссельдорфский Кунстхалле...

Успех? И немалый, если учесть некий авангардистский снобизм наших западных коллег-кураторов, для которых модернизм, с которым еще вчера так самозабвенно боролась советская эстетическая наука, — совсем древняя история, да и постмодернизм уже, пожалуй, академичен. Вместе с тем покривим против истины, не отметив следующее. В том интересе, который проявляют западные музеи к некрореализму, есть, конечно, то ли этнографический, то ли антропологический, во всяком случае какой-то естественно-научный оттенок. Он — хотя бы в том, как охотно отводят им специальное экспозиционное пространство. К западной художественной молодежи далеко не так щедры, а здесь — пожалуй-ста. В этом помимо, конечно, определенного признания и косвенное свидетельство некоего выпадения из общего контекста той советской специфики, которую другие наши молодые участники международных арт-тусовок давно научились скрывать.

Некрореалисты — и это, пожалуй, умнее и дальновиднее — ничего не скрывают. Их экспозиции впрямую напоминают кочевье: картины огораживают пространство, инсталляции раскинуты как шатры, а в центре зала как ритуальный огонь теплится видеозэкран, на котором, ни на минуту не затаиха, бьется изображение — записанные подряд знаменитые некрореалистские фильмы.

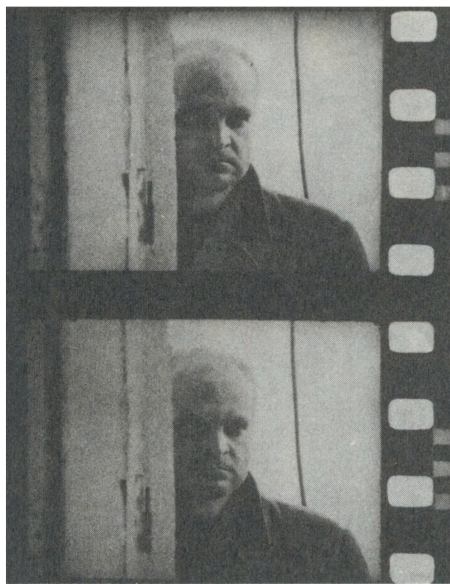
Словом, стоянка советского человека...

Да, некрореалисты — плоть от плоти homo soveticus, хотя сейчас более модно подыскивать родственников за границей. Но, думается, импульс некрореализму дали не Лиотар и Бодрийяр, как считают университетские барышни, а совсем другие идейные вожди. Они почти не двигались самостоятельно и едва могли читать написанные для них речи, они так походили друг на друга в своем цветущем маразме, что трудно было разобраться, кто жив, а кто уже почил в почете, но тем не менее они цепко держали страну в старческих руках, посылали молодежь умирать — «тебе на Запад, мне в другую сторону», учили жить те народы, которыми владели, и стращали те, до которых руки так и не дошли. Выступающие порознь по телевидению и сведенные воедино на главной братской трибуне, они являли образ распада — распада не только идеологического, но и физического, затронувшего как социальный, так и биологический уровень. Однако как ни очевиден был этот распад, вся жизнь огромной страны строилась по его законам, и поколение, пришедшее в начале 80-х годов, воспринимало его как данность. Так что неизгладимый образ «коллективного руководства» периода геронтократии как концентрированного выражения совкового образа жизни и стал, думается, тем импульсом, который объединил вокруг Евгения Юфита совсем молодых тогда людей, составивших ядро некрореалистов.

Во всяком случае, сама идея жизни по законам распада — будь то общественный организм, цепляющийся за отмершую идеологическую систему, или человеческий организм, захваченный разрушительными процессами, несомненно, явилась отраже-

нием реальности. Так что некрореализм, в известной степени, зеркало. Конечно, не русской революции. Но некоторых ее отдаленных результатов. Некрореалисты — Евгений Юфит, Игорь Безруков, Валерий Морозов, Андрей Мертвый, Сергей Серп, Владимир Кустов, Юрий Циркуль — сформировались в недрах «новых» — наиболее радикальной ленинградской группировки середины 80-х годов. Довольно скоро они обрели самостоятельность и полную независимость, сохранив стабильный состав, выгодно отличаясь этим от других группировок, члены которых при малейшем успехе, особенно финансовом, бросаются врассыпную, дабы пожинать лавры в одиночку. Дело не только в особых командных качествах и уверенном идейном руководстве Е. Юфита, а в трезвом понимании того, что некрореализм как некая социокультурная, да и жизненная установка реализуется в очень плотном, неделимом, цельном эстетическом пространстве. Отрывать и унести с собой кусочек этого пространства едва ли возможно; чтобы застолбить его и освоить, нужна именно коллективность действий. И не только коллективность, но и комплексность: некрореалисты, и прежде всего Е. Юфит, явились инициаторами ленинградского «параллельного кино», активно выступая как режиссеры, операторы и актеры, их выставочные акции — по сути дела, перфомансы — включают хореографию и конкретную музыку.

Первоначально художественная продукция группы, прежде всего кинематографическая («Санитары-оборотни» созданы Юфитом еще в 1985 году), имела много точек соприкосновения с соц-артом: и здесь объектом манипуляций становятся стереотипы специфически советского искусства — в данном случае феномен оптимистического кино 30-х годов, этой «фабрики социальных грез». Но есть и существенные различия в самой установке, которые постепенно углубляются. Соц-арт, сделавший чрезвычайно много в десакрализации незыблемых идеологических основ, был искусством по преимуществу интеллектуальным и аналитичным. «Овнешняя», если воспользоваться выражением М. Бахтина, любые идеологемы, мифологемы и ритуалы, он исследовал, анатомировал их. Могло показаться — с увлеченностью ребенка, разбирающего игрушки, но на самом деле, несмотря на камуфляж ребячества и озорства, с глубокой серьезностью ученого. В результате табуированная зона, в которую столько лет не допускаясь непосвящен-



*Кадры из фильма «Рыцари поднебесья».
Режиссер Е. Юфит*

ные, представала страной дураков, но за легкостью этой метаморфозы отчетливо проступали интеллектуальное усилие, пафос преодоления навязанных законов, потребность выделиться из постылого мира.

Ничего подобного нет у некрореалистов. Они, как бы противореча знаменитой теории человеческих потребностей Эриха Фромма, вроде бы не жаждут самореализации за счет конструктивного изменения окружающего мира, они — не вовне, как социартисты, аналитики и интеллектуалы, но — внутри. Хотя, разумеется, прекрасно отдают себе отчет в жульническом характере табу, в разрушительности процессов, проходящих как на уровне общества, так и в сфере неживой природы. Но, как уже говорилось, ориентируются в них, как рыба в воде, воспринимают их как данность — очень непосредственно, не опосредованно, с почти чувственно-тактильной осязаемостью. Эта позиция укорененности в реальности, какой бы уродливой она ни была, дает некрореалистам уникальную возможность характеризовать специфическую советскую ментальность. Тем более что выбирают они — вспомним изначальный импульс: идею жизни по законам распада — весьма специфическую установку: отношение к смерти. Излюбленная сюжетика группы — массовые сцены насилия, агрессии, торжества темных инстинк-



тов, трупы, патолого-анатомические реалии — призвана артикулировать это отношение к смерти как к важнейшему параметру общественного сознания, характеристики ментальности. Причем — в противоречиях идеологических клише, идеальной нормы (литература и кино вплоть до 80-х годов — жертвенная, торжественная смерть «за идею», «за будущее», «за партию», патетика некрологов и государственных похорон) и действительности. Противоречия, кстати сказать, давно зафиксированного народным сознанием в специфической форме «черного юмора».

Вспомним неисчерпаемый кладезь анекдотов периода стагнации, нещадно эксплуатирующих мотивы маразма правящей верхушки, распада сознания или замены его механическим, темы роботов-двойников и холодильников, в которых сохранялись геронтократы. Или «черная» серия анонимных (только у малой их части нашелся автор — прекрасный поэт Олег Григорьев) стихов типа «Я спросил электрика Петрова: «Почему у вас на шее провод...», в обилии бытовавших в советской пародийной низовой культуре. Не берусь судить, инспирированы ли работы некрореалистов именно этой серией, одно очевидно — их укорененность в реальности массового сознания. Именно это сообщает их работам особую витальность и органичность. (Чисто пластические аналогии можно было бы найти, будь то «новая плохая живопись» или вторая волна неоэкспрессионизма, но эти поиски бессмысленны, ибо эстетическая реализация здесь — явно продолжение социокультурной установки, а она весьма конкретна и специфична.)

Молодым художникам удалось «нащупать» болевые точки установки в отношении к смерти (а значит, и к жизни), доминирующие в данном обществе на данном этапе его развития. И это представляется несомненным. Парадоксально, но факт — всячески акцентируя «мертвое», некрореалистам удалось, преодолевая ситуацию постмодернизма с его полным безразличием к экзистенциальным проблемам, прорваться к «живому».

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

АНАЛИТИКА ПЛОТИ

ЖАН-ПОЛЬ САРТР

⟨...⟩ Моей подлинной попыткой поймать свободную субъективность другого через его для-меня-объектность является сексуальное влечение. Быть может, покажется удивительным, что явление, которое принято подводить под рубрику «психо-физических» реакций, упомянуто сейчас среди тех первичных настроенностей, через которые проявляется изначальная наша способность Бытия-для-Других. В действительности для большинства психологов половое влечение как факт сознания строго соотносится с природой наших половых органов и может быть понято только в связи с разработанным учением о них. Но поскольку различия в структуре тела (млекопитающие, живородящие и т. д.) и, как следствие этого, в структуре половых органов (матка, фаллопиевы трубы, яичники и т. д.) абсолютно необязательны и никак не вытекают из онтологии нашего присутствия-в-мире (то есть сознания), то же самое должно быть справедливо, по-видимому, и для полового влечения. Подобно тому, как половые органы суть случайные, необязательные придатки в устройстве нашего тела, влечение, которое им соответствует, есть необязательная модальность нашей душевной жизни, и ее описание должно ограничиваться уровнем основывающейся на биологии эмпирической психологии. Выражение «половой инстинкт», отведенное для влечения и относящихся к нему структур психики, достаточно об этом свидетельствует. Термин «инстинкт» обычно используется для обозначения случайных формирований душевной жизни, которые носят характер со-протяженности со всей ее продолжительностью (во всяком случае, не выводятся из нашей «истории») ... ⟨...⟩ Именно поэтому экзистенциальная философия до сих пор не считала нужным уделять внимание сексуальности. ⟨...⟩ Конечно, можно считать «мужское»

Философ — не проповедник и не моралист. Он понимает, что люди порочны не потому, что не знают нравственных законов, а потому, что приходят в мир как *Любовь* — хотя и не понимают, к *Кому*, — и что порок есть не что иное, как неудача этой *Любви*, или, по определению Сартра, «любовь к неудаче»... Анализу этой трагической любви и посвящен его трактат «Бытие и ничто» — Sartre J.-P. L'Être et le Néant. Paris, 1943.

Предлагаемый отрывок выбран из третьей части «Бытие-для-Других», из главы 3-й — «Конкретные отношения с другими», из раздела II — «Безразличие, влечение, ненависть, садизм» (название отрывка предложено переводчиком). С переводом раздела I той же главы — «Любовь, язык, мазохизм» — можно познакомиться в книге: Проблема человека в западной философии. М., 1988.

Для понимания предлагаемого отрывка бесполезно иметь в виду ряд моментов сартровской теории бытия. Сартр расходится с картезианской традицией, для которой бытие начинается с рефлексии. Эта традиция методологически исключает из рассмотрения ситуации за-бытия, такие как обморок, спящее состояние (без сноведений) и т. д.; ограничив, таким образом, круг изучаемых явлений, она не способна понять природу взаимоотношений сознания с телом. В частности, она не способна понять отличие человеческого тела от вещи или от механизма.

и «женское» случайными, несущественными определениями «человеческой реальности» и можно, конечно, сказать, что проблема полового различия не имеет отношения к Экзистенции (то есть к существованию), поскольку мужчина и женщина в равной степени существуют. Но...

Эти доводы не вполне убеждают. (...) Говорят, что человек — сексуальное существо потому, что имеет пол. А что если верно обратное? Что если пол — только инструмент и, так сказать, образ основополагающей сексуальности? Что если человек имеет пол только потому, что он изначально и в основе своей существует как сексуальное существо в мире, в отношениях с людьми? Детская сексуальность предшествует физиологической зрелости половых органов. Ставшие евнухами мужчины не перестают испытывать влечение. И многие старики — тоже. Фактическая способность к использованию полового органа для оплодотворения и получения наслаждения представляет собой лишь фазу и одну только сторону нашей половой жизни. (...) Но есть и другие модусы сексуальности, когда невозможно получить удовлетворение, и если мы примем их во внимание, мы будем вынуждены признать, что сексуальность возникает с рождением и исчезает только со смертью. (...) Иметь пол — значит сексуально быть для другого, который сексуально есть для меня. И надо четко понять, что сначала ни этот Другой для меня, ни я для него не есть обязательно существо иного пола, но лишь существо, имеющее пол. (...) Восприятие сексуальности Другого не может быть чистым и незаинтересованным созерцанием его первичных или вторичных половых признаков. Мое первое узнавание Другого в качестве имеющего пол происходит не оттого, что по распределению его волосяного покрова, по грубости его рук, по звучанию его голоса я заключаю, что он существо мужского пола. (...) Первоначальное восприятие сексуальности Другого, поскольку оно реально переживается, может быть лишь влечением. Желая Другого (или обнаруживая свою неспособность его желать) или воспринимая его влечение ко мне, я обнаруживаю его наделенность-полом. Влечение одновременно открывает мне мою наделенность-полом и его наделенность-полом, мое тело как пол и его тело. Поэтому, для того чтобы выяснить природу и онтологический смысл пола, мы должны перейти теперь к исследованию влечения. Итак, что есть влечение?

И прежде всего, влечение к чему?

Мы должны с порога проститься с мыслью о том, что влечение — это желание удовольствия или желание прекращения боли. Иначе нельзя понять, как субъект влечения может выбраться из своего внутреннего состояния и прикрепить свое влечение к объекту. Никакая субъективистская и имманентистская теория не сможет объяснить, почему мы хотим определенную женщину, а не просто своего сексуального удовлетворения. (...) Но и утверждение, что влечение — это желание «физически обладать» привлекательным объектом — если под «обладанием» понимать «занятие любовью», — не касается сути дела. Конечно, половой акт на какое-то время освобождает нас от влечения, и в каких-то случаях может

Тело вещи — это всегда тело-для-Другого, даже если этим Другим делаюсь я сам, когда, например, рассматриваю части своего тела или вижу себя отраженным в зеркале. В этих случаях мое отношение к телу имеет характер знания, то есть тело является для меня объектом (в том числе — любования) или средством достижения моих целей в мире. Но мои взаимоотношения с моим телом не сводятся к моему знанию о нем. Больше того, отношение к своему телу как к объекту не может быть первичным. Чтобы я мог узнать свое тело как свое (то есть отождествиться с ним) — например, в зеркале, — оно должно дополнительно быть дано мне как-то иначе, не так, как другие вещи. Эту данность мне тела, предшествующую моему знанию о нем и делающую такое знание возможным, Сартр называет **фактичностью**.

Когда тело спит, оно присутствует в мире не так, как вещь: оно может повернуться, принять более удобное положение и т. д. Оно свободно. Но его свобода безлична. Она нигде. Ее влечет к иному, как растение, пока случайно не возникнет в ней желание стать **своей** свободой, **своей** причиной, **своим** собственным основанием — в конечном счете, стать Богом. Тогда рвется тождество свободы и бытия, и свобода «пробуждается» в мире, в котором она — ничто, кроме тщетного желания быть собой, хотя бы за счет Другого...

А. ШУФРИН

явным образом мыслиться в качестве его желанного итога — тогда, например, когда влечение болезненно и томительно. Но для этого необходимо, чтобы влечение само сделалось объектом, существующим для-преодоления, а это может быть сделано только средствами рефлексивного сознания. Но само влечение не рефлексивно, оно не может мыслить себя как объект-для-преодоления. Только развратник развернуто представляет себе свое влечение: обращаясь с ним как с объектом, он возбуждает или сдерживает его, разнообразит способы его удовлетворения и т. д. Но заметим, что в этом случае само влечение становится привлекательным. Ошибка вкрадывается здесь оттого, что мы заведомо знаем, что влечение пресекается половым актом. Тем самым мы добавляем к влечению крупицу знания и извне присовокупляем удовольствие как его законное удовлетворение — по причинам, не относящимся к существу влечения (святость материнства; исключительная сила вызываемого семяизвержением удовольствия; символический смысл, придаваемый половому акту, и т. д.). Так, средний человек, в силу умственной вялости и желания быть как все, не может представить себе иной цели влечения, кроме семяизвержения. Это и дает основания понимать влечение как инстинкт, чье происхождение и назначение ограничиваются физиологией уже потому, например, что в человеке причина влечения есть эрекция, а конечная цель — семяизвержение. Но влечение, само по себе, не подразумевает полового акта; оно не ставит его своей целью и даже в самых общих чертах не намечает его — в этом можно убедиться, наблюдая влечение у маленьких детей или взрослых, не знакомых с «техникой любви». Так же точно влечение — это не влечение к какой-то особой любовной практике, о чем свидетельствует разнообразие этой практики в разных социальных группах. Вообще говоря, влечение не есть влечение к «деланию». «Делание» следует за событием, добавляется к влечению извне и влечет за собой период ученичества: существует техника любви со своими целями и средствами. Итак, поскольку влечение не может иметь своей целью собственное прекращение и не может выделить как свое конечное назначение определенного рода акт, оно есть в чистом виде влечение к внеположному объекту. <...>

Что же является объектом влечения? Скажем ли мы, что влечение есть влечение к телу? В каком-то смысле это несомненно так. Есть, однако, опасность понять это неправильно. Спору нет, нас волнует именно тело: рука, или полуобнаженная грудь, или, может быть, бедро. Но следует понять с самого начала, что рука или полуобнаженная грудь нас влечет лишь в присутствии всего тела как живой (то есть органической) целостности. Само тело как целостность, правда, от меня скрыто. Я могу видеть только обнаженную руку. Но тело присутствует. И только имея в виду все тело, я воспринимаю руку как руку. <...> Мое влечение не ошибается: оно адресуется не сумме физиологических элементов, а форме целого — а еще лучше, форме в некоей ситуации. <...> Нас привлекает не тело как чисто материальный объект — чисто материальный объект не бывает в ситуации. Но любая органическая целостность, непосредственно данная влечению, привлекательна лишь постольку, поскольку в ней обнаруживается не только жизнь, но и соответствующее сознание. <...> Спору нет, можно испытать влечение к спящей женщине, но лишь постольку, поскольку ее сонное состояние явлено на фоне сознания. Сознание поэтому всегда присутствует около желанного тела, придавая ему осмысленность и единство. Живое тело как органическая целостность, включенное в ситуацию, с сознанием около него — таков объект, которому адресуется влечение. Что хочет влечение от этого объекта? Определить это мы не сможем до тех пор, пока не ответим на предварительный вопрос: кто испытывает влечение?

Ответ очевиден. Испытываю влечение я, влечение — некий модус моего сознания. <...> Всякое сознание, как мы видели, поддерживает определенные отношения со своей фактичностью (то есть с фактом присутствия в мире тела, с которым я должен себя воссоединять, чтобы быть тем, чем я являюсь). Но это отношение различно в разных модусах сознания. Например, сознание-боль бесконечно бежит себя и в этом бегстве обнаруживает свою фактичность. С фактичностью влечения дело обстоит иначе. <...> Все согласятся, что влечение — это не просто тяга, ясное и прозрачное желание, стремящееся сквозь наше тело к определенному объекту. Влечение, по определению, есть волнение. Понятие «волнение» поможет нам лучше выснить природу влечения. Мы противопоставляем волнующуюся воду — прозрачной воде, взгляд взволнованный — ясному взгляду. Взволнованная вода остается во всем водой, она сохраняет текучесть и все основные признаки воды. Но ее прозрачность «взволнована» каким-то неуловимым присутствием, которое неотделимо от нее: оно везде и нигде и дано как запруженность воды собой. Несомненно, можно объяснить причину волнения присутствием мелких твердых частичек, взвешенных в жидкости, но это — объяснение ученого. Наше первичное восприятие волнуемой воды есть восприятие ее измененности присутствием чего-то невидимого, что само по себе неразлично и проявляется только

в чистом факте сопротивления. Если мы называем сознание-влечение «взволнованным», то это оттого, что оно подобно волнующейся воде.

Чтобы уточнить эту аналогию, следует сравнить сексуальное влечение с другой формой влечения — скажем, с голодом. Голод, как и половое влечение, предполагает определенное состояние тела, описываемое в данном случае как ухудшение кровообращения, обильное слюноотделение и т. д. Все эти явления выделены и классифицированы с точки зрения Другого. Для меня они проявляются как чистая фактичность. Но эта фактичность не компрометирует природу моего сознания, поскольку мое сознание для-себя бежит ее ради своих возможностей, к определенному состоянию удовлетворенного-голода... <...> В сексуальном влечении мы, естественно, находим ту же самую структуру, общую для всех вожделений, — состояние тела. Другой может наблюдать различные физиологические изменения (эрекцию полового члена, набухание сосков груди, повышение температуры и т. д.). <...> Если бы мы ограничились этим описанием, половое влечение выглядело бы как отчетливое и явственное желание, сравнимое с желанием есть и пить. Оно было бы чистым бегством своей фактичности ради других возможностей. Но все мы знаем, что между половым влечением и остальными вожделениями лежит пропасть. Всем известно крылатое выражение: «Заниматься любовью с хорошенькой женщиной, когда хочешь ее, то же, что выпить стакан холодной воды, испытывая жажду». Но мы знаем и то, насколько неубедительным, и даже шокирующим, представляется это высказывание уму. Это оттого, что, когда мы испытываем влечение к женщине, мы не вполне остаемся вне этого влечения: мое влечение компрометирует меня, я — его соучастник. Или, скорее, влечение без остатка вовлекает меня в соучастие с телом. Пусть каждый обратится к своему опыту: мы знаем, как сознание запружено, так сказать, половым влечением. Кажется, что оно наводнено своей фактичностью, что оно перестает бежать ее и плывет к пассивному принятию влечения. В иные моменты кажется, что фактичность наводняет сознание в самом его бегстве от нее, и сознание делается для себя непроницаемым. Это похоже на вскипание пены факта.

Выражения, которые мы используем, чтобы описать влечение, уже свидетельствуют о его особенности. Мы говорим, что влечение нас захватывает, захлестывает, парализует. Может ли прийти в голову использовать те же самые слова для обозначения голода? Мыслимо ли, чтобы голод захлестывал? Строго говоря, так можно было бы сказать только о нестерпимом голоде. Однако даже самое слабое влечение — захлестывает. Его невозможно удержать на расстоянии, подобно голоду, думая в то же время «о чем-нибудь другом»... <...> Нет, влечение есть согласие на влечение. Тяжелое, обмирающее сознание скользит к томности, сравнимой со сном. Каждый мог наблюдать признаки влечения в другом. Внезапно человек, охваченный влечением, наливаются тяжелым и пугающим спокойствием; его взгляд останавливается; глаза наполовину закрыты; на всех движениях оттенок какой-то тяжести и липкой сладости; многих как будто клонит в сон. И когда мы боремся с влечением, мы противостоям как раз этой томности. Если нам удается ей противостоять, влечение, прежде чем исчезнуть, делается вполне отчетливым и явным, как голод. А затем наступает «пробуждение». К нам приходит ощущение ясности, вместе с тяжестью в голове и бьющимся сердцем. Само собой, все эти описания не точны; они показывают, скорее, как мы истолковываем влечение. И все-таки они указывают на первичный факт влечения, который состоит в том, что сознание выбирает другой план существования своей фактичности. Оно больше не бежит, но, напротив, хочет подчиниться случайности своего существования, воспринимая другое тело — то есть другую случайность — как привлекательное. В этом смысле влечение открывает мне не только тело Другого, но и мое собственное тело. И не постольку, поскольку мое тело есть инструмент или точка зрения... Сознание испытывает головокружение от собственного тела. Оно позволяет себе поселиться в теле, оно хочет быть телом и только телом. Вместо того чтобы быть только случайностью, от которой сознание бежит к своим возможностям, во влечении собственное тело становится самой непосредственной из всех возможностей сознания. Влечение есть не только влечение к телу Другого, оно — в том же самом действии — есть неявно переживаемый проект поглощения себя телом. Крайней точкой сексуального влечения является поэтому обморок как последняя степень согласия сознания с телом. Именно в этом смысле влечение можно назвать влечением одного тела к другому телу. Фактически оно направлено на тело Другого, но для-себя оно переживается как головокружение перед лицом собственного тела. Бытие, испытывающее влечение, — это сознание, делающее себя телом.

Но если допустить, что влечение есть сознание, делающее себя телом для того, чтобы присвоить тело Другого, воспринимаемое как органически-целостное, в ситуации, с сознанием около него, то в чем тогда смысл влечения? Почему сознание делает себя телом (или

тщетно пытается это сделать) и чего оно ждет от объекта своего влечения? Ответ не вызовет затруднений, если мы поймем, что во влечении я делаюсь плотью в присутствии Другого для того, чтобы присвоить плоть Другого. Это значит, что дело не только в том, что я стискиваю плечи или бедра Другого или натягиваю на себя его тело, — столь же необходимо для меня познать их этим вот орудием — телом, запрудившим мое сознание. Поэтому, когда я стискиваю эти плечи, верно не только то, что мое тело — средство для того, чтобы мне дотронуться до плеч, но и то, что плечи Другого — средство для меня обнаружить мое тело, как откровение моей фактичности, как плоть. Итак, влечение — это желание присвоить тело, поскольку это присвоение открывает мне мое тело как плоть. Но и тело, которое я хочу присвоить, я хочу присвоить как плоть. Однако это тело Другого для меня не плоть изначально... <...> Тело Другого есть изначально тело-в-ситуации. Плоть, напротив, есть явление чистой случайности присутствия. Обычно она скрывается за косметикой, одеждой, и в частности, она скрывается за движениями. Нет ничего бесплотнее танцовщицы, хотя она и обнажена. Влечение — это попытка совлечь с тела его движения, как одежду, и сделать его существование чистой плотью. Это — попытка во-плотить тело Другого.

Вот почему присвоение тела Другого осуществляется лаской. Ясно, что если бы ласка сводилась только к поглаживанию и растиранию поверхности, то не могло бы быть связи между ней и могущественным желанием, исполнению которого она служит. Мы знаем обманчивость популярного выражения: «контакт двух кожных покровов». Ласка не хочет просто «контакта»; кажется, один только человек способен свести ласку к контакту и тем самым утратить ее единственный смысл. Дело в том, что ласка — это не просто поглаживание, это — лепка формы. Лаская Другого, я вызываю рождение его плоти. Она рождается под моими пальцами. Ласка — это хоровод ритуальных жестов, которые воплощают Другого. Но, быть может, мне возражат: разве Другой уже не был воплощен? Строго говоря — нет. Плоть другого не существовала развернуто — ни для меня, когда я воспринимал его тело в ситуации, ни для него, когда он проходил через свое тело к своим возможностям и объектам. Ласка вызывает рождение Другого как плоти для меня и для него. Но под плотью мы не имеем в виду часть тела, такую как соединительные ткани или тот же кожный покров. И обязательно, чтобы тело отдыхало или спало, хотя часто именно в таком теле плоть наиболее откровенно обнажена. Но ласка открывает плоть, раздвигая тело, совлекая с него все действия, отсекая от него все окружающие его возможности. Ласка создана для того, чтобы обнажать под покровом деятельности ткань инерции, то есть поддерживающий ее чистый факт бытия. Например, пожимая руку Другого и поглаживая ее, я открываю под покрывалом действия, в котором сначала является мне рука, протяжение плоти и кости, имеющее объем. Точно так же я ласкаю и взглядом, когда открываю под покровом прыжка, в котором сначала являются ноги балерины, протяженность изгиба бедер. Так ласка неотделима от влечения: желать — значит ласкать глазами. Влечение выражается лаской, как мысль — языком. <...> Влечение создано рождать тело Другого наслаждением, его и моим, как разбужденную пассивность: мое тело делается плотью для того, чтобы волновать тело Другого своей пассивностью; то есть, скорее, себя лаская телом Другого, чем лаская его. Вот почему можно говорить о языке телодвижений любви — языке, которому едва ли не следует учиться. Дело не столько в том, чтобы схватить часть тела Другого, сколько в том, чтобы приложиться к телу Другого собственным телом. То есть не столько приложить силу, в активном смысле, сколько приложиться. Я поднимаю свою руку так, что кажется, будто это неодушевленный предмет, и прикладываю ее к телу женщины, к которой чувствую влечение. Пальцы, которыми я веду по ее руке, действуют на конце моей руки. Откровение плоти Другого совершается через мою плоть. Через влечение и ласку, которая его выражает, я воплощаюсь, чтобы состоялось воплощение Другого. <...> Я доставляю Другому наслаждение своей плотью через его плоть, чтобы заставить его почувствовать себя плотью. Обладание оказывается поэтому двойным и взаимным воплощением: влечение пытается воплотить сознание (то, что мы называли запруженностью, взволнованностью и т. д.), чтобы вызвать воплощение Другого.

Остается определить мотив влечения или, если угодно, его смысл. Тот, кто следил до сих пор за ходом нашего изложения, понимает, что быть сознанием — значит выбирать для себя способ бытия на основании абсолютной случайности своего факта-бытия. Влечение не приходит в сознание извне, подобно тому как тепло приходит в кусок металла, который я держу около огня. Сознание выбирает себя — как влечение. Для этого, разумеется, должен быть мотив — я не испытываю влечение к чему угодно и когда угодно. <...> Прежде всего заметим, что объект, к которому я испытываю влечение, не пребывает в некоем неизменном мире. <...> К влечению применимо то, что сказано в другом месте об эмоциях. Эмоция не

воспринимает возбуждающий объект в неизменном мире, скорее ей соответствует изменение состояния сознания и его отношений с миром. Эмоция выражается в том, что мир в целом в корне меняется. И половое влечение также в корне меняет мир: сознание выбирает себе другой план существования, определяет себя иначе по отношению к своему телу, наводит себя фактичностью. Поэтому и мир предстает сознанию по-иному, как мир влечения. Если тело уже не переживается мной как инструмент, который не может быть средством ни для какого другого инструмента (то есть как синтетическая организованность моих действий в мире); если оно мной переживается как плоть, то и объекты в мире воспринимаются мной как обращения к моей плоти. Это значит, что я делаюсь по отношению к ним пассивным, и они открываются мне с точки зрения этой моей пассивности и через нее (ведь пассивность есть мое тело, и оно не перестает быть моей точкой зрения на мир). Объекты тогда становятся трансцендентным ансамблем, который открывает мне мое воплощение. Соприкосновение с ними — ласка. Мое восприятие в этом случае не есть потребление, оно не рассматривает предстоящий ему объект в перспективе цели. Напротив, воспринимать объект в настроении влечения — значит ласкать себя им. Я чувствителен при этом не столько к форме объекта и его функции, сколько к его материи — сыпучей, гладкой, прохладной, скользкой, грубой и т. д. В восприятии-влечении я открываю для себя нечто вроде плоти вещей. Воротник рубашки трется о мою кожу, и я это ощущаю. То, что обычно является самым отдаленным, становится непосредственно чувствуемым: тепло воздуха, дуновение ветра, лучи солнца и т. д. Все эти вещи как бы приближаются ко мне, обступают меня вплотную и открывают мне мою плоть посредством своей плоти. В этом смысле влечение есть не только напряженность сознания своей фактичностью, но и пойманность тела миром. Мир становится ловушкой: сознание поглощено телом, которое поглощено миром. (Естественно, надо принять в расчет коэффициент отвратительности вещей: они не только ласкают. Но в перспективе ласки они могут проявляться и как «не-ласковые» — с грубостью, неблагозвучием, резкостью, которые невыносимо нас оскорбляют именно потому, что мы находимся в состоянии влечения.) <...> Итак, идеал влечения — бытие вещь-среди-вещей. Сознание-для-себя пытается осуществить этот идеал как предельный проект своего бытия-в-мире. Вот почему чувственные наслаждения так часто сопряжены со смертью, которая тоже есть преставление, метаморфоза — бытие-вещь-среди-вещей. <...>

Но влечение не есть — ни изначально, ни по преимуществу — отношение к миру. Мир является здесь только основанием для развернутых отношений с Другим. Только по случаю присутствия в нем Другого мир имеет обыкновение раскрываться как мир влечения. Еще он может раскрываться в качестве такового по случаю отсутствия в нем определенного Другого или даже по случаю отсутствия всех Других. Но мы уже видели, что отсутствие есть конкретное экзистенциальное отношение между мной и Другим, подлинное основание которого есть Бытие-для-Других. Я могу, конечно, найдя свое тело в одиночестве, внезапно осознать себя плотью и «задохнуться» от желания и пережить мир в его «безвоздушности». Но это одинокое желание есть либо призыв к определенному Другому, либо зывание к неразличенному Другому. Оно — мое желание быть открытым как плоть с помощью — и для — другой плоти. Я пытаюсь вызвать Другого с помощью заклинания, и мир влечения чем-то вроде предуготовленного пространства указывает мне на Другого, которого я зову. Итак, влечение ни в коем случае не есть проявление физиологии, зуд плоти, случайно нас наводящий на плоть Другого. Напротив, чтобы могла существовать моя плоть и чтобы могла существовать плоть Другого, сознание должно заранее принять форму влечения. Влечение как таковое — это первичный способ моих отношений с Другим, конституирующий Другого как привлекательную плоть на фоне мира влечения.

Мы теперь готовы к тому, чтобы выявить глубинный смысл влечения. В своей первобытной реакции на взгляд Другого я конституируюсь как взгляд. Но если я взгляну в его взгляд для того, чтобы защитить себя от его свободы и превзойти ее как свободу, тогда и свобода Другого и его взгляд пропадают. Я вижу глаза: бытие вещи-среди-вещей. Другой ускользает от меня. Я хотел бы влить на его свободу, присвоить ее, на худой конец — заставить ее признать мою свободу. Но его свобода мертва. Она всецело вне мира, в котором Другой мною встречен как объект; она ему трансцендентна. Спору нет, я могу схватить Другого, стиснуть его, повалить на землю. Я могу, если у меня есть власть, заставить его выполнить те или иные действия, произнести определенные слова. Но все это выглядит так, как если бы я хотел схватить человека, который, спасаясь бегством, оставляет свою одежду в моих руках. То, чем я владею, — это одежда, внешняя оболочка. Мне никогда не схватить чего-либо большего, чем одушевленный объект, тело. И хотя все действия этого тела могут быть истолкованы как проявления свободы, ключ к такому истолкованию мной полностью утрачен.

⟨...⟩ Я могу заставить Другого молить о пощаде или просить прощения, но я никогда не узнаю, что означает эта покорность для него — в свете его свободы.

К тому же тем самым меняется мое знание: утрачивается самодостоверность того, что на-меня-смотрят, которая, как мы знаем, есть то единственное, чем я могу доказать себе свободу Другого. Итак, я вовлечен в дело, смысл которого мной забыт. Меня удручает столкновение с этим Другим: я его вижу и осязаю, но теряюсь в догадках относительно того, что с ним делать. Как будто у меня сохранилась смутная память о некоем За-, лежащем за пределом того, что я вижу и осязаю, — Запредельности, о которой я знаю, что это — именно то, что я хотел бы приобрести. Именно в этот момент я становлюсь влечением. Влечение — это поведение, стремящееся заворочить. Поскольку схватить Другого я могу только как объективный факт-бытия, задача в том, чтобы заманить в этот факт его свободу. Нужно, чтобы он был «пойман» своей фактичностью, как сливки ловятся тем, кто снимает их с молока. Так и сознание Другого должно заиграть на поверхности его тела, растянуться на всем его протяжении — тогда, касаясь этого тела, я коснусь наконец свободной субъективности Другого. В этом истинный смысл слова «обладание». Я хочу обладать телом Другого, но я хочу держать его в своих руках лишь постольку, поскольку оно само «одержимо», то есть в той степени, в какой сознание Другого отождествлено с его телом. ⟨...⟩

Но в действительности фактичность Другого (его чистый факт-бытия) не может быть дана моей интуиции без того, чтобы в корне изменить мое собственное уникальное бытие. Поскольку я превосхожу свою фактичность ради моих возможностей и поскольку я экзистирую ее обращаясь в бегство, я тем самым превосхожу как фактичность Другого, так и наличное бытие вещей. Своим восстанием в бытие я заставляю их выстроиться в инструментальном порядке — их чистое и простое бытие уже скрыто сложностью перекрестных отношений, конституирующих их функциональность. Взять в руки авторучку — значит, во-первых, превзойти свое простое существование ради возможности письма; во-вторых — превзойти авторучку как просто нечто существующее ради возможности ее использования и, наконец, превзойти возможность ее использования ради будущего — слов, которые должны «сойти с пера», книги, которая должна быть написана. В силу этого бытие вещей обычно замаскировано их функцией; то же самое справедливо в отношении бытия Другого. Если Другой является для меня слугой, работником, государственным служащим или просто прохожим, которого надо обойти; если он является для меня голосом, раздающимся из соседней комнаты, который произносит слова, которые я пытаюсь разобрать (или, напротив, хочу забыть, потому что они «не дают мне спать»), от меня ускользает не только внеположность Другого миру, но и его «наличное бытие» как чистая случайность существования его среди вещей мира. ⟨...⟩ Если я хочу вернуться к его простому присутствию и вкусить его как присутствие, мне надо свести мою самость к моему собственному присутствию. Всякое бытие-поверх моего наличного бытия есть на деле поверх — наличного бытия Другого. ⟨...⟩

Разаумеется, желанный Другой с необходимостью дан мне в ситуации: я хочу женщину в мире, стоящую у стола, лежащую обнаженной в постели, сидящую со мной рядом. Но влечение течет вспять: от ситуации — к тому существу, которое находится в центре, — для того, чтобы сломать ситуацию и разрушить связи Другого с миром. Влечение, как поток, течет из «окружающей среды» к привлекательному лицу, размывая «среду» и отрезая это лицо от мира, чтобы заставить его явить свою чистую фактичность. Это движение — изолирующее. Оно возможно, только если каждый объект, напоминающий мне о том, к кому я испытываю влечение, застывает в своей чистой необязательности в тот самый момент, когда указывает мне на него. Это значит, что в том же движении, в котором я прихожу к бытию Другого, я возвращаюсь к себе как к чистому факту-бытия. Я разрушаю свои возможности для того, чтобы в мире их не было, чтобы мир стал миром влечения — то есть лишенным структуры и утратившим смысл миром, в котором вещи торчат наружу как обрывки чистой материи, как бездушные качества. Поскольку сознание — это выбор, такое возможно, только если я строю проект себя ради новой возможности: быть поглощенным собственным телом, как пресс-папье, — то есть быть сведенным к своему чистому факту-бытия. Этот проект, поскольку он не только задуман и «стоит на повестке дня», но в действительности живет (его выполнение неотделимо от его понимания), — есть «тревога», или «волнение». Не следует, в самом деле, понимать вышесказанное в том смысле, что я решительно ввергаю себя в состояние тревоги для того, чтобы лишиться раз обрести чистый факт-бытия Другого. Влечение есть проект, который живет и не предполагает никакого предварительного обдумывания; он включает в себя свой смысл и свое столкновение. В тот момент, когда я бросаюсь к фактичности Другого, когда я хочу убрать в сторону его действия и функции для того, чтобы осязать его во плоти, я — воплощаюсь, ибо я не могу ни желать, ни даже представить себе воплоще-

ние Другого иначе, как посредством своего воплощения. Даже едва прорезывающееся влечение (когда я, например, рассеяно «раздеваю женщину взглядом») есть прорезывающееся волнение и тревога. Я желаю Другого только своим волнением и раздеваю его только сам раздеваясь. И даже рисуя себе заранее плоть Другого, я рисую себе заранее свою плоть.

Но мое воплощение есть не только предварительное условие того, что Другой делается плотью в моих глазах. Моя цель — сделать так, чтобы он воплотился (то есть стал плотью) в своих глазах. Мне необходимо стянуть его в плоскость чистой фактичности, свести его для себя к бытию-плотью. <...> Его свобода будет только плотью, она не сможет переступить пределов объекта. Вдобавок, и именно поэтому, я смогу осязать ее, обладать ею. Так еще одним смыслом моего воплощения — то есть моего волнения и тревоги — оказывается колдовской язык. Я делаю плоть, чтобы заморозить Другого своей наготой и вызвать в нем влечение к моей плоти, и делаю это потому, что влечение в Другом будет не чем иным, как его воплощением, подобным моему. Итак, влечение — это приглашение к влечению. Только моя плоть, и она одна, знает, как найти дорогу к плоти Другого. Я кладу свою плоть рядом с его плотью так, чтобы пробудить его к смыслу плоти. Когда, лаская, я плавно прикладываю свою безвольную руку к бедру Другого, я заставляю это бедро почувствовать мою плоть — но это происходит с ним только, если оно само делается безвольным. Дрожь наслаждения, которую оно испытывает, есть именно пробуждение его сознания как плоти. Если я вытяну свою руку, уберу ее или сожму — тогда она снова станет телом-в-действии; но тем же мановением я заставлю свою руку исчезнуть как плоть. Давая ей безразлично скользить вдоль всего тела Другого, проводя его как мягкой кисточкой — слегка шелковистой, слегка упругой, слегка грубоватой, — сводя ее, свою руку, к чистому существованию, к чистой материи, я отказываюсь быть тем, кто связывает все отношения и разворачивает все расстояния, делаюсь чистой слизистой оболочкой. В этот момент совершается причастие плоти: каждое из сознаний, воплощая себя, осуществляет воплощение Другого; волнение каждого передается Другому и этим обогащается. В каждой ласке я переживаю свою плоть и плоть Другого через свою плоть, и я сознаю, что эта плоть, которую я чувствую и воспринимаю своей плотью, есть плоть-исполненная-Другим. Не случайно, что хотя влечение преследует тело в целом, оно ему достается в особенности через массы плоти, которые слабо развиты, не имеют нервной системы и едва способны спонтанно двигаться, — груди, ягодицы, ляжки, живот: эти массы представляют своего рода образ чистой фактичности. Поэтому ласка, на самом деле, есть контакт двух тел в наиболее мясистых частях — соприкосновение животов и грудей. Ласкающая рука слишком утонченна, слишком похожа на доведенный до совершенства инструмент. Но истинная цель влечения — полное сплочение плоти двух, сжимающих друг друга людей.

Тем не менее само влечение обречено на провал. Как мы видели, соитие, которым обыкновенно заканчивается влечение, не есть его цель по существу. Бесспорно, что отдельные элементы полового устройства являются необходимыми выражениями природы влечения. В частности — эрекция полового члена и клитора. Они в действительности не что иное, как утверждение плоти плотью. Поэтому абсолютно необходимо, чтобы эрекция не могла достигаться усилием воли — чтобы ею нельзя было пользоваться как инструментом, то есть чтобы мы имели здесь дело с биологическим и автономным явлением, чья непроизвольность и автономность сопровождает и выражает погружение сознания в тело. <...> И все же соитие остается совершенно случайной модальностью нашей половой жизни. Оно — такая же чистая случайность, как и собственно половое наслаждение. На деле пойманность сознания телом приводит, как правило, к собственному, ни на что не похожему результату — к своего рода экстазу, в котором сознание есть не болер чем до-рефлексивное сознание тела и, как следствие этого, рефлексивное сознание своей телесности. Наслаждение, как и слишком острая боль, в действительности вызывает явление рефлексивного сознания — «внимания к наслаждению».

Но наслаждение — это смерть и неудача влечения. Это смерть влечения потому, что оно не только есть исполнение его желания, но его предел и его конец. К тому же это всего лишь органическая случайность: так происходит, что воплощение проявляется в эрекции, а эрекция прекращается с семяизвержением. Вдобавок наслаждение перекрывает шлюзы влечения, ибо вызывает явление рефлексивного сознания, объектом которого является наслаждение сознания собой... тем самым сознание забывает о воплощении Другого. <...> Собственное воплощение поглощает его настолько, что становится самоцелью. В этом случае наслаждение своей лаской переходит в наслаждение обласканностью; сознание требует, чтобы чувство собственного тела внутри него нарастало, достигая тошноты. Соприкосновение тотчас размыкается, и влечение упускает цель. Часто провал влечения в этом случае создает

мотив к мазохизму: в сознании, воспринимающем себя в своей фактичности, возникает желание быть воспринятым как вещь, как тело-для-Другого. При этом рушится Другой-как-объект и возникает Другой-как-взгляд, и мое сознание во плоти обмирает под этим взглядом Другого.

Но влечение само подготавливает собственный провал в том случае, когда оно есть желание взятия и присвоения. Ему мало того, что волнение и беспокойство могут вызвать воплощение Другого; оно желает это воплотившееся сознание присвоить. Поэтому естественным продолжением влечения будет не ласка, но акты взятия и проникновения. Цель ласки была лишь в том, чтобы тело Другого забеременело сознанием и свободой. Теперь надо это насытившееся тело взять, овладеть им, войти в него. Но уже того, что я теперь пытаюсь телом Другого овладеть, притянуть его к себе, стиснуть, укусить его, достаточно, чтобы мое тело перестало быть плотью и опять стало инструментом. <...> А тем самым и Другой перестает быть воплощением, он становится опять инструментом — вещью среди вещей мира. <...> Его сознание, игравшее на поверхности его плоти, — сознание, которое я пытался вкусить своей плотью, — исчезает под моим взглядом. Он остается лишь объектом с объектами-образами внутри. Это не значит, что я перестаю испытывать влечение, но само влечение лишается материала, становится отвлеченным. Оно превращается в желание иметь под рукой и брать. Мне непременно нужно взять тело Другого; но именно из-за этой моей настойчивости мое воплощение и пропадает. Теперь я снова прохожу через свое тело к своим возможностям (в данном случае — к возможности взятия), а тело Другого, превзойденное ради возможности его использования, проваливается с уровня плоти на уровень чистого объекта. Эта ситуация ведет к нарушению той взаимности воплощения, которая была для влечения его единственной целью. Другой может остаться взволнованным, он может остаться для себя плотью, и я могу это понимать. Но это уже не та плоть, которую я воспринимаю своей плотью; она теперь только свойство Другого-как-объекта, а не воплощение Другого-как-сознания. Итак, я — тело... перед лицом плоти. Я застаю себя почти в той же ситуации, от которой я хотел избавиться с помощью влечения. Я снова не вполне понимаю, чего я ищу, и все же увлечен поисками. Я беру и обнаруживаю себя за этим занятием, но то, что попадает мне в руки, есть нечто отличное от того, что я хотел взять. Это чувство доставляет мне страдание, но оно не дает мне возможности сказать, что же я хотел взять, ибо вместе с волнением и беспокойством от меня ускользает сама способность понять влечение. Так лунатик, просыпаясь и обнаруживая себя цепляющимся за край кровати, не в состоянии вспомнить ночной кошмар, которым вызвано его действие. Из такой ситуации и вырастает садизм.

Садизм — это страсть, бесплодие и воля. Это воля, поскольку это состояние сознания, которое воспринимает себя ввязавшимся без понимания того, во что оно ввязалось, и которое упорствует в этом своем занятии, не представляя себе ни цели, которую оно перед собою поставило, ни значения, которое оно ей придает. Это бесплодие, потому что оно является, когда влечение уже очищено от волнения. Садист вернулся к восприятию своего тела как целостности и центра действия, он возобновил непрерывный бег от своей фактичности. Теперь он переживает себя перед лицом Другого как чистая свобода. Он ненавидит в себе волнение и тревогу, считая это состояние унижительным; быть может, он просто не способен пережить его в себе. В той мере, в какой он проявляет железное упорство, то есть одновременно и волю и бесплодие, садист бесстрастен. Его цель — как и цель влечения — схватить и использовать Другого не только как объект, но и как чистое воплощенное сознание. Отличие в том, что в садизме ударение делается на присвоении себе воплощенного Другого инструментально. «Момент» садизма в сексуальности — это тот момент, когда воплощенное сознание проходит через собственное воплощение для того, чтобы присвоить себе воплощение Другого. Садизм есть отказ сознания быть воплощенным и его убежание от какой бы то ни было фактичности — и, в то же время, попытка схватить фактичность Другого. Но поскольку садист не может и не желает осуществлять воплощение Другого посредством своего воплощения — из-за чего его единственным средством остается Другой как инструментальный объект, — он пытается воспользоваться телом Другого как орудием для того, чтобы заставить Другого существовать во плоти. Садизм есть попытка воплотить Другого насильем, и это воплощение «силой» должно быть одновременно и присвоением Другого себе и его использованием. Садизм, как и влечение, ищет, как совлечь с Другого скрывающие его действия. Он хочет нащупать под покровом действия плоть. Но если влечение теряет себя в своей плоти, чтобы открыть Другому, что он тоже плоть, садизм отказывается от своей плоти и в то же время пользуется орудиями для того, чтобы силой открыть Другому его плоть. Цель садизма в непосредственном присвоении. Но садизм — тупик, ибо он не только наслаждается обладанием плотью Другого, но, одновременно находясь в прямой связи с этой плотью,

радуется своему не-воплощению. Садист добивается не-взаимности сексуальных отношений; он наслаждается своей свободой завоевателя, который встретил свободу, пойманную плотью. Поэтому он хочет предоставить плоть сознанию Другого иначе. Он хочет привлечь ее, обращаясь с Другим как с инструментом; он делает ее явление болью. В боли сознание наводняется фактичностью, и рефлексивное сознание в конце концов этой фактичностью нерелективного сознания зачаровано. Это поистине есть воплощение через боль. Но при этом боль причиняется посредством инструментов. Тело пытающего сознания уже не более чем инструмент для причинения боли. Так, поначалу сознание может создать у себя иллюзию того, что оно завладело свободой Другого как инструментом, что оно погрузило эту свободу в плоть, не перестав при этом быть тем, кто возбуждает, кто стискивает, кто сжимает и т. д.

Если говорить о том типе воплощения, который хотел бы осуществить садист, то это именно то, что называется Похабным. Похабное есть разновидность Бытия-для-Других, принадлежащая к роду непластичного. Но не все, что непластично, — похабно. В пластике тело дается в ситуации как одушевленное. <...> Бергсон хорошо это описал. В пластике тело есть инструмент, проявляющий свободу. Пластичное действие, поскольку оно открывает тело как точный инструмент, наделает его в каждый момент правом на существование: рука существует для взятия и с самого начала являет свое бытие-для-взятия. Поскольку она воспринимается в свете ситуации, которая требует взятия, рука оказывается как бы затребованной к бытию, как бы вызванной. А поскольку она проявляет свою свободу через непредсказуемость своего жеста, она являет и основания своего бытия. Кажется, что рука создана в ответ на оправдывающий ее появление запрос самой ситуации. Поэтому пластикой формируется объективный образ такого бытия, которое было бы основанием себя для того, чтобы. При этом фактичность перелицована пластикой до неузнаваемости: нагота плоти вся налицо, но увидеть ее нельзя. Поэтому высочайшим кокетством и высочайшим вызовом пластики является то, что она выставляет тело раздетым, не прикрытым ничем, кроме самой пластики. Наиболее пластичное тело — это обнаженное тело, чьи действия окутывают его невидимым одеянием и при этом разоблачают полностью его плоть, предлагая ее целиком глазам зрителей.

Непластичное, напротив, является тогда, когда какой-то из элементов пластики не осуществлен или подавлен. Например, движение может стать механическим. В таких случаях тело всегда составляет часть ансамбля, который оправдывает его, но только в качестве инструмента. <...> Другой случай — неуклюжесть, когда действия отрывисты и грубы; в этом случае разваливается вся ситуация: она сохраняется, но в ней образуется зазор — какая-то пустота между ситуацией и находящимся в ней Другим. Другой остается свободным, но его свобода воспринимается только как чистая непредсказуемость. <...> Неуклюжий выпрашивает невпопад свою фактичность и выставляет ее на наше обозрение: там, где мы ожидали схватить ключ ко всей ситуации, спонтанно протекающий из нее самой, мы вдруг сталкиваемся с ничем не оправдываемой случайностью несвоевременного присутствия, оказываемся лицом к лицу с фактом существования существующего.

Тем не менее, если тело включено в действие, фактичность еще не есть плоть. Похабное является тогда, когда тело принимает такие позы, которые сбрасывают с него все действия и открывают бездеятельность его плоти. Вид обнаженного тела сзади не похабен. Но в отдельных случаях произвольное вихлянье задом похабно. Объясняется это тем, что в ходьбе участвуют только ноги, а огузок есть нечто вроде отдельной подушки, которую они переносят: удержание его в равновесии есть чистая дань закону тяготения. Оно не может быть оправдано ситуацией; напротив, оно разлагает всякую ситуацию, поскольку огузок имеет пассивный характер вещи и покоится на ногах как вещь. Внезапно он открывается как ничем не оправдываемая фактичность; он излишен, как всякая случайность. Он обособлен в теле, для которого настоящим смыслом является ходьба; он гол, даже когда закрыт тканью, ибо он не причастен единству действующего тела. <...> Эти замечания, естественно, касаются и тех случаев, когда плотью делается все тело — то ли в силу некоторой вялости движений (которая не вытекает из ситуации), то ли в силу уродства его строения (например, избытка жировых клеток), когда обилие выставленной фактичности превосходит то действительное присутствие, которое требуется ситуацией. Откровение плоти особенно похабно, когда она открывается тому, кто не находится в состоянии влечения и в ком она его не возбуждает. Определенная неловкость, которая ломает всю ситуацию в тот самый момент, когда я ее воспринимаю, и открывает мне безвольное протяжение плоти, вдруг вырисовывающееся под тонким платьем движений, которые скрывают ее (когда я не испытываю влечения к этой плоти), — вот это я называю похабным.

Теперь мы можем понять смысл требований садиста. Пластика открывает свободу

как некое свойство Другого-как-объекта и смутно напоминает нам — так же, как это делают, в случае платоновского припоминания, противоречия в чувственном мире — о Запредельном; о нем мы можем только догадываться и можем достичь его только в корне переменив свое бытие, то есть решительно принимая свое бытие-для-других. Пластика и приподнимает и опускает завесу плоти Другого; или, если угодно, она приподнимает завесу плоти лишь для того, чтобы тотчас опустить ее. Плоть в пластике — это недоступный Другой. Цель садиста — разрушить пластику, чтобы в действительности построить иной синтез Другого. Он хочет вызвать явление плоти Другого так, чтобы этим явлением плоть разрушила пластику и чтобы фактичность Другого поглотила его свободу, снова сделав ее объектом. Это именно поглощение, а не уничтожение, ибо для садиста именно Другой-как-свободный явлен как плоть. Тождественность Другого-как-объекта не нарушается этими перевоплощениями, но отношения плоти и свободы перестраиваются. В пластике свобода содержала и скрывала в себе фактичность; в новом синтезе, который хочет осуществить садист, фактичность содержит и прячет в себе свободу. Садист старается сделать так, чтобы плоть обнаружилась резко и под давлением, то есть не с помощью его плоти, а с помощью его тела как инструмента. Его цель — заставить другого принимать положения и позы, представляющие его тело в похабном виде. Так садист остается на уровне инструментального присвоения, ибо он заставляет родиться плоть, применяя силу к Другому, и Другой становится инструментом в его руках. Садист правит телом Другого, напирает ему на плечи, чтобы пригнуть к земле и вытянуть ляжки и т. д. С другой стороны, это инструментальное использование Другого само является своей целью: садист обращается с Другим как с инструментом, чтобы подготовить явление его плоти. Садист — тот, кто воспринимает Другого как инструмент, функция которого — воплощаться. Поэтому идеал садиста — достичь такого момента, когда Другой уже станет плотью, не перестав при этом быть инструментом, — так, чтобы плоть вызвала рождение плоти; например, когда ляжки уже предлагают свои услуги, растягиваясь в похабной пассивности, но остаются все еще инструментом, который берет, отставляют в сторону, гнут — чтобы в свою очередь выпятить и воплотить ягодицы. Но не дадим себя обмануть. На самом деле садист настойчиво ищет способа размять своими руками и прижать своими запястьями свободу Другого. Свобода здесь, в самой плоти, и плоть сама есть свобода из-за того, что есть фактичность Другого. И этой свободой садист старается завладеть.

Итак, садист ищет, как завлечь Другого в его плоть с помощью насилия и боли. Присваивая тело Другого и обращаясь с ним, как с плотью, он заставляет родиться плоть, но это присвоение превосходит тело, которое присваивается, ибо обладание телом является его целью лишь постольку, поскольку в него поймана свобода Другого. Поэтому садист хочет явных доказательств порабощенности свободы Другого плотью. Он будет прилагать усилия, чтобы вынудить Другого просить прощения, будет угрожать и пытаться, чтобы вызвать силой его самоуничтожение, его отречение от того, что для него свято. Считается, что причина этого — воля к власти или жажда могущества. Но такое объяснение должно быть признано либо смутным, либо нелепым. Надо начать с того, чтобы объяснить самое волю к власти. Она не может быть первичной по отношению к садизму как его основа, поскольку она сама, и на том же уровне, что садизм, рождается из страха перед Другим. И если садист получает наслаждение от того, что добивается отречения пыткой, то причины этого сходны с теми, которые позволили нам истолковать значение Любви. Мы видели, что Любовь, скорее, требует не упразднения свободы Другого, а порабощения ее как свободы — то есть самопорабощения свободы. Так же и садист ставит целью не подавить свободу того, кого он пытается, но заставить эту свободу свободно отождествить себя с пытаемой плотью. Поэтому тот момент, когда жертва предает себя или самоуничтожается, есть момент его наслаждения.

В самом деле, независимо от давления, которое было оказано на жертву, ее отречение остается свободным, спонтанным действием — ее ответом на ситуацию, проявлением ее человеческой реальности. Независимо от сопротивления, которое оказала жертва, независимо от того, сколько она ждала, прежде чем взмолить о пощаде, она могла бы, несмотря ни на что, подождать еще — на десять минут, на одну минуту, на одну секунду дольше. Она сама определила момент, в который боль сделалась невыносимой. Это доказывается тем, что впоследствии она будет переживать свое отречение с раскаянием и стыдом. Это значит, что она полностью за него ответственна. Но причиной его садист, со своей стороны, целиком считает себя. Если жертва сопротивляется и отказывается просить пощады, то игра от этого делается еще увлекательнее. Еще один поворот винта, еще один вывихнутый сустав, и сопротивление, в конце концов, будет сломлено. Садист ведет себя так, как будто в его распоряжении вечность. Он спокоен, он не спешит. Он пользуется своей техникой как знаток, он пробует инструмент, один за другим, как слесарь, подбирающий ключ к замку. Он наслаждается двусмыс-

ленностью и противоречивостью ситуации. С одной стороны, сам всеобщий детерминизм в его лице терпеливо трудится, применяя средства для целей, которые автоматически достигаются, — так замок автоматически отпирается, когда слесарь находит нужный ключ. С другой стороны, этот predeterminedенный итог может быть получен только при свободном и безусловном содействии Другого. Поэтому до самого конца итог остается и предсказуемым, и не предсказуемым. То, что осуществляет садист, двусмысленно и, как противоречие, неразрешимо. Это и строго predeterminedенное следствие применения технических средств и одновременно проявление абсолютной свободы. Свобода, отчаянно борющаяся с напылом плоти и, наконец, сама выбирающая слияние с ней, — вот зрелище, которое предлагает себе садист. В момент отречения искомая цель достигнута: тело — плоть; оно неприлично корчится; оно приняло положение, которое придал ему палач, а не то, которое предпочло бы оно само; веревки, которыми оно связано, держат его как безвольную вещь — оно уже перестало быть спонтанно движущимся объектом. Отречение свободы — это выбор ею всецелого отождествления себя с телом; это тело, скрюченное и стонущее, и есть образ сломленной и порабощенной свободы.

Этот краткий очерк не претендует на то, чтобы исчерпать проблему садизма. Мы хотели лишь показать, что садизм существует как семя в самом влечении, как его неудача. Как только я делаю попытку взять тело Другого, которое своим воплощением я вынудил воплотиться, я ломаю взаимность воплощения. Я прохожу через свое тело к своим возможностям и беру курс на садизм. Таким образом садизм и мазохизм — два рифа, на которых может потонуть влечение. Либо я перехожу от собственного волнения и тревоги к присвоению плоти Другого, либо, опьяненный собственным волнением, прислушиваюсь лишь к голосу своей плоти и не прошу от Другого ничего, кроме того, чтобы он был взглядом, помогающим мне осуществить мою плоть. Из-за этого непостоянства в самом влечении и его непрерывного колебания между этими двумя рифами «нормальная» сексуальность часто рассматривается как «садо-мазохистская».

Тем не менее садизм — так же, как и влечение, — вынашивает в себе причину собственной неудачи. Во-первых, в корне несовместимы восприятие тела как плоти и его использование в качестве инструмента. Если я делаю из плоти инструмент, она отсылает меня к другим инструментам и возможностям, короче — к будущему; факт ее бытия оправдывается отчасти той ситуацией, которая создается вокруг меня, — точно так же, как наличием гвоздя и картины, которую надо повесить на стене, оправдывается существование молотка. Внезапно характер тела как плоти — то есть его бесполезная фактичность — уступает место фактичности вещи-инструмента. Комплекс «плоть-как-инструмент», который пытался создать садист, распадается. Этот непреодолимый распад может быть скрыт, пока плоть является инструментом откровения плоти, ибо так я конституирую инструмент, цель которого в нем самом. Но когда воплощение достигнуто, когда я и в самом деле оказываюсь перед стонущим телом, я не знаю уже, как использовать эту плоть. Ей нельзя назначить никакой цели — ведь я сам заставил ее явить свою абсолютную бесполезность. Она существует, и существует напрасно. Я не способен схватить ее саму по себе, как плоть; я не могу включить ее в комплекс инструментальности так, чтобы ее материальность как плоти, ее «плотскость» не ускользнула от меня тотчас же. Я могу либо остановиться перед ней в замешательстве, в состоянии бессильного изумления, либо — самому в свою очередь воплотиться и позволить себе опять быть взволнованным, чтобы снова занять хотя бы тот уровень, на котором плоть открывается плоти во всей ее «плотскости». Так садизм, в тот самый момент, когда его цель должна быть достигнута, уступает место влечению. Садизм — это неудача влечения, а влечение — это неудача садизма. Из этого круга можно вырваться лишь насытившись, через так называемое «физическое обладание», в котором строится новый синтез садизма и влечения. В набухании пола проявляется воплощение, а «вхождение внутрь» или «впускание в себя» суть символические попытки осуществить садистическое или мазохистическое присвоение. Но наслаждение лишь потому дает нам возможность выйти из круга, что оно убивает и влечение и садистскую страсть, не удовлетворяя их. (...)

Перевод АРКАДИЯ ШУФРИНА

ОХРАНИЩИК СКЛЕПА

Маленький кабинет, высокое окно, за ним облетающая вершина дерева. Князь (за письменным столом, откинувшись назад, смотрит в окно). Камергер (белая окладистая борода, затаянут, словно юноша, в тесный жакет, у стены рядом со средней дверью).

Пауза.

Князь (отворачиваясь от окна). Итак?

Камергер. Я не могу этого рекомендовать, Ваше Высочество.

Князь. Отчего же?

Камергер. Мне не удастся сразу облечь свои сомнения в отчетливую форму. Хотелось бы сказать много больше, но я всего лишь напомню общечеловеческую истину: чти покой мертвых.

Князь. Так думаю и я.

Камергер. Тогда я понял вас неверно.

Князь. Видимо, да.

Пауза.

Может быть, в этом деле вас приводит в смущение единственно та странность, что я не отдал распоряжение без всяких околичностей, а прежде сообщил о нем вам.

Камергер. Подобное сообщение возлагает на меня особую ответственность. Мой долг — быть ее достойным.

Князь. Ни слова об ответственности!

Пауза.

Так вот, еще раз. До сих пор склеп во Фридрихспарке охранялся одним сторожем, при входе в парк у него есть сторожка, где он живет. Разве все это в целом требовало каких-нибудь изменений?

Камергер. Конечно, нет. Склепу уже более четырехсот лет, и все это время он охранялся именно таким образом.

Князь. Этот обычай можно было бы считать дурным. Но ведь это не дурной обычай?

Камергер. Это необходимое установление.

Князь. Значит, необходимое установление. Итак, я уже довольно давно здесь, в загородном дворце, у меня была возможность вникнуть в мелочи, которые до сих пор доверя-

лись посторонним — так или иначе они оправдали доверие, — и я пришел к выводу: сторожа в парке наверху недостаточно, следует, чтобы еще один нес охрану внизу, в склепе. Возможно, это будет не очень приятная служба. Но, по опыту, на любую должность можно найти людей пригодных и усердных.

К а м е р г е р. Разумеется, все, что повелевает Ваше Высочество, будет исполнено и в том случае, если необходимость того, что приказано, непонятна.

К н я з ь (*вспыхив*). Необходимость! Что, разве стража у ворот парка необходима? Фридрихспарк является частью дворцового парка, весь им окружен, а дворцовый парк охраняется превосходно, даже военными. Так зачем же особая стража у Фридрихспарка? Не пустая ли это формальность? Ложе смерти, предоставленное несчастному старику, который печется там об охране?

К а м е р г е р. Да, формальность, но необходимая. Знак почтения к великим умершим.

К н я з ь. А стража в самом склепе?

К а м е р г е р. На мой взгляд, она имеет полицейский смысл, это реальная охрана вещей нереальных, удаленных из сферы человеческого.

К н я з ь. В моей семье этот склеп служит границей, отделяющей человеческое от иного, и я хочу, чтобы на этой границе была стража. Что же касается того, что вы называете полицейской необходимостью, об этом мы можем допросить самого охранника. Я велел его доставить.

Звонит.

К а м е р г е р. Осмелюсь заметить, этот старик — сумасшедший, он совсем выжил из ума.

К н я з ь. Если так, это еще раз доказывает необходимость усиления стражи в том смысле, в каком я говорил.

С л у г а.

Охранник склепа!

Слуга вводит Охранника, крепко держа его за руку выше локтя, иначе он рухнул бы на пол от слабости. На Охраннике парадная ливрея, ветхая, красного цвета, висящая на нем чересчур свободно, серебряные пуговицы начищены до блеска, множество знаков отличия. В руках держит шапку. Под взглядами господ его бьет дрожь.

На диван!

Слуга помогает Охраннику лечь и уходит. Пауза. Слышно лишь негромкое хриплое дыхание Охранника.

К н я з ь (*снова сидит в кресле*). Ты слышишь?

Охранник старается ответить, но не может, он слишком слаб, откидывается назад.

Постарайся взять себя в руки. Мы ждем.

К а м е р г е р (*наклонившись к Князю*). Способен ли этот человек дать какие-нибудь сведения, да еще достоверные и важные? Следует как можно скорее уложить его в постель.

О х р а н н и к. Не надо в постель... силы еще есть... кое на что пока гожусь... могу справиться...

К н я з ь. Так и должно быть. Тебе ведь всего шестьдесят. Правда, ты, кажется, очень слаб.

О х р а н н и к. Сейчас мне будет лучше, сейчас.

К н я з ь. Это не упрек. Я только сожалею, что твои дела так плохи. Есть ли у тебя жалобы?

О х р а н н и к. Трудная служба... трудная служба... я не жалуюсь... но силы уходят... каждую ночь как на ринге.

К н я з ь. Что ты сказал?

О х р а н н и к. Трудная служба.

К н я з ь. Ты сказал что-то еще.

О х р а н н и к. Схватки.

К н я з ь. Схватки? Что еще за схватки?

О х р а н н и к. С усопшими предками.

К н я з ь. Не понимаю. Тяжелые сны?

О х р а н н и к. Снов никаких, я же не сплю ни одной ночи.

Князь. Ну расскажи тогда про эти... эти схватки.

Охранник молчит.

(Камергеру.) Почему он молчит?

Камергер *(поспешно подходит к Охраннику)*. Он может умереть в любую минуту.

Князь стоит у стола.

Охранник *(после того как Камергер тронул его рукой)*. Прочь, прочь, прочь! *(Бьется с пальцами руки Камергера, с плачем бросается навзничь.)*

Князь. Мы мучаем его.

Камергер. Чем?

Князь. Не знаю.

Камергер. Дорога в замок, представление, лицезрение Вашего Высочества, вопросы — от всего этого у него помутился рассудок.

Князь *(продолжая смотреть на Охранника)*. Тут не то... *(Подходит к дивану, склоняется над Охранником, берет его маленькую голову в ладони.)* Незачем плакать. Отчего ты плачешь? Мы желаем тебе добра. Я и сам считаю твою службу нелегкой. Без сомнения, у тебя есть заслуги перед моим домом. Так что не плачь и рассказывай.

Охранник. Я боюсь того господина. *(Смотрит на Камергера с угрозой, не со страхом.)*

Князь *(Камергеру)*. Вам придется выйти, если мы хотим, чтобы он рассказал.

Камергер. Да вы посмотрите, Ваше Высочество, у него пена на губах, он тяжело болен.

Князь *(рассеянно)*. Да, да. Идите, это будет недолго.

Камергер уходит. Князь садится на край дивана.

Пауза.

Почему ты его боишься?

Охранник *(явственно собравшись с силами)*. Я не боюсь. Мне — и бояться слуги?

Князь. Он не слуга. Он граф, богат и свободен.

Охранник. И все же только слуга, господин — ты.

Князь. Если хочешь. Но ты сам сказал, что боишься.

Охранник. Мне пришлось бы открыть перед ним вещи, о которых должен узнать ты один. Не слишком ли много я и так сказал в его присутствии?

Князь. Стало быть, мы доверяем друг другу. Но ведь я вижу тебя сегодня в первый раз.

Охранник. Видишь в первый раз. Но ведь ты знаешь с давних пор, что моя служба при дворе *(подняв указательный палец)* — самая важная. Ты же сам признал это официально, когда наградил меня медалью «Алое пламя». Вот. *(Приподнимает одну из своих медалей.)*

Князь. Нет, это медаль за двадцать пять лет службы при дворе. Ее дал тебе еще мой дед. Но и я тебя награжу.

Охранник. Поступай как знаешь и так, чтобы это соответствовало значению моей должности. Тридцать лет служу я тебе охранником склепа.

Князь. Не мне. Я правлю меньше года.

Охранник *(погружен в свои мысли)*. Тридцать лет.

Пауза.

(Как бы возвращаясь отчасти к замечанию Князя.) Ночи там, как годы.

Князь. Я еще ни разу не получал отчетов о твоей службе. Что это за служба? Какова она?

Охранник. Каждую ночь одно и то же. Каждую ночь чуть не до разрыва аорты.

Князь. Разве служба только ночная? Ночная служба у тебя, старика?

Охранник. Да, да, именно, Ваше Высочество. Служба дневная. Должность для бездельника. Сидишь у дверей и ловишь мух на солнышке. Иногда сторожевой пес положит тебе лапу на колено и снова уляжется. Вот и все разнообразие.

Князь. Так что же?

Охранник *(живая)*. Но превратили эту службу в ночную.

Князь. Кто?

Охранник. Хозяева склепа.

Князь. Ты их знаешь?

О х р а н н и к. Да.
К н я з ь. Они к тебе приходят?
О х р а н н и к. Да.
К н я з ь. И в прошлую ночь тоже?
О х р а н н и к. Тоже.
К н я з ь. Как это было?
О х р а н н и к (*распряжмившись*). Как всегда.

Князь встает.

Как всегда. До полуночи тихо. Я лежу — прости меня — в кровати и курю трубку. Рядом спит моя внучка. В полночь раздается первый стук в окно. Смотрю на часы. Всегда ровно в полночь. Стучат еще дважды. Стук смешивается с боем часов на башне и слышен не хуже. Это не костяшки человеческих пальцев. Но все это я уже знаю и не шевелюсь. Затем снаружи слышится покашливание, там удивляются, что я, несмотря на такой стук, не открываю окна. Пусть себе удивляются их высочества! Старый охранник еще на посту! (*Грозит кулаком.*)

К н я з ь. Ты грозишь мне?

О х р а н н и к (*не сразу поняв*). Не тебе. Тому, за окном.

К н я з ь. Кто он?

О х р а н н и к. Сейчас покажется. Одним ударом открываются окно и ставни. Я едва успеваю накинуть на лицо внучке одеяло. Врывается ураганный ветер, вмиг гасит свечу. Герцог Фридрих! Его бородатое лицо и волосы заполняют собою все мое бедное окошко. Как он разросся за столетия! Когда он открывает рот, чтобы говорить, ветер задувает ему бороду между зубов, и он кусает ее.

К н я з ь. Погоди, ты говоришь, герцог Фридрих. Какой Фридрих?

О х р а н н и к. Герцог Фридрих, герцог Фридрих и всё.

К н я з ь. Он сам так себя называет?

О х р а н н и к (*испуганно*). Нет, он не называет имени.

К н я з ь. И тем не менее ты знаешь... (*Прерывает себя.*) Рассказывай дальше.

О х р а н н и к. Рассказывать дальше?

К н я з ь. Конечно. Это очень меня касается, тут ошибка в распределении обязанностей. Ты перегружен.

О х р а н н и к (*падая на колени*). Не лишай меня моей должности, князь. Я так долго жил для тебя одного, позволь же мне и умереть за тебя. Не вели замуровать могилу, в которую я стремлюсь. Я служу с охотой, и служба мне еще по плечу. Такая аудиенция, как сегодня, отдала у господина даст мне силы еще на десяток лет.

К н я з ь (*усаживает его на диван*). Никто не отнимает у тебя твоего места. Как же я обойдусь без твоего опыта? Но я назначу еще одного охранника, а ты будешь старшим.

О х р а н н и к. Разве недостаточно меня одного? Разве я кого-нибудь пустил?

К н я з ь. Во Фридрихспарк?

О х р а н н и к. Нет, из парка. Кому же захочется туда? Если кто-нибудь иной раз остановится у решетки, я машу рукой из окна, и он бежит прочь. Но оттуда, оттуда хотят все. После полуночи вокруг моего дома собираются все могильные голоса. Мне кажется, они так сильно прижимаются друг к другу, что потому только и не вваливаются все как есть в узкую дыру моего окна. Правда, когда становится совсем жутко, я вытаскиваю из-под кровати лампу, начинаю размахивать ею над головой, и они, непонятные существа, разбегаются со смехом и стоном; потом еще слышно, как они шуршат в последнем кусте у выхода из парка. Проходит немного времени, и они собираются снова.

К н я з ь. Они высказывают свою просьбу?

О х р а н н и к. Сперва они приказывают. Начинает герцог Фридрих. Ни один живой не бывает так настойчив. Вот уже тридцать лет он ждет каждую ночь, что я не выдержу.

К н я з ь. Если он приходит уже тридцать лет, это не может быть герцог Фридрих, умерший всего пятнадцать лет назад. А в склепе такое имя у него одного.

О х р а н н и к (*слишком увлечен своим рассказом*). Не знаю, Ваше Высочество, я не ученый. Знаю только, как он начинается. «Старый пес, — заводит он у окна. — Господа стучатся, а ты не желаешь встать со своей грязной постели». Больше всего они злятся именно из-за постели. Каждую ночь мы говорим почти одно и то же. Он снаружи, я — внутри, напротив него, спиной к двери. Я говорю: «Я на службе только днем». Герцог оборачивается и кричит в глубину парка: «Он на службе только днем». Тут раздается всеобщий смех собравшейся знати. Потом герцог опять обращается ко мне: «Так сейчас ведь день». Я на это коротко: «Вы ошибаетесь». Герцог: «День ли ночь, открывая ворота!» Я: «Это нарушение служебной инст-

рукции». И показываю чубуком трубки на лист бумаги, прикрепленный к стене. Герцог: «Ты же наш сторож». Я: «Сторож ваш, но на службе у правящего князя». Он: «Наш сторож, это главное. Значит, открывай, и немедленно». Я: «Нет». Он: «Глупец, останешься без места. Нас пригласил князь Лео».

Князь (*быстро*). Я?

Охранник. Ты.

Пауза.

Когда он называет твое имя, я теряю твердость. Вот почему я заранее прислоняюсь к двери, только это помогает мне теперь держаться прямо. Снаружи все распевают твое имя. «Где же приглашение?» — спрашиваю я робко. «Постельная скотина! — кричит он. — Ты сомневаешься в моих герцогских словах?!» Я говорю: «У меня нет распоряжения, я не открою». «Он не откроет, — кричит герцог снаружи. — Ну так все вперед, вся династия, на ворота, мы сами откроем!» И в тот же миг перед моим окном никого.

Пауза.

Князь. Это все?

Охранник. Как так все? Теперь только и начинается самая служба. Я за дверь, оббегаю дом, и вот мы с герцогом налетаем друг на друга и раскачиваемся в схватке. Он такой большой, я такой маленький, он такой широкоплечий, я такой тщедушный. Я борюсь только с его ногами, но иногда он поднимает меня, и тогда я борюсь наверху тоже. Все его товарищи окружают нас и потешаются надо мной. Один, например, распарывает мне сзади брюки, и все начинают играть краями моей рубашки, пока я борюсь. Не могу понять, почему они смеются, если до сих пор я всегда выходил победителем.

Князь. Но как же ты побеждаешь? У тебя что, есть оружие?

Охранник. Оружие я брал с собой только в первые годы. Чем может помочь против него оружие, лишняя тяжесть. Мы бьемся только на кулаках или, по сути дела, меряемся силой дыхания. И всегда я думаю о тебе.

Пауза.

Но в победе я никогда не сомневаюсь. Бывает, только боюсь, что герцог потеряет меня между своих пальцев и не будет знать, что он борется.

Князь. И когда же ты одерживаешь победу?

Охранник. Когда настает утро. Тут он сбрасывает меня на землю и плюет мне вслед — так он признает свое поражение. Мне же приходится лежать еще час, прежде чем восстановится дыхание.

Пауза.

Князь (*встает*). Но скажи, знаешь ли ты, чего они хотят?

Охранник. Выйти из парка.

Князь. Но зачем?

Охранник. Этого я не знаю.

Князь. Ты не спрашивал у них?

Охранник. Нет.

Князь. Почему?

Охранник. От робости. Но если ты хочешь, я спрошу сегодня.

Князь (*пугается, громко*). Сегодня!

Охранник. Да, сегодня.

Князь. И ты даже не догадываешься, чего они хотят?

Охранник (*задумчиво*). Нет.

Пауза.

Иногда — может, об этом я тоже должен рассказать — ранним утром, когда я еще лежу вот так, без сил — в этот момент я так слаб, что не могу открыть глаз, — ко мне приходит нежное существо, на ощупь влажное и волосатое, последняя гостья, графиня Изабелла. Она ошупывает меня, трогает за бороду, гладит шею под подбородком по всей ширине бороды и повторяет всегда одно и то же: «Ну, других не надо, но меня-то, меня одну, выпусти!» Я мотаю головой изо всех сил. «К князю Лео, чтобы подать ему руку». Я не прекращаю мотать головой. «Меня одну, меня одну», — слышится все то время, пока она уходит. Тут приходит моя внучка с одеялами, укутывает меня и ждет, когда я смогу идти. Исключительно добрая девочка.

Князь. Незнакомое имя, Изабелла.

Пауза.

Подать мне руку. *(Становится у окна, выглядывает. Через среднюю дверь входит Слуга.)*

Слуга. Ваше Высочество, Ее Высочество Княгиня изволят просить к себе.

Князь *(рассеянно смотрит на Слугу. Охраннику)*. Подожди, пока я не вернусь. *(Уходит налево. В тот же момент в среднюю дверь входит Камергер, затем через дверь справа — Обергофмейстер, молодой человек в офицерской форме.)*

Охранник испуганно, как при виде призрака, ныряет за диван и отмахивается руками.

Обергофмейстер. Князь ушел?

Камергер. По вашему совету его велела позвать госпожа Княгиня.

Обергофмейстер. Хорошо. *(Внезапно оборачивается, наклоняется за диван.)*

Ну а ты, жалкий призрак, ты и впрямь осмелился явиться сюда, в княжеский замок. Не боишься получить крепкий пинок, от которого ты вылетишь за ворота?

Охранник. Я... я...

Обергофмейстер. Тихо, пока что тихо, совсем тихо — и сесть вот сюда, в угол. *(Камергеру.)* Благодарю, что вы известили меня о новой княжеской причуде.

Камергер. Вы сами изволили меня спросить.

Обергофмейстер. Пусть так. А теперь поговорим доверительно. Нарочно, чтобы слышал этот там. Вы, господин граф, кокетничаете с враждебной партией.

Камергер. Это обвинение?

Обергофмейстер. Пока опасение.

Камергер. Тогда отвечу. Я не кокетничаю с враждебной партией, потому что не признаю ее. Я чувствую течение, но не плыву по течению. Я воспитан в традициях той искренней политики, какой она была при герцоге Фридрихе. Тогда вся политика двора заключалась в том, чтобы служить князю. Это облегчалось тем, что он был холостяком, но тяжело не было бы ни при каких обстоятельствах.

Обергофмейстер. Очень разумно. Однако не определишь верной дороги, полагайся лишь на собственный нос, при всей верности его своему хозяину. Верную дорогу находит лишь рассудок. И он должен принимать решения. Допустим, князь на ложном пути: служим ли мы ему, следуя за ним в пропасть, или когда — со всей почтительностью — возвращаем его назад?

Камергер. Вы с княгиней приехали из чужой страны, здесь всего полгода, а хотите сразу же разобраться в сложных отношениях при дворе, разделив резкой границей доброе и злое.

Обергофмейстер. Кто моргает глазами, видит одни сложности. У кого глаза открыты, тому в первую же минуту, как и столетия спустя, видна вечная ясность. В нашем случае, впрочем, ясность прискорбна, но можно надеяться, что уже в эти дни мы приближаемся к истинному решению.

Камергер. Я знаю лишь предвестия решения, которому вы хотите способствовать, и мне трудно поверить, что оно будет истинным. Боюсь, вы неправильно понимаете нашего князя, наш двор и вообще все здесь.

Обергофмейстер. Понимаю или не понимаю, нынешнее положение невыносимо.

Камергер. Невыносимо, возможно. Но оно вытекает из существа вещей, каковы они здесь, у нас, и мы вынесем все до конца.

Обергофмейстер. Но княгиня — нет, я — нет, те, кто за нас, — нет.

Камергер. В чем видите вы невыносимость положения?

Обергофмейстер. Именно накануне решения я хочу говорить открыто. У князя — двойное обличье. Один князь правит страной и в бессмысленной слабости колеблется перед лицом народа, не уважает своих собственных прав. Другой — весьма определенно стремится к укреплению фундамента своей власти. Обращается к прошлому, ищет там все глубже и глубже. Что за неумение оценить обстановку! Возможно, в этом есть известное величие, но порочность подобного непонимания опаснее, чем это кажется на первый взгляд. Неужели вы этого не видите?

Камергер. Я не против того, как вы излагаете факты, я только против их оценки.

Обергофмейстер. Против оценки? Между тем, надеясь на ваше согласие, я даже смягчил оценку по сравнению с тем, что думаю в действительности. От подлинной оценки я

все еще воздерживаюсь, ибо щажу вас. Скажу только одно: в укреплении фундамента власти князь на самом деле не нуждается. Пусть лучше использует те средства, которые уже имеются в его распоряжении. Их достаточно для свершения всего, чего может потребовать даже взвинченное до предела чувство ответственности перед Богом и людьми. Но князь пугается жизненного равновесия, он — на пути к тирании.

Камергер. А его человеческая скромность?

Обергофмейстер. Да, скромность, но только в одном из его обликов, потому что все силы нужны для другого, закладывающего фундамент, который должен удерживать чуть ли не вавилонскую башню. Этой работе необходимо воспрепятствовать. Вот в чем единственная политика тех, кто заботится о своем собственном существовании, о делах княжества, о княгине, а может быть, и о самом князе.

Камергер. «Может быть» — вы весьма откровенны. Честно говоря, ваша откровенность вызывает у меня дрожь при мысли о возвешенном решении. В последнее время я все больше жалею, что буду хранить верность князю, пока сам не останусь беззащитен.

Обергофмейстер. Все выяснилось. Вы не кокетничаете с враждебной партией, вы просто протягиваете ей руку, правда только одну. Когда речь идет о старом придворном, это заслуживает признания. И все же единственная ваша надежда в том, что наш великий пример увлечет и вас.

Камергер. Я сделаю против вас все, что смогу.

Обергофмейстер. Меня это больше не страшит. (*Указывая на Охранника.*) Ну, а ты, так хорошо умеющий сидеть тихо, все ли ты понял, о чем здесь говорилось?

Камергер. Охранник склепа?

Обергофмейстер. Охранник склепа. Надобно, вероятно, приехать из чужих краев, чтобы распознать его. Не так ли, мой мальчик, ты, старый хрыч. Вы еще ни разу не видели, как он вечером пролетает по лесу — и самому искусному стрелку не под силу его сбить? Но днем он прячется по первому знаку.

Камергер. Я не понимаю.

Охранник (*чуть не плача*). Вы бранитесь на меня, господин, а я не знаю, за что. Пожалуйста, разрешите мне пойти домой. Я же не какая-нибудь нечистая сила, а охранник склепа.

Камергер. Вы не доверяете ему.

Обергофмейстер. Не доверяю? Нет, для этого он слишком ничтожен. Но я думаю — считайте это прихотью или суеверием, — что он не просто орудие недобрых сил, но вполне почтенный, самостоятельный работник в сфере зла.

Камергер. Он спокойно служит при дворе почти тридцать лет и, наверное, ни разу не был в замке.

Обергофмейстер. Ах, такие кроты прокладывают длинные ходы, прежде чем выйти на поверхность. (*Резко обернувшись к Охраннику.*) Выбросить это вон! (*Слуге.*) Отведешь его во Фридрихспарк и останешься при нем; не выпускай его оттуда, пока не получишь дальнейших приказаний.

Охранник (*в большом страхе*). Я должен дожидаться Его Высочества князя.

Обергофмейстер. Заблуждаешься. Убирайся!

Камергер. С ним надо обращаться бережно. Это старый больной человек, и князь в нем некоторым образом заинтересован.

Охранник отвечает Камергеру глубокий поклон.

Обергофмейстер. Что? (*Слуге.*) Обращайся с ним бережно. Но выведи его наконец! Живо!

Слуга хочет схватить старика.

Камергер (*встает между ними*). Нет, надо взять коляску.

Обергофмейстер. Вот она, придворная атмосфера! Ни крупинки грубой соли. Значит, коляску. Ты повезешь эту драгоценность в коляске. И убирайтесь в конце концов оба. (*Камергеру.*) Ваше поведение свидетельствует...

Охранник по дороге к двери падает, негромко вскрикнув.

Обергофмейстер (*топает ногой*). Неужели нет никакой возможности от него избавиться? Возьми его на руки, если иначе никак. Пойми же, наконец, чего от тебя хотят.

Камергер. Князь!

Слуга отворяет дверь слева.

Обергофмейстер. А! *(Взгляд на Охранника.)* Я должен был это знать: призраки не транспортабельны.

Князь *(входит быстрыми шагами, с ним Княгиня, темноволосая молодая женщина, губы плотно сжаты, остается стоять у двери)*. Что здесь было?

Обергофмейстер. Охраннику стало плохо, я хотел приказать, чтобы его убрали.

Князь. Следовало известить меня. Врача позвали?

Камергер. Сейчас прикажу. *(Поспешно выходит в среднюю дверь, но тут же возвращается.)*

Князь *(опускается на колени рядом с Охранником)*. Приготовьте ему постель! Дайте носилки! Где врач? Как долго. Пульс так слаб. Сердцебиения совсем не слышно. Жалкий скелет. Как все это износилось. *(Резко встает, берет стакан воды, оглядывается вокруг. Снова становится на колени, смачивает лицо Охранника.)* Дыхание теперь ровнее. Все не так плохо. Здоровый корень, дает себя знать и в час последнего страдания. Но где же врач, врач? *(В то время, как он смотрит на дверь, Охранник поднимает руку и ласково проводит по щеке Князя.)*

Княгиня отводит взгляд, смотрит в окно. Появляется Слуга с носилками, Князь помогает укладывать больного.

Князь. Прикасайтесь к нему осторожно! Вы, с вашими лапами! Голову немного выше! Придвиньте носилки! Подушку глубже под спину! Руку, руку! Вы плохие, плохие санитары! Когда-нибудь и вы так же устанете, как этот на носилках. Так, теперь идите медленно-медленно, как можно тише. И главное, равномерно. Я иду за вами. *(В дверях Княгине.)* Видишь, это охранник склепа.

Княгиня кивает.

Я думал, что покажу тебе его иным. *(Сделав еще шаг.)* Ты не хочешь пойти с нами?

Княгиня. Я так устала.

Князь. Я только поговорю с врачом и вернусь. А вы, господа, благоволите отчитаться, ждите меня!

Обергофмейстер *(Княгине)*. Нуждается ли Его Высочество в моей службе?

Княгиня. Постоянно. Благодарю вас за бдительность. Не отступайте от нее, пусть даже сегодня она была напрасна. На карту поставлено все. Вы видите больше, чем я. Я в своих покоях. Но я знаю, будет становиться все темнее и темнее. Осень в этот раз печальна как никогда.

Драматический фрагмент Ф. Кафки

Пьеса об Охраннике склепа, над которой Кафка работал в 1916—1917 годах, не окончена. Подобно большинству произведений Кафки, она была опубликована посмертно Максом Бродом, другом писателя и хранителем его архива. На немецком языке пьеса вышла впервые в 1936 году.

Для кафкианской модели мира характерно размежевание земного и потустороннего, или, как сказано в пьесе об Охраннике склепа, «сферы человеческого» и «сферы иного». Универсальная

ситуация человеческого бытия, изображаемая едва ли не во всех произведениях Кафки, есть ситуация существования на границе. Важнейшие персонажи Кафки — коренные жители пограничного района. Испуганные, но упорные, они обречены на разгадывание тайн, приносимых сомнительными вестниками «оттуда» и никогда ясно не сформулированных. Одним из вариантов реализации подобного метасюжета является и драматический фрагмент «Охранник склепа».

Вся пьеса отчетливо распадается на три фор-



Ф. Кафка

мально не выделенных части, из которых первая (диалог Князя с Охранником) и вторая (диалог Обергофмейстера с Камергером) строятся в весьма характерной для Кафки форме допроса, а третья часть утверждает внутреннее родство между Князем и Охранником на основе произведенного дознания.

Рассказ Охранника о его борьбе с мертвецами интересен как образец двупланового действия, техники включения потусторонних сил в обыденную действительность. Кафка виртуозно владеет искусством переплетения реального и сверхреального, восходящим не только к готическому роману, к «ночным рассказам» Гофмана или к «ужасным» новеллам Эдгара По, но и к драматургии символизма с ее пророчествами о приближении роковой развязки. Всего за несколько лет до Кафки Андрей Белый в статье «Символизм как миропонимание» писал: «Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску... Хаос начинает взывать. Хаос со свистом врывается в нашу жизнь из нами же обнаруженных отверстий... С испугомзираем мы, как надуваются покрывала от свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но как бы мы ни занавешивали хаос, мы вечно остаемся на границе между ним и жизнью».

Метод Кафки состоит в размывании этой границы. «Дневная» действительность, на первый взгляд стабильная и благоустроенная, упорядоченная этикетом и отчетливым распределением социальных ролей (Князь трудится на благо государства, принимает отчеты слуг и т. д.),

разоблачается как мир обманчивой видимости, в глубине которого шевелится хаос. И напротив, ночная борьба Охранника с «умершими предками», невероятная и жуткая «пляска смерти» изображается как нечто обыденное и само собою разумеющееся, как рутина многолетней сторожевой службы.

В диалоге Обергофмейстера с Камергером граница земного и потустороннего осмысливается как граница настоящего и прошлого. Абсурдная служба безумного старика, охраняющего склад, обнаруживает свой двойной смысл — охраны и посредничества. Смысл, как это всегда бывает в произведениях Кафки, колеблется. Мы не можем однозначно ответить на вопрос, следуют ли мертвые призыву правящего Князя или же они самозванцы, является ли Охранник орудием темных сил или он только несчастный обезумевший старик. Кафкианская модель мира многозначна, строится не на принципе «или — или», а на принципе «и — и».

Обергофмейстер — прогрессист и глава партии будущего — считает, что Князю следует отказаться от связи с прошлым, ибо это нарушает равновесие сил как принцип современной политики и ведет к тирании. По мнению Обергофмейстера, Князь должен сделать твердый выбор между прошлым и настоящим. Но все дело в том, что удел Князя — мучительная двойственность существования на границе; таково неизбежное условие его власти, питающейся полуосознанной связью с «блаженной памяти покойными предками». Князю не под силу выбрать одно или другое, как не под силу ему и вожденная «золотая середина», к которой он будто бы стремится. По условиям той жестокой метафизической игры, которую ведет с людьми провидение, настоящее и прошлое, «человеческое» и «иное» заданы одновременно в их противоречии, и трагикомическая борьба на границе, порученная стариком Охраннику, есть единственно возможная форма современного бытия.

Интимная нежность отношений Князя и Охранника, подчеркнутая в заключительной части пьесы, объясняется их общей сопричастностью прошлому. Уже в диалоге придворных заходит речь о некоем грядущем разрешении невыносимой пограничной ситуации. Этого решения ждут и боятся, так как оно положит конец несовершенным, но устоявшимся формам жизни. К концу пьесы возникают образы сумерек и осени, спускается настроение апокалиптической обреченности изображаемого мира. Мы легко узнаем общую атмосферу декадентской культуры начала века, когда острое ощущение «конца времен» вызывает повышенный интерес к теме смерти и вырождения.

Трагическое мироощущение Кафки имеет множество объяснений — это и закат Австро-Венгерской империи, и предчувствие смертельной болезни, и выражение тоски человечества по утерянному раю. Важнее другое: Кафка конструирует выразительную ситуацию принципиального абсурда, когда все бессмысленно, потому что все уже поздно. Можно интриговать во имя будущего, как Обергофмейстер, можно занимать позицию мужественного стоицизма, как

Камергер, можно бороться с чувством обреченности, как Князь и Княгиня, — все это бессмысленно и наивно, почти смешно. Ситуация абсурда не поддается преобразованию, она может быть только взорвана, и все герои пьесы «живут» накануне этого гибельного взрыва.

Ни до ни после «Охранника склепа» Кафка не писал пьес. Но удачные инсценировки его новелл и романов, созданные А. Жидом и М. Бродом, а у нас М. Розовским, косвенно указывают на то, что драматическая форма, к которой он решился обратиться лишь однажды, — не случайное исключение. Известно, что сложная нравственно-психологическая проблематика почти всегда материализуется у Кафки в зримых и ося-

заемых, подчеркнута конкретными образах; по определению Камю, «проблема переводится в действие». В основе этого эффекта — прием развертывания метафоры, ее реализация. Именно на этом приеме построены многие рассказы Кафки и лучшие сцены его романов. Не следует ли из этого, что склад художественного мышления Кафки не столько эпический, сколько драматургический? Если это так, то драматический фрагмент «Охранник склепа», так редко привлекавший к себе внимание театров и критики, может расцениваться как одно из ключевых произведений Кафки.

Перевод и послесловие А. ЖЕРЕБИНА



*Прага.
Могилы Ф. Кафки*

ОТКРОВЕНИЕ Павла Филонова

Священник. Я заклинаю вас святою кровью

Спасителя, распятого за нас:
Преврите пир чудовищный...

А. С. Пушкин. «Пир во время чумы»

Пророческий «Пир королей» написан П. Н. Филоновым в 1913 году, накануне войны. Это полотно — одно из самых сумрачных и мрачных видений художника, наполненное трагическим смыслом.

Наряду со «Святым семейством», «Коровницами», «Мужчиной и женщиной», «Формулой петроградского пролетариата» «Пир королей» — программное произведение. Демоническая «Тайная Вечеря» Филонова была и остается одной из самых загадочных его работ. Своеобразный миф, создаваемый художником, в котором пророческая вечная тема причудливо сплетается с реальными образами, мог бы дать ответ на многие тайны его сложного искусства.

Загадочный мир Филонова, сотворенный как бы наитием, рождает различные интерпретации, версии, попытки найти объяснение произведению, которое может многое прояснить в творчестве мастера. Художник разрешал большие, извечные темы, разрабатывая традиционные сюжеты. Так, в предреволюционные годы он пишет картины «Святое семейство», «Поклонение волхвов», делает рисунки «Волхвы», «Бегство в Египет». Интерес художника к евангельским темам вполне объясним: именно тогда Филонов дважды по паломническому паспорту ездил в Иерусалим. Но «Пир королей» — произведение наиболее значительное в этом ряду.

Традиционная для русской и европейской литературы тема Пира вызывает множество ассоциаций. Евангельская «Тайная Вечеря» с идеей искупления, жертвы, предательства вспоминается прежде всего.

Обратимся к картине. Жутким видением багрово-красных, малиновых, черных тонов предстают в ней люди-призраки на тронах, подавляющие своей угрюмостью, мрачностью. Они словно совершают апокалипсический пир.

Цвета разложения, конца, зловещий оскал лиц с холодными колючими глазами, глядящими

словно из пустых глазниц, завораживающе торжественные жесты костистых рук — все в этих фигурах изобличает не людей, а мертвецов, пьющих не вино, но живую кровь. У Велимира Хлебникова в повести «КА» (1915) есть описание филоновской картины: «Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобно лучу месяца бешенством скорби»¹.

Кому мстят эти люди-трупы? Только у собаки, лежащей у их ног, глаза человеечьи. Три фигуры за столом слева молитвенно скрестили руки на груди. Особая значительность и тревога, исходящие от этого неземного, рокового пира, сразу вызывают в памяти «Тайную Вечерю». Вместе с горбатым шутом-карликом, собакой и обезьянкой у Филонова двенадцать персонажей. Но нет среди них Христа, нет и жертвы, и нет Бога! Здесь всё — его отрицание, страшные короли, карлик, нищий — для них нет ничего святого, все проели и пропили они. Как долго продлится их тризна по убитому Богу? Они страшны и вечны — мертвецы, все еще имеющие власть над людьми. В черноте залитого вокруг них мрака намечены дома — Город, на фоне которого происходит действие.

Филонов в картине 1913 года, в отличие от более ранней акварели, изображает своих персонажей даже без корон. Они лишены всяких атрибутов власти, за исключением громоздких тронов с высокими спинками.

Короли — условные персонажи с коронами на головах — встречаются у художника во многих работах 1910-х годов и в каждой играют особую роль. Так, в его картине «Головы» (1910) огненно-рыжебородый король напоминает то ли германского средневекового властелина, то ли персонажа с почти библейской, властной осанкой. Красный цвет бороды воспринимается тревожно и зловеще. В «Мужчине и женщине» (1912) король — словно воплощение души Города. Скрываясь за фигурами мужчины и женщины, они ведут тайную, неведомую игру, уже потеряв власть над ними, держат их скованными пленниками. В нижней части картины — короли, едущие

¹ Велимир Хлебников. Творения. М., 1987. С. 524.



Пир королей. 1913. Холст, масло

на похоронных дорогах,—убогие, обанкротившиеся люди.

Неожиданная перекличка образов возникает по ходу прочтения «Пропевенья о проросли мировой» Филонова, его единственного поэтического опыта. Там действуют Старонемецкий король, Баварский король, Старый князь. В поэме встречаем строки:

...а Баварский король лязгает зубовно—
гнил изменницу жену полуробенка умертвил
грозен свиньей восстал на милую Францию
небо ратями крыл Бога съел с котсочками
Настало цареванье сырожа—
бени самовар построен до неба сели
едят сладко человечину изнутри удав-
нонепобедимо взято железохватой хищ-
но двудин конец стало богом до газет-
чика².

Написанный в 1915 году, в разгар первой мировой войны, «Пропевень» осудил королей, «едающих человечину». Невольно возникает ассоциация с картиной «Пир королей», которую Хлебников назвал «пиром трупов, пиром мести».

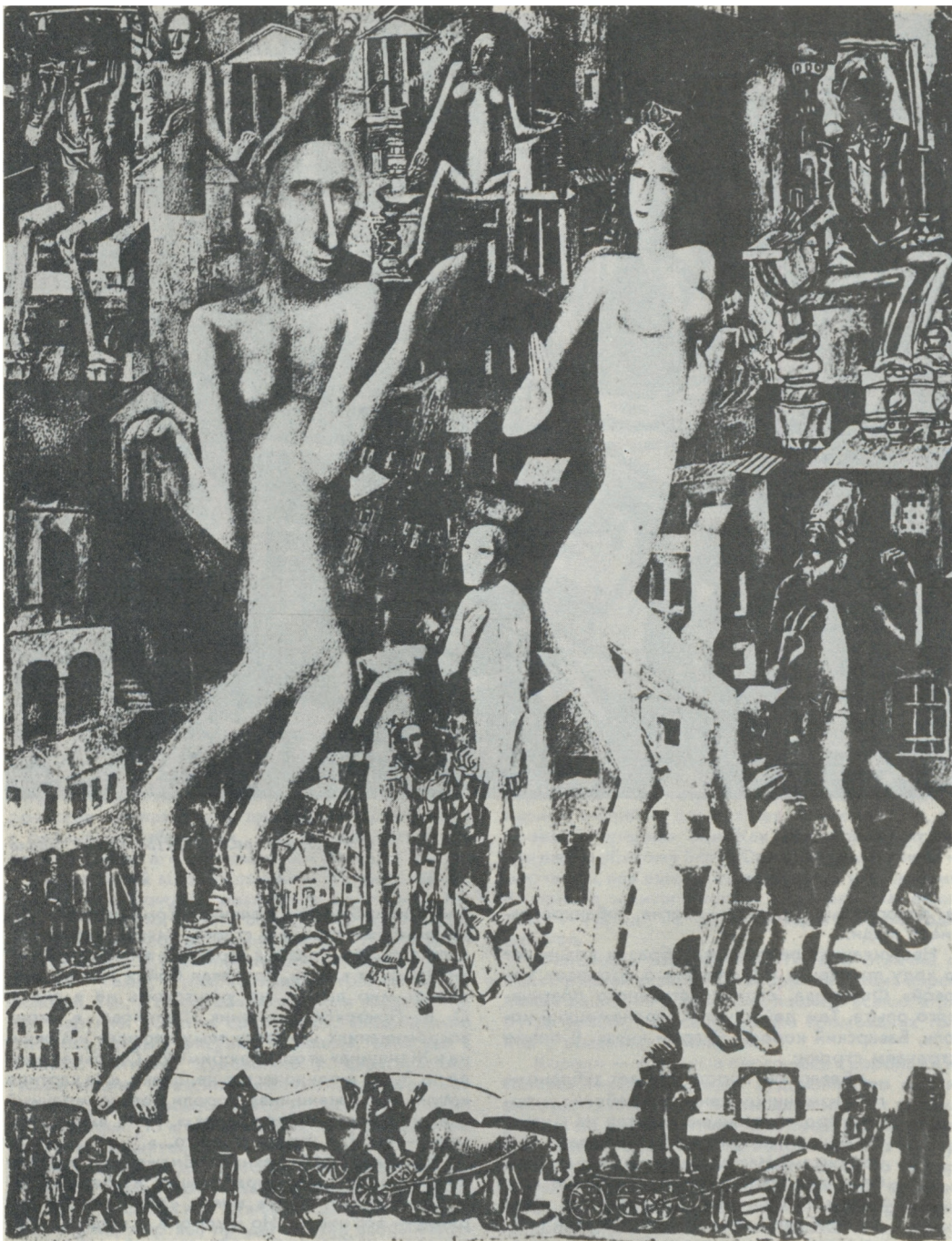
Среди темных сил смерти, олицетворенных

в «Песне о Ваньке Ключнике» Командором, Старонемецким королем, старым князем, развертывается любовь главных героев — княгини и Ваньки. Тирания власти, кровавая бойня мечом разделяет мир любви, но уничтожить не в силах. О. В. Покровский, ученик Филонова, в своих воспоминаниях называет тему картины «Мужчина и Женщина» «горьколюбимой». Основная идея ее не Эрос, а одиночество человека. «На картине «Мужчина и женщина» короли только мрачный фон на своих шатких тронах... Фриз внизу картины — короли уходят в ничто...»³

Исполненные отчаяния, обнаженные фигуры на стульях, словно вырастающих из бедных городских построек,— в цикле «Кому нечего терять» — это нищие. Но и короли, и нищие у Филонова производят впечатление убогости, неутешенности людей в Городе.

² Филонов П. Н. Пропевень о проросли мировой. Пг., 1915. С. 7.

³ Покровский О. В. Тревогой и пламенем. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 455, л. 20.



Мужчина и женщина. 1912—1913. Бумага, акварель, перо, кисть

Искусство Филонова имеет глубокую социальную основу. Те предвоенные годы были последним имперским блеском столицы, вскоре потерявшей великолепный законченный облик

Города. Именно тогда, в 1913 году, Петербург ощущался как город промышленного расцвета, город, чья поэзия улиц, рек, каналов и дворов-колодцев, дымящих труб заводских окраин вос-



Победитель города. 1914—1915. Картон акварель

хищала мирискусников, поэтов-символистов. Душа Петербурга доживала последние дни — необыкновенный расцвет уже сочетался в нем с признаками грядущего упадка, разорения.

Грозовой призрак неотвратимого будущего, ощущение катастрофы витали над городом, предчувствовавшим, что доживает последние дни перед войной, революциями, изменившими облик, имя, само содержание города.

«Буржуй в коляске», офицеры, извозчики, городовые, рабочие, дворники, городские обы-

ватели, нищие Петербурга — все это персонажи филоновских картин. И уже их жесты, позы выражают отчаяние, некое отторжение от породившего их города. Огромные фигуры людей, потерянных в хаосе теснящихся каменных домов.

Возвышенная утопия Мирowego Расцвета соседствует у художника с жуткими образами нагих перед Городом людей. Урбанизм Филонова сродни городской поэзии Хлебникова, Маяковского, Гуро.

В футурологическом рассказе «Утес из буду-

щего» Хлебников так пишет о городе: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки в пустом покое, темнота небытия кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое «нет». Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его стены. Построили в сердце звериные города»⁴. «Пир королей», по мнению Е. Ковтуна, — это и есть «квинтэссенция звериных городов, построенных в душах людей»⁵. Не случайно за спинами королей в глубине картины прочитываются контуры Города как знак этой темы.

Каждый персонаж сам по себе, отделен от соседа словно стеной отчуждения; нервные вспышки света, выхватывающие их из темноты небытия, еще больше подчеркивают их разведенность. Общее — это пир мести; торжество, победа над жизнью.

Противопоставление пира и мира занимало и Хлебникова. В драматическом произведении «Ошибка смерти» (1915), где сознательно напомен пушкинский «Пир во время чумы», это противопоставление определяет ход сюжета. В драме неожиданно появляется тринадцатый посетитель и освобождает от смерти всех участников пира. «Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных». Этот благополучный, казалось бы, конец у Хлебникова разрушает Барышня-смерть, сыгравшая сцену: «Я все доиграла (вскакивает смеясь) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!»⁶

В обоих произведениях, и у Филонова и у Хлебникова, чувствуется характерная для того времени символика Христа и двенадцати апостолов. Но все же в «Пире королей» прочитываются не только Тайная Вечера и Пир во время чумы. Традиционная тема пира осмыслена художником несколько иначе.

«Пир королей» Филонов помещает на обложке типографского буклета своего Манифеста интимной мастерской рисовальщиков и живописцев «Сделанные картины». В Манифесте, где Филонов говорит словами апостола, зовущего к новой вере, есть строки: «Откровение выявляется долголетней упорной работой, а рабочих у нас нет, в то время, как нужны полчища чернорабочих искусства для того, чтобы на их костях один, два дали бессмертные вещи. (...) Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжениям воли, каменным храмам Юго-Востока, Запада и России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, что день этот близок»⁷.

В своем искусстве Филонов осуществлял борьбу за «сделанность» через высшее интеллектуальное напряжение, борьбу за становление нового человека. Он воспитывал в себе силу воли, невероятную работоспособность. Будущее будет за нами — говорили Филонов и его группа, утверждая, что нужны полчища чернорабочих искусства, чтобы избранные познали откровение упорной работы.

В книге русского философа Петра Успенского «Tertium Organum» говорится о новом способе

познания — познания будущего — откровении, которое достигается при помощи интуиции⁸. В этой книге, изданной в 1912 году и являющейся своеобразной отповедью позитивистской философии, есть много положений, перекликающихся с филоновскими мыслями, в частности с изложенными в теоретической работе «Канон и закон», которая была написана в том же, 1912 году⁹. Новое сознание Tertium Organum, по Успенскому, говорит о близости нового человечества. Будущее, утверждает философ, принадлежит не человеку, а сверхчеловеку, который уже родился и живет среди нас.

Термин «сверхчеловек» полностью ницшеанский. В книге «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше словами своего героя приветствует его рождение.

Интересно, что в сочинении Ницше есть глава под названием «Пир». Кто же собрался на пиру у Заратустры? Возвращаясь в пещеру вечером, он услышал «великий крик о помощи». «Тогда Заратустра бросился к пещере своей, и вот какое зрелище ожидало его! Там сидели в сборе все те, с кем провел он этот день: король направо и король налево, старый чародей, добровольный нищий, тень, совестливый духом, мрачный прощатель и осел; а самый безобразный человек надел на себя корону и опоясался двумя красными поясами, — ибо он любил, как все безобразные, красиво одеваться»¹⁰.

— Ты убийца Бога! — обвиняет Заратустра самого безобразного человека и слышит в ответ: «Но Он — должен был умереть, — Он видел своими всевидящими глазами, — он видел глубины и бездны человека, весь его скрытый позор и безобразие. Бог, который все видел, даже человека: этот Бог должен был умереть. Человек не выносит, чтобы такой свидетель жил»¹¹.

По мысли Ницше, новым богом для современного потерянного мира, олицетворением которого являются собранные в пещере, и должен стать сверхчеловек, приход которого проповедует Заратустра. Этот пир, описанный немецким философом, который устами Заратустры воспел пьянящую радость войны, приход сверхчеловека с новой совестью, само имя которого стало знаменем завоевателей, поразительным образом перекликается с образами филоновского «Пира королей».

Вглядываясь в изображенные на картине лица, замечаешь, что уста у многих раскрыты, при этом они сосредоточены и устремлены в себя. Это не разговор — или крик о помощи, который услы-

⁴ Велимир Хлебников. Там же. С. 567.

⁵ Ковтун Е. Очевидец незримого // Искусство. 1988. № 8. С. 37.

⁶ Велимир Хлебников. Там же. С. 428.

⁷ Ковтун Е. Там же. С. 40.

⁸ Успенский П. Д. Tertium Organum. СПб., 1912.

⁹ Филонов П. Н. Канон и закон. Рукопись. ОР ИРЛИ, ф. 656.

¹⁰ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1903. С. 369.

¹¹ Там же. С. 351.



Перерождение интеллигента. 1913. Бумага, смешанная техника

Пир королей. 1912. Бумага, акварель, тушь, перо





Формула петроградского пролетариата. 1920—1921. Холст, масло

шал Заратустра, или уже песнь опьянения, которую поют его зловещие гости.

Велика разница между картиной маслом и акварелью на эту тему у художника. В картине короли изображены им либо в рубище, либо обнаженными. На акварели они восседают в богатых одеяниях, на головах — пышные короны. В варианте маслом появляется также фигура

женщины, которую Филонов выделяет светом. Эти одновременные работы — свидетельство исканий художника, трансформация образов, которые в картине получают отточенную, законченную характеристику-приговор.

Конечно, сам «Пир», при всей схожести как по описанию, так и по мысли, с пересказанной нами кратко сценой пира у Ницше, не может быть

простым производным от него. Приведенная аналогия показывает, что феномен Павла Филонова оказывается включенным в русло общеевропейской мысли того времени, а также говорит о многозначности созданных художником образов, не поддающихся такому простому толкованию.

Но, не оставляя эту версию, продолжим: в 1913 году, когда создавался «Пир», Филонову было тридцать лет — и это возраст Заратустры, пророка, размышляющего о жизни. Не случайно он помещает «Пир королей» на обложку «Манифеста»! С пафосом Заратустры Филонов пророчески твердо провозглашает новую эру — век сделанных картин и рисунков, утверждает новое отношение к работе — как к долгой и упорной, без которой невозможно подлинное озарение. Вспомним: «...нужны полчища черно-рабочих искусства, чтобы один-два создали бессмертные вещи». Художник и был этим новым человеком, проникающим в сферы и явления, ощущающим себя и весь мир единым, связным и одушевленным, а живопись — как продолжение процесса вечно творящейся и изменяющейся жизни.

Если Ницше беспристрастно описывает сражавшихся на пиру, подчеркивает их одобрение новому учению Заратустры о сверхчеловеке-победителе, то русский художник Филонов, как провидец, накануне первой мировой войны с активным неприятием и отвращением пишет пирующих победителей, для него — мертвецов. Старый Бог умер. Филонов верит в Человека и его будущее, будущее Мирового Расцвета. Он борется за интеллектуальное становление этого человека, творца, «проламывающего дорогу интеллекту в отдаленное будущее»...

В 1915 году Филонов пишет акварель «Победитель города». Сколько сил положено победителем, как измучено и страдальчески напряжено его лицо, в чем-то похожее на лицо самого художника, чтобы возвыситься над всё заполняющим пространством Города. Этот человек отличен от других филоновских героев, подавленных Городом. И уже в «Формуле петроградского пролетариата» — следующим этапе осмысления образа победителя — это пролетарий, мессия человечества. Радостна и светла эта картина, состоящая из множества

«чистых», голубоватых, розовых, белых форм — единиц нового мира. «Я художник Мирового Расцвета — следовательно, пролетарий», — с гордостью говорил о себе Филонов¹².

В этом высказывании начала двадцатых годов, драматичных, голодных, ошутим социальный оптимизм художника. Тогда же был написан и «Ладомир» Хлебникова:

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте¹³.

Филонов отождествлял себя с героем Мирового Расцвета, его вселенской утопии, идущей от евангельских сюжетов.

Популярная перед первой мировой войной ницшеанская тема сверхчеловека получает у художника своеобразное развитие. Его герой — пролетарий, человек труда, творец, осуждающий «эксплуататоров искусства». Пророческий дар Филонова, максимализм его высказываний, «сверхчеловечность» напоминают горный холод, аскезу Заратустры. Но как символ уходящего старого мира помещает художник свой пророческий «Пир королей» на обложке Манифеста: будущее не за ними!

Двадцатый век не календарно начался в 1914 году. Мировая война, участником которой станет и Филонов, положит ему начало. Страшный век! И как грозное предостережение ему — филоновский «Пир». Благодаря глубине, отточности философской мысли художника, силе образов, «Пир» современен и сегодня, в конце века. После всех прошедших и идущих войн видна бездна, разделяющая Филонова и Ницше в оценке войны. «Пир королей» — картина XX века. Пророческое видение художника оказывается сродни Откровению Иоанна Богослова, откровению, которое, убеждал Филонов, достигается работой, упорной и черной.

¹² Филонов П. Н. Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

¹³ Велимир Хлебников. Там же. С. 281.

ФУТУРИЗМ, ДАДА, СЮРРЕАЛИЗМ

Глава из книги
«Краткая история современной живописи»

Вниманию читателя предлагается глава из книги, принадлежащей перу крупного английского ученого — литературоведа, художественного критика, историка искусства и эстетики-теоретика сэра Герберта Рида (1893—1968).

Сэр Герберт Рид родился в Йоркшире, получил образование в Лидском университете. Принял участие в первой мировой войне, имел военные награды. В течение 10 лет работал в лондонском Музее Виктории и Альберта, занимался издательской деятельностью, был профессором изящных искусств Эдинбургского университета, читал лекции в Тринити-колледж в Кембридже, в Ливерпульском университете и за океаном, в Гарварде, где также был профессором. В течение сорока лет им опубликованы многочисленные труды по вопросам литературоведения, эстетики, истории и теории изобразительного искусства, в том числе: «Стиль английской прозы» (1928), «Уордсворт» (1930), «Поэзия и анархизм» (1938), «Искусство и общество» (1936), «Обучение через искусство» (1943), «Икона и идея» (1955), «Философия современного искусства» (1968). Сэр Герберт Рид является также автором ряда поэтических сборников: «Избранные стихи» (1946), «Лунная ферма» (1955).

Книга «Краткая история современной живописи» впервые была опубликована в 1959 году. Западная критика признала ее лучшим кратким очерком живописи XX века. Незадолго до своей смерти сэр Герберт Рид подготовил дополненное и расширенное издание труда, где исследование доводится до конца 60-х годов. С тех пор книга многократно переиздавалась, в настоящее время она переведена на ряд иностранных языков и обрела уже статус классической.

Взяв творчество Сезанна за отправную точку, ученый помещает далее главы о фовизме, кубизме, сюрреализме, конструктивизме, абстрактном экспрессионизме и других важнейших современных течениях. Структура книги отличается продуманностью и ясностью, способствующей последовательному раскрытию концепции автора. В основе лежит оригинальный замысел, отмеченный глубиной и богатством научной мысли. Своей первоочередной задачей сэр Герберт Рид ставит раскрытие главной тенденции, магистрального пути развития современного движения в искусстве, который он видит в наибольшем освобождении от «мотива», иными словами — в движении к абстрагированию. Исследователь стремится группировать большую часть излагаемого материала вокруг крупнейших художественных инди-

видуальностей каждой эпохи, таких, как Сезанн, Матисс, Пикассо, Кандинский, Клее, Мондриан и Поллок. Каждый мастер выступает как творческая личность, обрисованная во всей яркости присущих ей черт и одновременно в своих объективно-исторических сторонах — как своего рода стадийный пункт и проблемный узел общего эволюционного пути.

Большим достоинством книги является ее предельная насыщенность документами современного движения: автор обильно цитирует теоретические трактаты и манифесты (сочинения В. Воррингера, исследования В. Кандинского, манифесты А. Бретона), переписку и интервью художников, анализирует выражающиеся в них воззрения на искусство. Отдельные типологические проблемы излагаются в широком аспекте, с учетом исторической перспективы, с обрисовкой крупных этапных модификаций каждого конкретного вопроса. Подобный принцип распределения материала по узловым фигурам и темам в изложении Рида служит выявлению и анализу основных тенденций и решающих творческих достижений современного искусство-художественного процесса.

Наконец, ученый включает в ткань своего труда характеристики ряда важнейших памятников современного искусства: они даны и в оценках автора, современной критики, и с глубоким научным истолкованием; подчеркивающим их принципиальный вклад в эволюцию визуального опыта, развитие мышления и чувственности современной эпохи. Таковы характеристики «Авиньонских девушек» и «Герники» П. Пикассо, «Обнаженной, спускающейся по лестнице» М. Дюшана, «Женщины в синем» О. Кокошки и других произведений. Анализ под пером Рида отличается лаконизмом и одновременно насыщенной, яркой образностью изложения.

Говоря словами любимого сэром Гербертом Ридом историка и философа Р. Дж. Коллингвуда (которого он неоднократно цитирует в книге), «наука вообще не заключается в коллекционировании уже познанного... Она состоит в концентрации мысли на чем-то таком, чего мы еще не знаем, и в попытке его познать». В нашем искусствоведении длительное время игнорировались или односторонне рассматривались многие факты и тенденции, которые составляют предмет данного труда. Публикация его на русском языке, несомненно, будет способствовать введению в научный обиход ряда теоретических положений, которые, в конечном счете, помогут концентрации мысли на еще не познанном нами материале и приблизят его адекватное понимание. В этом, представляется, несомненная ценность и даже актуальность книги сэра Герберта Рида «Краткая история современной живописи» в наше неоднозначное время.

Восемь лет, между 1906-м и 1914-м, можно определить как период интенсивного брожения художественных «ферментов». Этим «ферментам» не суждено было убывать на протяжении всего рассматриваемого периода, но все же весьма многообразные по форме эксперименты, которые велись до самого начала первой мировой войны, не имели целостного завершения. Тем не менее постепенно наметились два основных направления развития, несомненно соотносящихся с общими различиями типов человеческого темперамента, которые мы называем интровертным и экстравертным*. Подобные тенденции в прошлом мы называем «романтизмом» и «классицизмом», но, если обратиться к живому историческому процессу, где нельзя еще обобщить единичные впечатления, все эти категории смешиваются. Трудно свести различные проявления гения к логическим границам единой исторической категории. О художнике можно сказать словами Китса о поэте**,

* Подразделение типов человеческого темперамента, на которое ссылается здесь автор, принадлежит Карлу Густаву Юнгу, исходящему из предположения о преобладании в человеке одной из четырех первичных функций сознания: мышления, чувствования, впечатлительности или интуиции. (Здесь и далее — подстрочные примечания переводчика.)

** «...Поэт не имеет собственного «я», он все или ничто. У него нет характера. Он наслаждается светом и тенью, он приходит в упоение от дурного и прекрасного, высокого и низкого, богатого и бедного, ничтожного и возвышенного. Он с одинаковым удовольствием создает Яго и Имогену. То, что оскорбляет добродетельного философа, восхищает поэта-хамелеона». (Из письма от 27 октября 1818 г. // Keats. G. Letters. London — New York, 1948. P. 227—228.)

что он имеет природу хамелеона и способен привести в замешательство самого добросовестного философа. Его никак нельзя узнать — он постоянно говорит и действует словно от лица кого-то другого. Иными словами, на практике художник подчас бессознательно отождествляет себя с целями и достижениями других мастеров и, только применив усилие, может ограничиться каким-нибудь одним характерным способом выражения. Подобное рассуждение может показаться оправданием плагиата, которого было достаточно в каждой эпохе развития искусства. Но оно объясняет также весь ход исторического процесса в искусстве, доказывает запутанность и даже фальшивость всех исторических категорий.

Хотя склад человеческой индивидуальности объясняет две основные тенденции в развитии искусства, необходимо сделать некоторые скидки на разные двусмысленности и отклонения. Лорд Эктон* предостерег нас: «Не ищите художественной цельности в характере», и само искусство доказывает истинность этого афоризма. Рассматривая кубизм, можно выделить два направления развития: одно — к разрушению образа восприятия и реконструкции формы в соответствии с законами воображения, второе — к «реализации мотива», композиции с натуры. Но даже эти две общие тенденции весьма трудно отделить друг от друга, и каждая из них разделяется на второстепенные направления, которые внешне часто весьма мало напоминают исходное движение. Например, «реализация мотива», сезанновская концепция реализма, на деле ведет к кубизму, который сам по себе уже есть искажение «мотива», и приводит в итоге к созданию независимой структуры; далее это развитие предполагает открытие совершенно независимой пластической реальности — уже не «реализация мотива», но создание «мотива». В этой главе я буду говорить о тех движениях в современном искусстве, которые воспользовались свободой, открываемой разрушением образа восприятия, и в дальнейшем перешли к разработке форм искусства, определяемых либо воображением, либо фантазией¹. Характерной чертой этих движений является то, что поэты и литераторы играли большую роль в их формировании.

Футуризм — первое движение такого рода — был задуман и организован как движение итальянским поэтом Филиппо Томазо Маринетти. В течение 1909 года он распространил во всем мире манифест, в котором в смелых риторических фразах провозгласил конец искусства прошлого — пассаизма (le Passéisme) и рождение искусства будущего — футуризма (le Futurisme). Он собрал вокруг себя группу поэтов и художников, самыми важными среди которых были: Умберто Боччони (1882—1916), Джакомо Балла (р. 1871)**, Карло Карра (р. 1881)***, Луиджи Руссоло (1885—1947) и Джино Северини (р. 1883)****. Боччони составил «Манифест художников-футуристов»*****, который был опубликован 11 февраля и публично провозглашен 3 марта 1910 года перед большой аудиторией в театре Чиарелла в Турине. 11 апреля того же года появился «Технический манифест футуристической живописи». Затем быстро последовали другие демонстрации и манифесты². В 1912 году группа организовала выставку своих произведений в Париже (позднее перевезенную в Лондон и Берлин), а в 1914-м Боччони опубликовал книгу, которая явилась конечным выражением их идеалов³ — конечным как по форме, так и фактически, ибо война, разразившаяся в том же году, рассеяла группу. Боччони, который был ее главной динамической силой, погиб в 1916 году от ран. Группа более не возродилась. Северини на время обратился к кубизму, Карра попал под влияние метафизической живописи Де Кирико (см. ниже), Балла в итоге вернулся к академическому реализму, а Руссоло, который был прежде всего

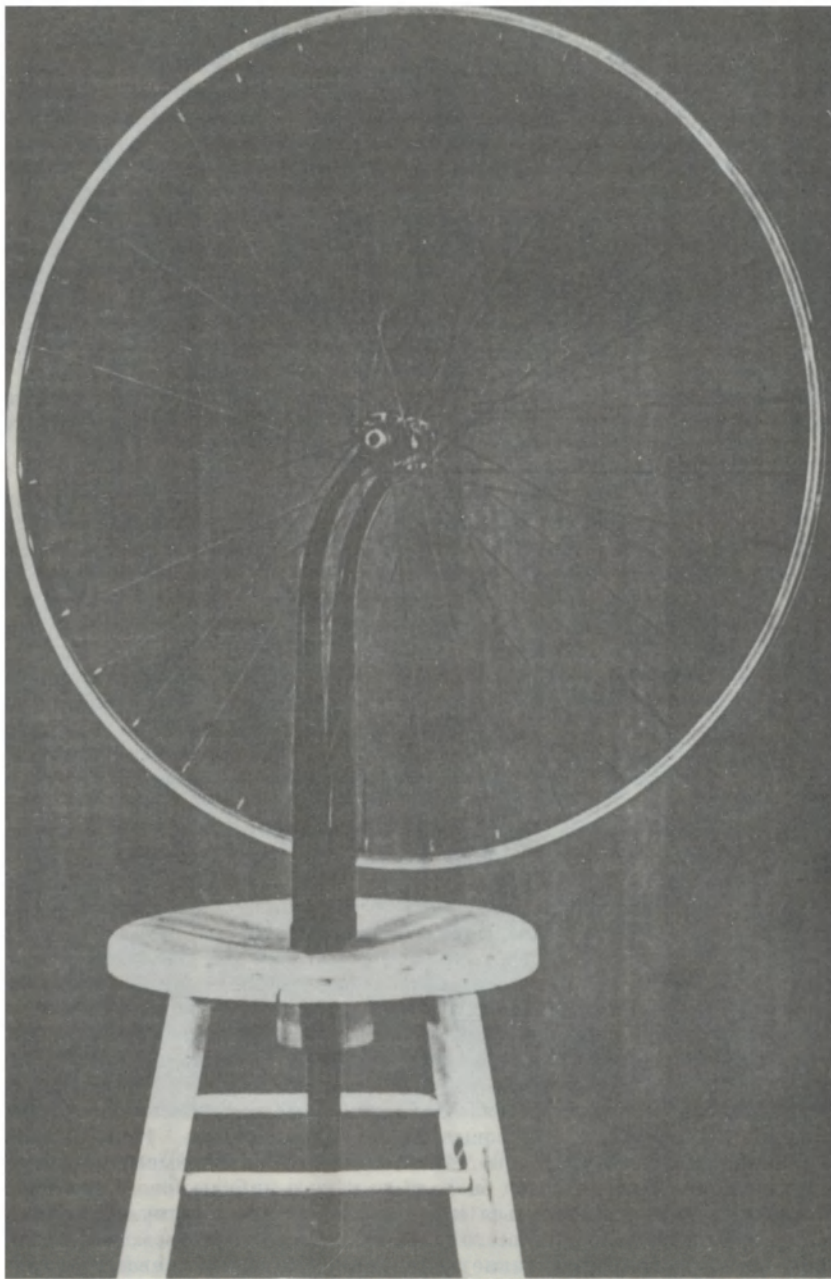
* Имеется в виду лорд Джон Эмерик Эдуард Дальберг-Эктон (1834—1902), 8-й баронет и с 1869 г. — 1-й барон Эктон фон Ольденгам, пэр Соединенного Королевства — английский историк, философ, политический и церковный деятель. Получил образование в Осотте и Мюнхене. Заседал в парламенте (1859—1865), принимал участие в Ватиканском Соборе 1869 г., был профессором истории в Кембридже (1902). Занимался вопросами философии истории и политической морали, обличал тиранические тенденции современного государства. Труды: «К истории Ватиканского Собора» (1871), «Лекции о современной истории» (опубл. 1906), «Изучение истории» (1895), «История свободы и другие статьи» (опубл. 1907), «Исторические эссе и исследования» (опубл. 1907), «Эссе о церкви и государстве» (опубл. 1952).

** Умер в 1958 году.

*** Умер в 1966 году.

**** Умер в 1966 году.

***** Этот и другие манифесты футуристов были переведены на русский язык и изданы в сборнике «Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. Перевод Вадима Шершеневича». М., 1914.



Марсель Дюшан. Велосипедное колесо. 1913. Дерево, металл

композитором, создателем футуристической музыки (иногда называемой «бруитизмом», *bruitism*), явно потерял интерес к живописи.

Манифест 1910 года — логичный документ. Он начинается с заявления о том, что всевозрастающая потребность в правде не может более удовлетворяться формой и цветом как они понимались в прошлом: все вещи движутся и бегут, быстро изменяются, и художник должен стремиться передать именно этот всеобщий динамизм. Пространство не суще-

ствует более, разве что лишь как атмосфера, в которой тела движутся и которую они наполняют собою. Цвет также переливается, мерцает, тени светятся, колыхаются. Все вышесказанное побуждает пятерых художников заявить:

1. Все формы подражания реальности должны быть подвергнуты презрению, а все формы оригинальности должны быть прославлены.

2. Мы должны восстать против тирании слов «гармония» и «хороший вкус». С этими словами, которые слишком гибки, можно было бы легко уничтожить произведения Рембрандта, Гойи и Родена.

3. Художественная критика либо бесполезна, либо ограничена.

4. Следует стереть из памяти все избитые и устаревшие сюжеты, чтобы выразить вихрь современной жизни — жизни стали, жара, упоения и головокружительной скорости.

5. Обвинительная кличка «сумасшедший», которая применялась к смелым новаторам, должна считаться благородным и почетным титулом.

6. Использование дополнительных цветов в живописи есть абсолютная необходимость, равно как свободная рифмовка в поэзии и полифония в музыке.

7. Всеобщий динамизм должен быть передан в живописи как динамическое ощущение.

8. Искренность и чистота более, чем все другие качества, необходимы для интерпретации натуры.

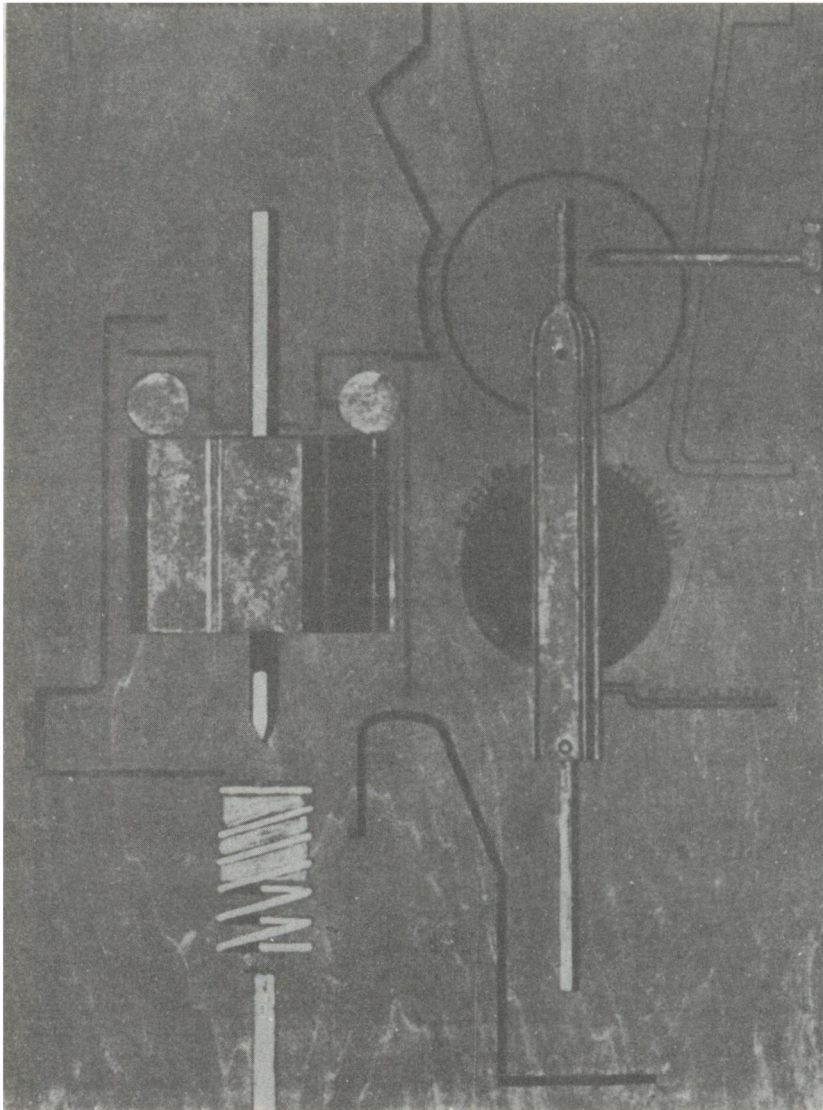
9. Движение и свет уничтожают материальность тел.

Положительная программа этой декларации обобщена в четвертом пункте: художник требуется для того, чтобы выразить вихрь⁴ современной жизни — жизни стали, жара, упоения и головокружительной скорости. Подобное подчеркивание динамизма в жизни началось с импрессионистов, но импрессионисты не разрешили проблему изображения движения в статических формах живописи и скульптуры. Решение этой проблемы футуристами было немного наивным: у скачущей лошади, говорили они, не четыре ноги, а двадцать, и движется она по треугольнику. Поэтому они писали лошадей, собак или людей с многочисленными конечностями, расположенными последовательно или же по радиусу. Звук тоже может быть изображен — в виде ряда волн, а цвет — как призматический ритм. Различные аспекты угла зрения могут сочетаться в едином процессе «восприятия — одновременного смешения». Здесь техника футуристов предвосхищала «симультианизм» Делоне.

Футуристическое движение прожило короткую жизнь, но в целом вклад его в современное искусство был важным и решительным. В плане изображения динамического движения этих пионеров впоследствии превзошел кинематограф, их картины остались скорее пластическими символами движения, чем изображением его. Их действительное значение заключается в том, что они по-новому восприняли типичные для нашего века предметы, особенно машины, по-новому выразили характерные черты современного человека, особенно любовь к скорости. Скульптура Боччони «Неповторимые формы продолжительности в пространстве» (1913, бронзовые отливки в Музее современного искусства, Нью-Йорк; Галерея современного искусства, Милан; Кунстхалле, Цюрих и коллекции Уинстон) обладает той динамической силой, которую мы обычно ассоциируем с барочной скульптурой, только вращательное движение в барочной скульптуре замкнуто на саму скульптуру, а вещь Боччони, кажется, ввинчивается в пространство, предвосхищая характерные формы аэроплана. Все футуристы начали с попыток изобразить физические или механические силы (как, например, в картине Балла «Автомобиль и шум», 1912; Карра «О чем мне рассказала уличная машина», 1911; Руссолю «Силовые линии удара грома», 1911(?) и Северини «Динамический иероглиф Баль Табарен», 1912). Но этот эксперимент вскоре сам себя исчерпал. Боччони, может быть, и довел бы дело до какого-нибудь нового синтеза, но всем остальным суждено было вновь вернуться к реализму или академизму. Причины не надо искать далеко: футуризм был прежде всего символическим искусством, попыткой в пластической форме проиллюстрировать некие концепции. Но всякое живое искусство начинается с чувства, далее переходит к материалу и лишь по воле случая приобретает символическое значение.

Разумеется, подобной же критике можно подвергнуть и орфизм Делоне и Пикабиа, и одновременно возникший, но независимый «лучизм» Михаила Ларионова (р. 1881)* в России. С 1910-го по 1915 год Пикабиа и Марсель Дюшан писали в такой манере, которую весьма трудно отличить от футуризма. «Процессия в Севилье» Пикабиа (1912)

* Умер в 1964 году.



Франсис Пикабия. Ребенок-карбюратор. 1917. Дерево, смешанная техника

является параллелью к картине «Похороны Галли-анархиста» Карра (1911), которая в том же году была выставлена в Париже. «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Дюшана (1912, Филадельфия, Музей искусств) имеет параллелью «Собаку на привязи» Балла (тот же год). Дальнейшее развитие Пикабия относится к анналам Дада и сюрреализма, что в определенной степени относится и к Дюшану. Но Дюшан, который был одной из самых загадочных личностей в современном движении (не потому ли столь влиятельной, что столь загадочной?), гораздо более ясно осознавал значение футуризма, чем родоначальники этого направления. Еще в 1913 году Аполлинер характеризовал этого художника как человека, «далекого от всех эстетических забот» и «заботящегося только об энергии». Говоря о своей «Обнаженной, спускающейся по лестнице», сам художник объяснял, что это, собственно говоря, не живопись — «это организация кинетических элементов, выражение времени и пространства через абстрактное изображение движения. Живописное же произведение представляет обязательно сочетание двух или нескольких цветов на плоскости. Я намеренно,

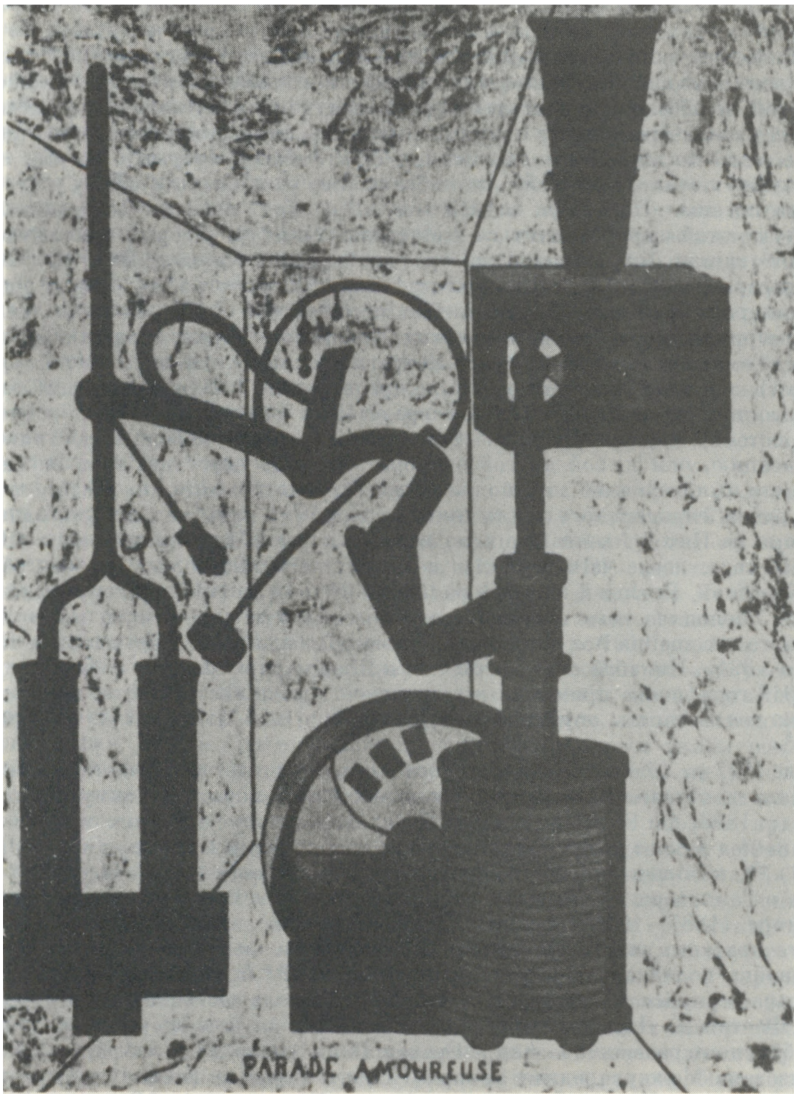
намеренно ограничился в своей «Обнаженной» «деревянными» «полоритом» — так, чтобы вопрос о живописи как таковой (*per se*) и не поднимался бы. Я допускаю, что существует множество способов для выражения этой идеи. Если бы это было не так, муза искусства была бы слишком бедна. Но помните, что когда мы анализируем движение формы в пространстве за данный отрезок времени, мы вступаем в царство геометрии и математики, равно как и тогда, когда мы конструируем машину для этой же цели. Так, если я показываю взлет аэроплана, я стараюсь показать, как именно он это делает. Я не делаю из него натюрморт. Когда идея «Обнаженной» открылась мне, я понял, что она навеки разобьет поработавшие оковы натурализма»⁵.

Здесь Марсель Дюшан подходит к концепции пластической реальности, предмета, созданного художником и обладающего своей собственной пластической неповторимостью, а не «картины», изображающей какую-то другую вещь. Дальнейшее развитие Дюшана после 1912 года, и особенно после поездки в Нью-Йорк, которую он совершил вместе с Пикабиа в 1915 году, привело его к конструированию из стекла, металла и дерева; достигнув этой объективной вершины, Дюшан, как и до него Рембо, перешел к презрительному бездействию. Он достиг той точки, где произведение искусства более не может рассматриваться как эстетический объект, но становится свободным творчеством. Но общество не поспевало за его развитием: Аполлинер пророчески возгласил, что Марселю Дюшану судьбой предназначено «примирить искусство и народ». Но народ тогда не был готов к такому примирению и, пожалуй, не готов еще и сейчас.

Война чисто физически рассеяла группы, которые возникли в Париже, Мюнхене, Милане и повсюду в Европе, но именно из этого разгрома и последующего духовного хаоса суждено было родиться следующему художественному движению. В течение 1915 года многие художники съехались в нейтральный Цюрих — Тристан Тзара и Марсель Янко из Румынии, Ганс Арп из Франции, Гуго Балл, Ганс Рихтер и Рихард Хельсенбек из Германии. Во время случайных встреч в кафе у них возникла идея организовать интернациональное развлекательное представление-кабаре. Гуго Балл был организатором первого такого праздника, которое состоялось 5 февраля 1916 года в помещении, снятом у Яна Эфраима, голландского моряка, владельца кабачка на Шпигельгассе. Оно включало разнообразные развлекательные номера: французские и голландские песни, русскую музыку оркестра балаалаек, негритянскую музыку, чтение стихов и выставку произведений искусства. Балл и Хельсенбек, приехавший из Берлина в начале февраля, листая немецко-французский словарь в поисках подходящего имени для певицы своей группы, мадам Ле Руа, случайно наткнулись на слово «дада». Оно было с восторгом принято как подходящее название для всего их начинания. В июне того же года была опубликована брошюра под названием «Кабаре Вольтер», ее издателем был Балл, обложку исполнил Арп, в ней сотрудничали, кроме уже упомянутых художников и поэтов, также Аполлинер, Маринетти, Пикассо, Модильяни и Кандинский. В марте 1917 года на Банхофштрассе была открыта «Галерея Дада». В июле появился первый номер периодического издания также под названием «Дада», который издал Тзара. Затем последовали первые книги Дада: «Первое воздушное приключение мсье Антипирина» («*La première aventure céleste de M. Antipyrine*») Тзаря с иллюстрациями Янко и «Фантастическая молитва» («*Phantastische gebete*») Хельсенбека с иллюстрациями Арпа. В 1918 году в Цюрих приехал шведский художник Викинг Эггелинг (1880—1925), который, вместе с Гансом Рихтером, пытался «придать движению» формам. Сначала они делали навязанные музыкой рисунки на растягивающейся резиновой пленке, но эта идея оказалась неудачной; тогда они стали снимать эти рисунки на кинопленку. Впоследствии их пути разошлись, но Рихтер продолжал оставаться одним из главных вдохновителей движения.

Отрывок из «Истории Дада», которую Хельсенбек опубликовал в Ганновере в 1920 году⁶, суммирует цели этой новой группы:

В группе «Кабаре Вольтер» все были художниками в том смысле, что все остро чувствовали вновь открывающиеся художественные возможности. Балл и я очень активно способствовали распространению экспрессионизма в Германии; Балл был близким другом Кандинского, вместе с которым пытался организовать экспрессионистический театр в Мюнхене. Арп в Париже поддерживал тесные контакты с Пикассо и Браком, лидерами кубистического движения, и глубоко осознал необходимость бороться с концепцией натурализма в любой форме. Тристан Тзара, романтик-интернационалист, привез с собой из Румынии огромное литературное дарование, его пропагандистскому пылу мы обязаны стремительным численным ростом Дада. В то время, когда мы танцевали, пели, читали стихи вечер за вечером в «Кабаре Вольтер», название «абстрактное искусство» было для нас равносильно



Франсис Пикабиа. Любовный парад. 1917. Картон, масло

высочайшей чести. Натурализм был психологическим оправданием стремлений буржуазии, в которой мы видели своего смертельного врага, и это психологическое оправдание, как ни крути, отождествлялось с различными образами буржуазной морали. Архипенко, которого мы почитали как непревзойденный образец в области пластических искусств, утверждал, что искусство не должно быть ни реалистическим, ни идеалистическим — оно должно быть правдивым; под этим он подразумевал, что всякое, даже скрытое, подражание природе есть ложь. В этом смысле движению Дада суждено было дать новый толчок развитию художественной правды. Движению Дада суждено было стать объединяющим центром всех сил абстракции и постоянным боевым оружием всех великих интернациональных художественных движений.

С самого начала движение Дада было сознательно интернациональным — Тзара сохранял тесную связь с Маринетти, и хотя дадаисты осуждали футуризм как слишком реалистическое и слишком программное течение, они заимствовали у него, как признает

Хёльсенбек, идею «симультанности», или одновременности (например, одновременного чтения различных стихотворений), а также «брюитизм» — шумовую музыку. Но «дадаисты из «Кабаре Вольтер» восприняли брюитизм, не подозревая о том, что он имеет свою философию, — собственно говоря, они стремились как раз к противоположному: к спокойствию духа и нескончаемой колыбельной, к искусству, абстрактному искусству. В действительности же художники из «Кабаре Вольтер» сами не имели представления о том, чего они, собственно, хотели — какие-то обрывки «современного искусства», которые в то или иное время застряли в головах этих личностей, они собрали вместе и назвали „Дада“»⁷.

Пикабия посетил Нью-Йорк в 1913 году. В 1915-м, как уже отмечалось, он вновь отправился туда, чтобы присоединиться к Марселю Дюшану, который приехал в июне того же года. Они нашли сочувственно настроенного покровителя — Вальтера Аренсберга, а также импресарио — Альфреда Штиглицца, художника-фотографа, который еще в 1906 году открыл галерею на Пятой Авеню и был первым, кто показывал там не только современных американских художников, таких, как Джон Марин, Макс Вебер и Мэн Рэй, но и Сезанна, Таможенника Руссо, Тулуз-Лотрека и Пикассо. На знаменитой Армори Шоу (Armory Show), огромной выставке, где было представлено 1100 произведений современной школы (она состоялась в Нью-Йорке в феврале 1913 года, позднее была показана также в Чикаго и Бостоне), картина Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» вызвала большую сенсацию, чем любой другой экспонат, и когда через два года он сам приехал в Нью-Йорк, его имя было уже хорошо известно. Штиглицц охотно превратил свою галерею в передовый рубеж европейского движения и предпринял издание ревью, названного «291», по номеру дома на Пятой Авеню, где находилась галерея. Пикабия оставался в Нью-Йорке до конца 1916 года, после чего вернулся в Цюрих через Барселону, где он объединился с Артуром Кравзном, Глезом и Мари Лорансен, и 25 января 1917 года опубликовал первый номер нового периодического издания, названного «391» — в память ревью Штиглицца. После короткого посещения Америки, где он вновь воссоединился с Дюшаном и опубликовал новые номера «391», Пикабия опять вернулся в Швейцарию, вначале в Лозанну, а позднее, в феврале 1918 года, снова примкнул к цюрихской группе, которая тем временем активизировала свою деятельность, опубликовав «Дада-I» и «Дада-II» в 1917-м, а третий номер — в 1918 году⁸.

В начале 1917-го Хёльсенбек возвратился в Берлин и с легкостью организовал немецкое движение Дада в отчаянной суматохе последнего года войны. К нему присоединились Георг Гросс (р. 1893) * и Рауль Хаусманн. В Кельне в течение 1918 года также сформировалось движение под руководством журналиста по имени Бааргельд и художника Макса Эрнста (р. 1891) **, который впервые встретился с Арпом еще в 1914 году. Другая группа образовалась в Ганновере, ее патроном был издатель Штегеман, а ведущим художником — Курт Швиттерс (1887—1948). Группы Дада появились также в Базеле и в Барселоне (в результате краткого визита Пикабия). Тем временем цюрихская группа начала распадаться, ибо война подходила к концу. Арп уехал, чтобы присоединиться к новой группе в Кельне. Тзара вернулся в Париж, где в течение 1920 года состоялось много демонстраций и выставок. Фестиваль Дада был устроен в зале Гаво, на нем впервые появились имена, важные для будущего развития, — Андре Бретон, Поль Элюар, Супо и Арагон. В этом же году была организована Международная ярмарка Дада в Берлине (июнь), ей предшествовала (в апреле) выставка в Кельне, устроенная Арпом, Бааргельдом и Эрнстом. Эта выставка была закрыта полицией; движение Дада в Германии с самого начала обнаружило свои революционные и нигилистические политические тенденции: оно стало скорее тотальным социальным протестом, чем художественным движением.

Но и с самого начала движение Дада, унаследовав риторическую пропаганду Мари-нетти, провозглашало себя движением «активистским»; на деле это означало скорее попытку стряхнуть мертвый груз всех древних традиций (как общественных, так и художественных), чем позитивную попытку создать новый стиль в искусстве. За всем этим чувствовалось широкое общественное беспокойство — военная горячка, сама война, впоследствии — русская революция. Будучи скорее анархистами, чем социалистами, а в некоторых случаях — протофашистами, дадаисты усвоили лозунг Бакунина: «Разрушение — это тоже творчество!» Они стремились шокировать буржуазию (которую они считали ответственной

* Умер в 1959 году.

** Умер в 1976 году.

за развязывание войны) и готовы были использовать самые различные средства, порожденные мрачным воображением, — делать картины из отбросов (например, «Мерц-бильдер» Швиттерса) или поднимать до уровня произведений искусства такие скандальные предметы, как сушилки для бутылок и писсуары. Дюшан пририсовал Моне Лизе усы, а Пикабия изображал абсурдные машины, единственным назначением которых было высмеять науку и ее производительность. Некоторые из этих поступков могут ныне показаться тривиальными, но не следует при этом забывать о цели, которую они призваны были выполнить, — разрушение всех условных представлений в искусстве, чтобы полностью освободить зрительное воображение. Кубизм достиг при этом многого, но после того, как он отверг законы перспективного видения, ему угрожала остановка на этом и превращение в формальный классицизм, еще более суровый и жесткий, чем тот реализм, который он отвергал. Движение Дада было последним актом освобождения, и помимо того, что на него откликнулись Пикассо и Брак, и даже Леже, оно дало «боевое оружие» новому поколению художников. В период между двумя мировыми войнами движение Дада в значительной мере подверглось забвению, но оно дало толчок и показало то направление художественного развития западного искусства, которое не исчерпано еще и в наше время. То состояние сознания, которое вызвало выступление, подобные футуризму и Дада, все еще преобладает: мы еще ищем образы, которые могли бы выразить «вихрь современной жизни — жизни стали, жара, упоения и головокружительной скорости».

Среди итальянских художников, которые подписали Манифест Дада в 1920 году (опубликован в журнале «Блю» («Bleu») в Мантуе), был феррарский мастер, родители которого были итальянцами, а сам он родился в Греции в 1888 году. Весьма важно, что этот художник отправился на обучение в Мюнхен (1905—1908), где попал под влияние мистического романтизма Клингера и Бёклина. Звали его Джорджо Де Кирико*, и ему суждено было сыграть решающую роль на следующем этапе развития современного искусства. Де Кирико жил в Милане и Флоренции с 1908-го по 1910 год, а затем отправился в Париж, где встретил Пикассо и Аполлинера. Накануне войны он вернулся в Италию, в Ферраре встретил Карло Карра и вместе с ним основал «метафизическую школу» («scuola metafisica»), под которой он понимал стиль в живописи, заимствовавший, возможно, что-то из философии Ницше, но являвшийся существенно иным типом романтического пейзажа, чем у Бёклина или Клингера, на которых он основывался: здесь использовались не образы восприятия, а разобщенные и несогласованные образы сновидений. Первые пейзажи в этом новом стиле (в которых преобладали главным образом архитектурные элементы) Де Кирико писал еще до своего путешествия в Париж, то есть в 1910 году. Затем он начал использовать элементы, подсказанные, вероятно, «конструкциями» Пикассо, — геометрические инструменты, фрагменты карт, бисквиты и так далее; все они выписаны с точностью оптического обмана (*trompe-l'oeil*) и складываются в гротескные фигуры, напоминающие сконструированных из фруктов и овощей монстров миланского художника XVI века Джузеппе Арчимбольдо**. Но подобные конструкции ни в коей мере не являются кубистическими — можно даже сомневаться, сочувствовал ли, понимал ли вообще когда-нибудь Де Кирико цели кубизма. У него не было ни аналитических намерений, ни вообще логических наклонностей; к примеру, он использовал перспективу не для изобразительных целей, а ради ее эмоционального воздействия. Предметы в его картинах обычно изолированы, относятся к царству воображения и скомпонованы так, чтобы вызвать ощущение ожидания или драмы. Но в этих композициях нет рассчитанности, и можно предположить, что образы возникли перед внутренним взором художника неожиданно, как в состоянии транса⁹. Они порождены некоей таинственной способностью прозрения, которую живописец в последствии утратил, но перед этим он создал серию полотен, до сих пор обладающих непонятной магической силой.

Сам Де Кирико дал наилучшее словесное описание поэтики своих пейзажей в следующих словах:

Иногда горизонт замыкается стеной, из-за которой слышится шум уходящего поезда.

* Умер в 1978 году.

** Джузеппе Арчимбольдо (или Арчимбольди, 1527? — 1593) — живописец-маньерист, в 1562—1587 гг. работал при дворе императоров Фердинанда I, Максимилиана II и Рудольфа II в Вене и Праге, умер в Милане. Автор фантастических произведений — аллегорических картин, портретов, — в которых изображение составляется из нагромождения овощей, фруктов, цветов, животных или предметов. Некоторые полотна художника для достижения эффекта нужно перевернуть вверх ногами.

Целая ностальгия бесконечного¹⁰ открывается нам в геометрически точных очертаниях площади. Мы переживаем самые незабываемые движения души, когда определенные аспекты действительности, существованием которых мы пренебрегаем, неожиданно предстают перед нами и открывают нам тайны, находящиеся все время в пределах досягаемости, но невидимые нами, ибо мы слишком близоруки, и неощутимые, ибо наши чувства недостаточно развиты. Их мертвые голоса говорят с нами из ближайшего окружения, но звучат так, как голоса с другой планеты¹¹.

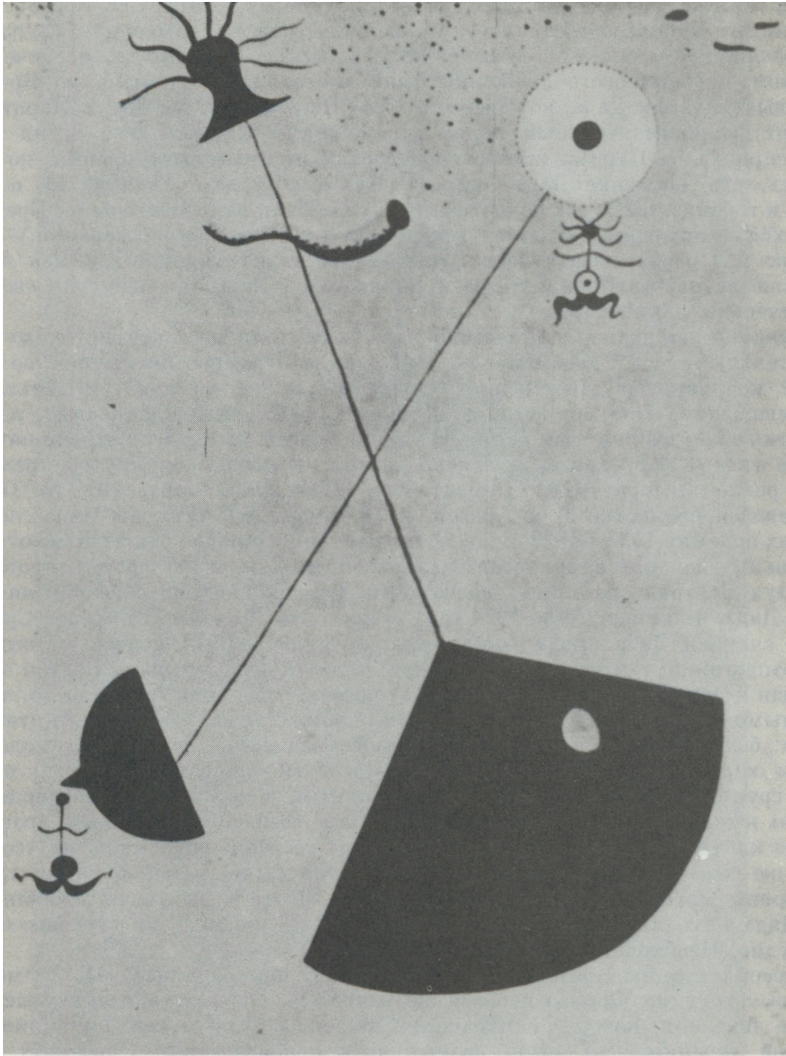
На протяжении ряда лет (1915—1920) Карло Карра и Джорджо Моранди (р. 1890) * работали в соответствии с этим поэтическим настроением, но оба художника по духу были глубоко классичны, и когда Де Кирико вернулся в Париж (в 1924 году), предоставленные самим себе, постепенно оставили метафизический стиль: они искали не ностальгии бесконечного, но ясности определенного.

Есть и еще одна независимая личность, чье присутствие в Париже оказало влияние на дальнейшее развитие искусства после окончания периода Дада. Марк Шагал родился в Витебске, в России, в 1887 году **. Он получил образование в Императорской школе изящных искусств в Санкт-Петербурге и впервые приехал в Париж в 1910 году, где примкнул к кружку Аполлинера, Макса Жакоба, художников Делоне и Ла Фрезнайе. В 1911-м он уже выставляет у Независимых такие картины, как «Подстриженный человек», «Красный осел», «Моей невесте». Шагал как-то сказал, что, когда он прибыл в Париж, к его башмакам прилипло немного русской земли; он определенно привез с собой то поэтическое видение, которое коренится в русской жизни и фольклоре, и никогда не утратил это качество. Но уже в 1911 году он попадает под влияние кубистов — действительно, он и выступался как кубист, вместе с Глезом и Метценже. Такие произведения этого года, как «Автопортрет с семью пальцами» (Амстердам, музей Стеделийк) или огромная «Голгофа» (Музей современного искусства, Нью-Йорк), хоть и сохраняют характерные элементы русской иконографии Шагала, все же определенно стилизованы в кубистическом духе. Но кубизм для Шагала всегда был не более чем поверхностным маньеризмом; он откровенно признавался, что не может принять насилие над чувственной природой, присущей мотиву. Он чувствовал, что в кубизме слишком большое значение придается архитектурной форме; что же до него самого, то он предпочитал «антилогическое построение» (une figuration anti-logique), под которым понимал иррациональную организацию природных объектов, нелогичность имажитивной поэтики сна. Ла Фрезнайе стал его ближайшим сподвижником, но между ними не было взаимобмена влияниями. Шагал, обосновавшись в предвоенной атмосфере Парижа, все более и более уходил к самым истокам, к тому, что он сам называл близостью к простой жизни, к детскому восприятию. Но одновременно его «иллогизмы» произвели глубокое впечатление на младшее поколение художников и поэтов, когда он вернулся в Париж зимой 1922/23 года (он уезжал в Россию на время войны), его самобытная фантазия, казалось, усилила совершенно иную фантазию Де Кирико, и они вместе открыли путь в царство подсознания, куда доселе отваживались заглянуть лишь редкие художники. Правда, сам Шагал никогда бесповоротно не переступал этот порог: одной ногой он всегда стоял на почве, которая вскормила его. Он никогда полностью не стяхнул русскую землю со своих башмаков.

Несмотря на свою независимость, Шагал остается одним из самых влиятельных художников нашего времени; и сколько бы ни восхищались его чисто художественными достоинствами — такими, например, как его варварское богатство цвета (он сам говорил о своей «первобытной палитре»), — нет сомнений в том, что он в основном обращается к эмоциям, тем, которые возбуждаются посредством некоего ностальгического символизма. Противопоставляя себя как импрессионистам, так и кубистам, Шагал как-то сказал: «Я стремлюсь наполнить свой холст формами, звенящими от наполненности страстью, которые должны создать дополнительное измерение, — то, что не достигается ни чистой геометрией кубических линий, ни импрессионистическими цветными мазками»¹². Он не мог с такой же легкостью отделить себя от сюрреалистов, которым суждено было находить столько вдохновения в его работах, но он делает такую попытку, обвиняя их в излишне литературном подходе к живописи. Подобное обвинение часто выдвигалось и против его собственных произведений, но ведь он сам отождествлял живопись и поэзию:

* Умер в 1964 году.

** Умер в 1985 году.



Хуан Миро. Материнство. 1924. Холст, масло

Все может изменяться в нашем лишенном морали мире, кроме сердца, человеческой любви и его желания познать божественное. Живопись, как и поэзия, содержит частицу божественного; люди чувствуют это сегодня так же, как и раньше. Что за нищета окружала мою юность, что за невзгоды терпел мой отец с нами, девятью детьми. И все же он всегда был полон любви и по-своему был поэтом. Благодаря ему, я впервые ощутил существование поэзии на этой земле. Потом я пережил то же ощущение ночами, когда глядел в темное небо. Так я открыл, что есть еще и иной мир. Это тронуло меня так глубоко, что вызвало слезы на моих глазах¹³.

Действительно, это не ощущения сюрреалиста, несмотря на трансцендентальное значение, которое имеет этот термин. Самим словом мы вновь обязаны Аполлинеру: он использовал его, чтобы охарактеризовать свою собственную пьесу «Грудь Тиресия» («Les Mamelles de Tiresias») — «сюрреалистическая драма в двух актах, с прологом». Впервые она была представлена 24 июня 1917 года. Когда Андре Бретон и Филипп Супо основали ревю «Литература» («Literature») в марте 1919-го, они приняли слово «сюрреализм» для характери-

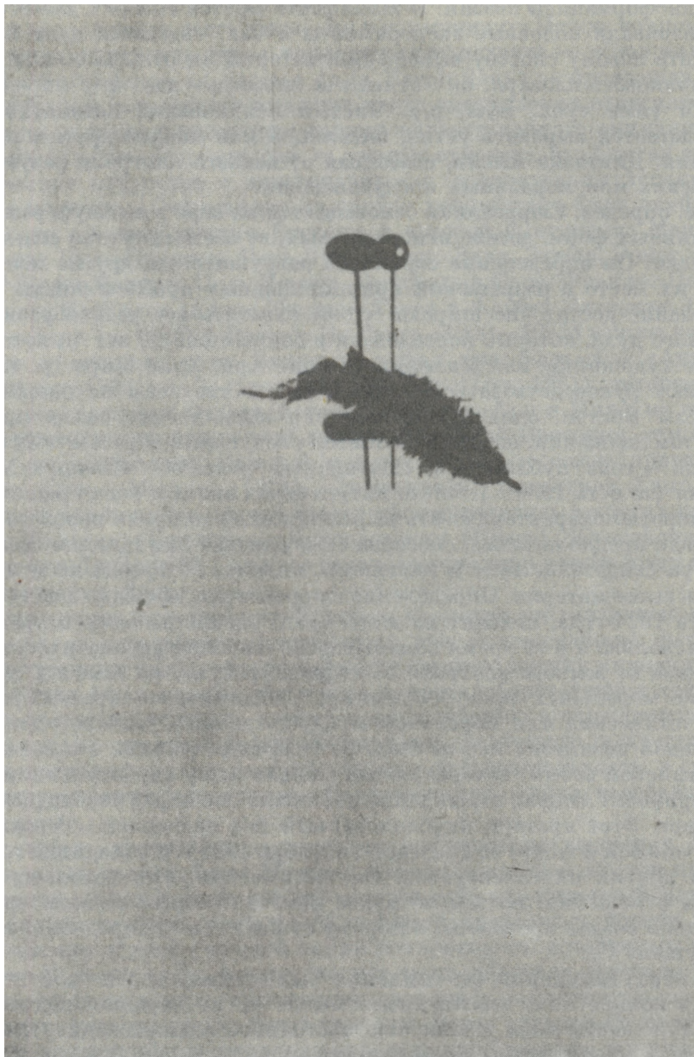
стики метода спонтанного письма, с которыми они экспериментировали. Бретон, уже знакомый с новыми доктринами психоанализа, пришел к выводу, что символическое воображение, проявляющееся в снах, а также анализ снов могут быть использованы для поэтических целей. Таким образом, истоки нового движения были чисто литературными, но Бретон вскоре увидел, что выступления Дада, которые в том же году начали достигать Парижа, отлично соответствуют экспериментальным целям его журнала. Сделать свой вклад пригласили Тзару, и он приехал в Париж; вскоре последовали шумные выступления, но в них уже чувствовалось, что движение Дада умирает. Культ абсурда толкал их ко все большим крайностям, и к концу 1922 года целостная группа перестала существовать. Бретон объединил оставшихся — по крайней мере тех, кто оценил серьезность его намерений, — и в 1924 году, когда уже мог рассчитывать на сотрудничество таких художников, как Арп и Макс Эрнст, а также на поэтов Поля Элюара и Бенджамена Пере, он выпустил свой «Первый сюрреалистический манифест».

Сюрреализму как движению суждено было быть столь же «активистским» и столь же непоследовательным, как и дадаизму, но у него было огромное преимущество — умный и влиятельный координатор. Бретон всегда отвергал титул «вождя», и действительно — сама идея «вождизма» не совместима с глубочайшей освобожденностью, заключенной в сюрреалистическом учении. Тем не менее именно Бретон вывел все современное движение от этапа Дада к этапу сюрреализма. Это ясно следует из многих документов, прежде всего — из статей в ревю «Литература» с момента его основания в марте 1919-го. Правда, этот журнал издавался совместно Луи Арагоном, Бретоном и Филиппом Супо, но в течение ожесточенных полемик 1920—1922 годов, когда Бретон и Пикабия решительно отмежевались от всех остальных дадаистов, руководимых Тзарой, именно четко сформулированные идеи и научный дух Бретона оказались решающими. Бретон начинал с выражения симпатий к движению Дада, но незадолго до 1924 года заявил, что он сам и его друзья Супо и Элюар «никогда не считали Дада ничем большим, кроме как грубым подобием того состояния сознания, которого оно тем не менее не помогало достичь»¹⁴. Отныне Бретон осознал, что существующая историческая ситуация требует чего-то более конструктивного, чем ставшие бессмысленными кривляния группы Дада. Он вынашивал идею о конгрессе интеллектуалов, который мог бы «очистить и объединить существеннейшие принципы модернизма»¹⁵.

Выводы хорошо сделал Жорж Юнье: «Легко можно заключить, что предпринятие такого рода группе Дада показалось бы реакционным, и можно было предвидеть, как его воспринял бы каждый отдельный дадаист. Для Дада само прилагательное «современный» было подобно клятвопреступлению. Движение Дада всегда боролось против «современного духа». Что же касается Бретона, то его намерения были ясны. В самой гуще воздымающейся волны мрака он желал сотворить свет. Он желал изучить все маневры Дада. Движение Дада находилось в конце своего развития. Оно шло ко дну, как потерпевшее крушение судно. Необходима была переориентация»¹⁶.

Эту переориентацию Бретон нашел в доктринах психоанализа. Изучая медицину, он познакомился с трудами Фрейда и сразу же увидел их соответствие выступлениям Дада. Помимо того значения, которое психоанализ придавал снам и галлюцинациям, техника аналитической терапии подсказала возможность использования словесных ассоциаций и искусственно вызванных грез как методов художественного творчества. Сам Бретон описал, как он подошел к первым экспериментам в этом направлении. Однажды вечером, когда он собирался ко сну, он отчетливо услышал, «как если бы простучали по оконному стеклу», странную фразу: «Вот человек, разрезанный пополам окном», причем слуховое восприятие фразы было усилено зрительным образом человека, разрезанного пополам окном. Бретон комментирует это событие так:

В то время я был еще одержим Фрейдом и знаком с его методами исследования, которые мне случалось применять к больным во время войны; вот я и решил добиться от себя того, чего обычно добиваются от пациентов, то есть — монолога, изливающегося так быстро, как это только возможно, над которым критическая сторона сознания не имеет никакого контроля — сам субъект пускает на ветер всю свою скрытность — и который, насколько это возможно, представлял бы говорящую мысль. Мне казалось, да и сейчас кажется, что скорость мысли не больше скорости слова и следовательно не превышает скорости потока речи или движения пера. Именно в таких обстоятельствах мы, вместе с Филиппом Супо, которому я объяснил свои замыслы, принялись исписывать листы бумаги, чувствуя похвальное безразличие к литературной ценности результата. Легкость исполнения довершила остальное. К концу первого дня эксперимента мы могли прочесть друг другу около 50 страниц, созданных в такой манере, и сравнить полученные нами итоги. Сходство в целом



Хуан Миро. Портрет балерины. 1928. Объект в раме

было поразительно. Одинаковыми были ошибки в конструкции, та же прерывающаяся манера, а также, в обоих случаях, — впечатление необыкновенной яркости, богатой эмоциональности, широкий выбор образов такого качества, какого мы никогда и не смогли бы достичь при обычном методе письма, специфическое чувство живописности, а также — здесь и там рассеянные образчики совершенной буффонады. Единственная разница в наших двух текстах, как мне показалось, исходила из сущности наших индивидуальных темпераментов. Темперамент Супо менее статичен, чем мой, и надеюсь, он позволит мне немного покритиковать его за обыкновение писать в начале некоторых страниц — несомненно для мистификации — несколько слов в виде заглавия. С другой стороны, я должен воздать ему должное за то, что он всегда энергично возражал против малейшего исправления любого отрывка, который мне казался неудачным. В этом он был абсолютно прав¹⁷.

Этот отрывок показывает, что сюрреализм был, прежде всего, вопросом поэтического творчества; и действительно, живопись и скульптура впоследствии оказались, по существу,

пластической трансформацией поэзии. В Манифесте Бретон говорит далее, как они с Супо продолжали и развивали подобные эксперименты и как, «воздавая дань Гийому Аполлинеру», решили дать новому способу выражения, который им открылся, имя «сюрреализм». Затем, в стиле толкового словаря, он «отныне и навсегда» дает ему определение:

Сюрреализм (имя сущ., муж. р.). Чистый психический автоматизм, посредством которого предполагается выразить устно, письменно или любым другим путем истинный процесс мышления. Диктовка мысли, свободная от всякого контроля разума, независимая от всех эстетических или моральных предубеждений.

ЭНЦИКЛ. Филос. определ. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, доселе игнорируемых, во всемогущество сна, в незаинтересованную игру мысли. Он определенно стремится разрушить все другие психические механизмы и занять их место в разрешении принципиальных проблем жизни¹⁸.

Это определение достаточно широко, чтобы охватить все разнообразные проявления сюрреалистического духа, которые последовали в ближайшие 25 лет (и которые возникают сейчас, ибо такие художники, как Макс Эрнст, Ганс Арп, Хуан Миро (р. 1893) * и многие другие продолжают руководствоваться в своем творчестве этим исходным определением сюрреализма). Сам Бретон, однако, впоследствии выделит две эпохи примерно равной длительности в этом движении, которые он описал следующим образом: «От его возникновения (с 1919 года — года публикации «Магнитных полей» — «Champs Magnetiques»¹⁹) до нынешнего дня (то есть 1936 г.): чисто интуитивная эпоха и эпоха рационалистическая. Первую можно коротко охарактеризовать выражаемой в это время верой во всемогущество мысли, которая, как предполагалось, способна освободиться при помощи своих собственных ресурсов. Эта вера свидетельствует о господстве мнения, которое я ныне считаю ошибочным, — что мысль выше материи. Определение сюрреализма, вошедшее во все словари и взятое из Манифеста 1924 года, исходит из этого чисто идеалистического предположения и... делает ясным, насколько я в то время обманывался, защищая автоматическое мышление — не только свободное от всякого контроля со стороны разума, но также и далекое от «всех эстетических или моральных предубеждений». Следовало, по крайней мере, добавить: сознательных эстетических или моральных предубеждений... Никакой цельной политической или социальной позиции у нас не было до 1925 года, то есть, это важно подчеркнуть, до начала марокканской войны, которая, вновь оживив нашу глубокую неприязнь к войнам и тому, что они приносят людям, неожиданно поставила нас перед необходимостью выразить публичный протест. Этот протест, опубликованный под названием «Революция отныне и вовеки» («La Revolution d'Abord et Toujours», октябрь 1925 г.), объединил имена сюрреалистов и тридцати других интеллектуалов. Он, несомненно, был довольно беспорядочным в идеологическом отношении, но тем не менее отмечал разрыв со всем предшествующим образом мышления и создал прецедент, которому суждено было определить все направление движения в будущем»²⁰.

Этот новый образ мышления, без сомнения, был предопределен политической атмосферой 30-х годов; в конкретном, действенном смысле он не пережил подъема сталинизма. Тем не менее в художественной жизни шло постоянное размежевание, поэтому Бретон и сюрреалисты были, в общем, правы, осознавая его существование. В более общем плане Бретон описал обстановку в лекции, прочитанной в Брюсселе в 1934 году:

В реальном мире существуют две проблемы: первая — проблема познания, сформулированная в начале XX века взаимоотношениями сознательного и бессознательного. Мы, сюрреалисты, кажется, избраны для разрешения этой проблемы: мы впервые применили к этому специальный метод, который и сейчас кажется нам самым подходящим и способным к усовершенствованию, поэтому мы не видим необходимости от него отказываться. Другая стоящая перед нами проблема — это проблема социальных действий и их выбора. Действия эти, согласно нашим представлениям, своим истинным методом имеют диалектический материализм; мы не можем их предвосхитить, ибо считаем, что освобождение человечества есть первое условие для освобождения духа, а освобождение человечества можно ожидать лишь в результате пролетарской революции²¹.

В 1929 году Бретон опубликовал Второй Манифест сюрреализма в последнем номере журнала «Сюрреалистическая революция» («La Revolution Surrealiste»), который он основал в декабре 1924-го, издателями были Пьер Навий и Бенджамен Перё. Бретон возглавил

* Умер в 1988 году.

издательство начиная с четвертого номера, а в пятом номере (октябрь 1925 г.) объявил о формальной принадлежности всего движения к коммунизму. Между концом 1925-го и началом 1930 года, когда появилось новое периодическое издание — «Сюрреализм на службе революции» («Le Surrealisme au Service de la Revolution»), — произошла заметная перестройка сил. В той мере, в какой все имевшие место выступления относились к поэзии или литературе, они не являются предметом нашего первостепенного внимания в этой книге; что же касается их политического смысла, то следует отметить, что Бретон всегда стремился увязать пластическое искусство с литературным и политическим аспектами движения. В первом номере журнала «Сюрреализм на службе революции» была опубликована декларация солидарности с точкой зрения Бретона, с которой выступили: Максим Александр, Арагон, Жёз Боске, Луис Бунюэль, Рене Шар, Креве, Дали, Элюар, Эрнст, Марсель Фурье, Камил Гёманс, Жорж Малкин, Поль Ножюэ, Бенджамен Пере, Франсис Понж, Марко Ристич, Жорж Садуль, Ив Танги, Андре Тирион, Тзара и Альбер Валантэн. Среди этих имен только Сальвадор Дали (р. 1904) *, Эрнст и Ив Танги (1900—1955) важны как представители изобразительного искусства, хотя Бунюэль создал два фильма — «Андалузский пес» («Le Chien Andalou»; 1929) и «Золотой век» («L'Age d'Or», 1931), которые явились наиболее типичными проявлениями сюрреалистического духа. Арп и Миро, не вполне примыкая по своему темпераменту к политической линии, избранной Бретоном, тем не менее охотно выставлялись с сюрреалистами. Каждый год появлялись и новые приверженцы — Рене Магритт (1930), Андре Массон (1931), Джакометти, Валентина Гюго, Виктор Браунер (1933); группы художников-сюрреалистов сформировались в других странах: в Соединенных Штатах, Бельгии (Брюссель), Чехословакии (Прага), Югославии (Белград), Дании, Японии и даже в Лондоне **. С самого начала сюрреализм унаследовал интернациональный характер движения Дада.

Несмотря на точные определения Бретона, несмотря на различные совместно выпущенные манифесты и программы, сюрреализм, как и предыдущие фазы современного движения, рассмотренные выше, объединял непостоянную группу индивидуалистов. В действительности, всегда были налицо две явные и противоборствующие тенденции: одна — более специфически дадаистская по своему происхождению и нигилистическая по целям, противоположная всем традиционным концепциям «изящного искусства», всем чисто эстетическим категориям; другая, несмотря на всю ее оригинальность, в сущности, все же определялась эстетическими критериями. Некоторые художники колебались между этими двумя крайностями.

Если рассмотреть первую тенденцию как продолжение движения Дада без резких скачков, то связующим звеном будет Марсель Дюшан, о котором Бретон писал в 1922 году: «Только сплотившись вокруг этого имени, которое есть плодотворный источник для всех, кто еще ищет, мы могли бы с наибольшей остротой продолжать борьбу за освобождение современного сознания от этой ужасной мании конкретности, которую мы никогда не перестаем отрицать». И далее: «То, что составляет мощь Марселя Дюшана, чему он обязан своим спасением от нескольких угрожающих ситуаций, заключается прежде всего в его презрении к теории, которое всегда будет удивлять менее одаренных людей» ²². Каждая из вышеупомянутых тенденций представляла определенную теорию, защищала или отрицала определенную концепцию искусства. Дюшан отказался от всех предубеждений, поэтому он мог подписать и выставить любой промышленным путем изготовленный предмет — самый акт выбора составлял истину личного отношения. Этот акт восприятия существует лишь постольку, поскольку Дюшану было угодно что-либо утверждать, ибо само отношение есть всегда лишь дело случая.

Дюшан быстро освободился от теорий кубизма и футуризма, но футуризм оставил след. «Весьма удобно рассмотреть как следствие футуризма некий переходный период, сравнительно независимый и механический по характеру (Дюшан, Пикабия), который явился результатом умышленного отождествления человека и машины... Шедевр этого направления, во всех отношениях превосходящий другие внешне выраженные намерения периода, — картина Дюшана „Невеста, раздетая донага холостяками“» — так говорит Бретон ²³. Но

* Умер в 1989 году.

** Большая интернациональная сюрреалистическая выставка состоялась в Лондоне в июне 1936 года, сопровождавшаяся публикацией Третьего Интернационального Бюллетеня Сюрреализма. Интересно, что в ней принимал участие и сам Герберт Рид — в то время член английской группы сюрреалистов. Одновременно он издал сборник, куда вошли статьи Андре Бретона, Хьюго Сайкс Дэвиса, Поля Элюара и Жоржа Юнье.

«машинизм» Дюшана и Пикабиа никогда не основывался на усвоении машинной эстетики (как позднейшие работы конструктивистов); это был, скорее, бунт против машинной этики, против подчинения ценностей человека ценностям машины. Машины Дюшана и Пикабиа — это непочтительные карикатуры.

«Презрение к теории» включало презрение к эстетическим категориям как таковым, ибо высказывание какого-либо суждения, определяющего ценность произведения искусства, с точки зрения Дюшана, также относилось к «теории». Подобный антиэстетизм стал характерен впоследствии для многих выступлений современного движения. Расширение принципа коллажа включало любой набор самых неожиданных предметов: Курт Швиттерс для создания своих картин и скульптур использовал содержимое пепельниц и мусорных корзин; Макс Эрнст создавал «зримые стихи», используя вырезки из старых газет и книжные иллюстрации — резцовые гравюры на металле. Он изобрел также «фроттаж» (frottage) — рисунки, составленные путем натирания графитом бумаги, наложенной на различные поверхности с грубой фактурой, — в этой технике он исполнил серию «Естественная история» (Париж, 1926), состоящую из воображаемых растений, животных и других псевдоорганических форм. Даже поэты могли предаваться такому пластическому творчеству — сам Бретон создал ряд фантастических конструкций из отбросов. Но красота все время вырывалась наружу — большинство решительных попыток пренебречь условностями искусства в итоге приводило к созданию бессознательной гармонии. Ныне очевидно, например, что «Мерцбильдер» Швиттерса является плодом изысканной чувственности.

Мы находим этот непроизвольный эстетизм не только в работах Макса Эрнста и Швиттерса, но еще более отчетливо — в произведениях Ганса Арпа. В 1916 году Арп создавал «коллажи» и конструкции с такими, например, названиями: «Квадраты, организованные по закону случая», «Объекты, организованные по закону случая». Можно лишь предположить, что закон случая идентичен закону красоты, ибо с самого начала эти работы показывают значительный уровень пластического чувства. Настойчиво пытаюсь объяснить это противоречие, Бретон предположил²⁴, что существует внутренняя связь между «случайностью», или, как он предпочитал говорить, «автоматизмом», и ритмической цельностью. «Последние психологические изыскания, как мы знаем, провели сравнение между конструкцией птичьего гнезда и рождением мелодии, заключающееся в стремлении к определенному характерному решению... Я утверждаю, что автоматизм в письме и рисунке... является единственным способом выражения, дающим полное удовлетворение как глазу, так и уху, поскольку он достигает ритмической цельности, очевидной в рисунке или автоматическом тексте, равно как и в мелодии или птичьем гнезде».

На протяжении всей своей творческой деятельности Арп продолжал создавать двухмерные конструкции, видимо, все еще «по закону случая»; но постепенно его все больше увлекло трехмерное искусство скульптуры, и в скульптуре он создавал формы, выражающие, как кажется, глубинные процессы роста и иных органических функций. Возможно, из всех художников-сюрреалистов Арп более всех заслуживает это имя, ибо его произведения открывают те существеннейшие преобразования материи, которые зависят от таинственного воздействия природных сил: например, как вода полирует камень или как ветер наметает сугроб, как жемчужина отливается в одну совершенную форму, а кристалл — в другую. Точно так же и Арп лепил и отливал свои безупречные творения: искусство, как он сказал, есть плод, порожденный человеком. Бретон, вероятно, добавил бы: порожденный человеческим бессознательным.

Характерный плод сюрреализма был все же порожден не Арпом, но, скорее, Максом Эрнстом и Андре Массоном (р. 1896), которому Бретон приписывает изобретение автоматизма²⁵. Но с тех пор как Манифест сюрреализма был провозглашен в 1924 году, стало трудно отдавать пальму первенства кому-либо из тех художников, которые развивались дальше, внося свой личный вклад в столь всеобъемлющую доктрину. Хуан Миро появился из своей испанской деревни в 1924 году, Ив Танги приехал из Бретани в 1925-м, Рене Магритт (р. 1898)* — из Брюсселя примерно в это же время, и наконец, пользуясь выражением Бретона, «Дали вкрался в сюрреалистическое движение в 1929 году». Язывительную оценку вклада Дали в сюрреализм, данную Бретоном, стоит процитировать полностью: «В теоретическом плане он развивался с этого времени путем заимствований и сопоставлений. Самый поразительный пример того — та странная смесь двух противоположных элементов, которой он дал название «параноически-критическая деятельность»: это, с одной стороны, — уроки

* Умер в 1967 году.

Козимо и да Винчи (углубиться в созерцание капельки слюны или старой стены, пока перед глазами не появится второе открытие, которое не в меньшей степени может быть открыто и живописью) *, а с другой стороны — разноплановая практика, вроде (sic!) «фроттажа» уже открытого Максом Эрнстом для «усиления раздражительной способности зрения». Невзирая на несомненную изобретательность конструкций, произведения Дали, скованные его ультраретроградной техникой (возвращение к Мейссонье) и скомпрометированные циничным безразличием к средствам, которые он использовал для того, чтобы привлечь к себе внимание, уже длительное время показывают все признаки паники; пока еще они временно кажутся способными выдерживать этот кризис, но это исключительно благодаря той систематической вульгаризации, которой они подвергаются. Они тонут в «академизме» — том самом «академизме», который самозванно именует себя «классицизмом», — и с 1936 г. не представляют никакого интереса для сюрреализма»²⁶.

С тех пор как были написаны эти слова (1942) произведения Сальвадора Дали увязли еще глубже, цинично эксплуатируя сентиментальную и показную религиозность (его «Тайная Вечеря», поднесенная Национальной галерее в Вашингтоне, служит там объектом, вызывающим суеверное поклонение). Театральность, всегда свойственная поведению Дали, служит ныне самым реакционным силам в Испании, чей триумф нанес величайшее оскорбление гуманизму, который всегда был в центре внимания сюрреалистического движения, невзирая на все его крайности. Тем не менее необходимо учесть, что Дали, главным образом благодаря скандальному успеху своих эскизбиционистских выходов, слился в сознании публики с сюрреализмом как таковым. Действительно, его «параноически-критическая деятельность» была достаточно изобретательной и шокирующей, чтобы подобное ошибочное отождествление стало понятным. Но все вышесказанное достаточно ясно показывает, что противоречивость и многозначность внутренне присущи самой концепции «сверхреальности», и ни один художник, равно как ни одна группа художников, не могут исчерпывать целое понятие, да еще с такими размытыми границами.

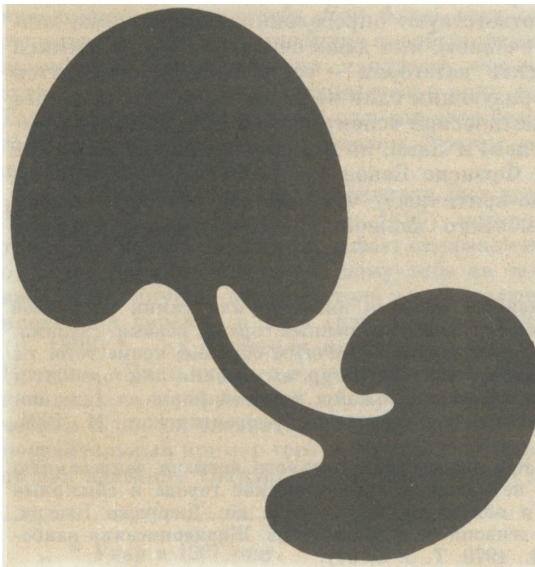
В эту неопределенную концепцию следует включить произведения многих художников, которые не были формально связаны с парижской школой, а также тех, кто ограничивался лишь номинальной причастностью к ней. Виктор Браунер (1903—1966), Рене Магритт, Поль Дельво (р. 1898), Вольфганг Паален (1905—1959), Вильфредо Лам (р. 1902), Курт Зелигман (1900—1961), Роберто Матта Эхауррен (р. 1912), Рихард Эльзе (р. 1900), Индржих Стирский (1899—1942) и Вильгельм Бьерке-Петерсен (р. 1909) — все эти мастера, выходящие из разных мест, внесли свой вклад в освобождение зрительного воображения от оков разума и условностей. Но подобное освобождение характеризует все современное движение в целом — достаточно только рассмотреть произведения таких художников, как Пикассо. Пауль Клее или Генри Мур, чтобы увидеть, что сюрреалистическое движение было всего лишь локальной и временной концентрацией тех сил, выступления которых охватывали весь мир и носили непреходящий характер²⁷. Большинство произведений Пикассо — возьмем, в качестве примера, его одного — соотносятся с определением сюрреализма, данному Бретоном, и часто связывались с этим течением, или даже считались относящимися к нему. Вновь рассыпаются наши исторические категории — «сюрреализм» становится еще одним двусмысленным термином, характеризующим один из аспектов такого сложного явления, как современное движение. Сюрреалистический аспект очевиден не только в работах Макса Эрнста, Миро, Матта, Магритта, Дельво и Лама, но и в произведениях мастеров младшего поколения — таких, например, как Фрэнсис Бэкон (р. 1909) и Хейнц Трёкес (р. 1913), чьи работы не менее «параноично-критичны», чем мог бы пожелать любой сюрреалист. Одна из последних фаз современного движения — «живопись действия»

* «...Если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси... ты сможешь увидеть там подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме...» (цит. по: Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М., 1934. Кн. 2, кодекс 66. С. 100).

«...Иногда он долго рассматривал стенку, в течение продолжительного времени заплывавшую большими, и извлекал оттуда конные сражения и невиданные фантастические города и обширные пейзажи; подобным же образом разглядывал он и облака на небе» (цит. по: Джорджо Вазари. Жизнеописание Пьетро ди Козимо, флорентинского живописца // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. 3. С. 61).

(action painting) также имеет свои истоки в сюрреализме и отличается определенной степенью автоматизма. Сюрреализм в руках Бретона всегда был героической попыткой сдержать и ограничить демонические силы, выпущенные из подсознания, рамками автоматизма и других «параноических» процессов. Но эти силы не могут быть ограничены логическими определениями, и с самого начала вопрос о подобном ограничении даже не мог ставиться. Обвинение, которое можно предъявить сюрреалистам, — главная причина окончательного краха их «революции» — заключается в том, что «они пытались взломать подсознание, силой раскрыть те тайны, которые с большей готовностью раскрывались простым умам. Продвигаясь по пути настоящего мистицизма — христианского или любого другого, — они утратили свою силу, а под этим я понимаю веру, любую веру вообще; они утратили упорство, влечение к чему-то более глубокому, чем собственная личность». Тем не менее тот же наблюдательный критик охотно допускает, что «сюрреализм в широком смысле этого слова представляет собой самую последнюю романтическую попытку порвать с порядком вещей, каковы они «есть на самом деле», чтобы заменить все вещи другими, живыми, полными действия, находящимися в процессе становления, чьи подвижные контуры филигранно очерчены в самом сердце бытия... Поэты долго лелеяли подозрение к «реальности» как самый свой драгоценный дар, ныне эта тенденция стала абсолютной... Сущность сюрреалистического воззвания заключается именно в этом призыве к абсолютной свободе сознания, в утверждении, что жизнь и поэзия разлиты повсюду, и что их необходимо познавать опытным путем, каждую в отдельности и каждую — через другую, ибо в глубине своей они совпадают, сливаются и отрицают этот фальшивый мир, свидетельствуя о том, что осколки еще не рассыпались, что все еще можно спасти»²⁸.

Как в этом отрывке, так и повсюду в своей умной и глубокой книге Марсель Раймон напоминает нам, что рассмотрение сюрреализма нельзя сводить лишь к его проявлениям в живописи и скульптуре. Вероятно, вначале это была только поэтическая инициатива, но с исторической точки зрения сюрреализм был всего лишь этапом того романтического движения, которое было и все еще является выражением всеобщей метафизической чувственности, без страха исследующей роковые границы человеческой судьбы. Сюрреализм есть утверждение всеобщей неограниченной свободы. «Одно только слово «свобода» все еще возбуждает меня», — заявил Бретон²⁹. «Среди всего унаследованного нами позора мы должны хорошенько осознать, что обладаем величайшей духовной свободой. Мы должны правильно ею воспользоваться. Заковывать свое воображение в рабство — даже тогда, когда это приводит к тому, что жестоко называют «счастьем», — значит отклониться, чего бы ты при этом ни искал, от высшей справедливости в глубины своего «я». Только одно воображение говорит мне, что, может быть, и этого достаточно, чтобы хоть немного отодвинуть страшный запрет; и достаточно также, чтобы позволить себе полностью отдаться свободе, не страшась самообмана»³⁰.



Ганс Арп. Иллюстрация. 1949. Ксилография

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Если мы вспомним различие, вводимое Колбриджем между воображением и фантазией (*Biographia Literaria*, глава четвертая), то, в строгом смысле слова, большинство из этих форм искусства будут определяться фантазией, и термин «фантастическое искусство» часто используется для общего определения такого направления развития искусства — см., например: *Фантастическое искусство*, Дада, сюрреализм (сборник, опубликованный нью-йоркским Музеем современного искусства, составитель Альфред

Х. Барр. 1936). В моих собственных критических теориях (см.: Избранные статьи по литературной критике. Лондон, 1951— американское издание: Природа литературы. Нью-Йорк, 1956. С. 31), я пытался связать воображение с той областью, которую психоанализ называет «до-сознательным», а фантазию — с «подсознательным». Это подразделение представляется оправданным по отношению к разнообразным произведениям пластических искусств, рассматриваемым в этой и последующих главах. Осмелюсь предположить, обобщая, что данная глава посвящена в основном творчеству воображения, последующие главы — творчеству фантазии. Впрочем, строго проводить подобное разграничение вряд ли возможно, поскольку границы кажутся размытыми и переменчивыми. Следует также указать, что степень глубины, которую психоанализ исследует в человеческой душе, не имеет никакого отношения к ценности искусства: области различной глубины просто порождают «мотивы» различного типа.

² Ф. Т. Маринетти. Технический манифест футуристической литературы (11 мая 1912), Воображение без пределов и гибель свободы (11 мая 1913); К. Карра. Живопись звуков, шумов и запахов (11 августа 1913), Zang Tumb Tuum — пароль освобождения, Милан (1914); Ф. Т. Маринетти. La Splendeur géométrique et mécanique de la nouvelle sensibilité numérique (18 марта 1914); Антонио Сант-Элиа. Манифест архитектуры (9 июля 1914). Некоторые подробности, касающиеся футуристического движения, были заимствованы мною из публикаций вдовы Маринетти Бенедетты в сборнике «Собирая произведения современного искусства: живопись, скульптура и рисунки из коллекции м-ра и миссис Гарри Льюис Уинстон» (Детройтский институт искусств, 1957). См. следующее примечание.

³ Футуристическая живопись и скульптура. Милан, 1914. Полную документацию движения можно найти в издании: Archivi del Futurismo. Рим, 1955.

⁴ Именно это слово (vortex) дало название английской ветви футуристического движения — недолговечному «вортицизму», возглавляемому Уиндэмом Льюисом. С «вихрем английского движения» были связаны Уильям Робертс, Фредерик Этчеллс, Эдвард Вэдсворт, Джейкоб Эпстайн, К. Р. В. Нивинсон и, короткое время, до гибели на полях первой мировой войны, — французский художник Анри Годье-Бжешка (1891—1915).

⁵ Коллекция Анонимного Общества: Музей современного искусства, 1920. Нью-Хейвен: Издательство картинной галереи Йельского университета, 1950. С. 148.

⁶ En avant Dada: die Geschichte des Dadaismus / Перевод Ральфа Манхейма // Живописцы и поэты Дада: Антология / Издатель Роберт Мадеруэлл. Нью-Йорк, 1951. С. 21—47.

⁷ Там же. С. 26.

⁸ Подробный отчет о событиях тех лет см.:

Дада: монография о движении / Издатель Вилли Веркауф. Лондон; Нью-Йорк, 1957.

⁹ Знаменательно, что Де Кирико также написал вдохновленный сновидениями роман «Эбдомерос» (1929).

¹⁰ «Ностальгия бесконечного» — название картины Кирико (1911).

¹¹ *Вольдемар Джордж*. Джорджо Де Кирико. Париж, 1928.

¹² *Уолтер Эрбен*. Марк Шагал. Лондон, 1957. С. 124.

¹³ Там же. С. 149.

¹⁴ Les pas perdus. Париж, 1924 (переведено Ральфом Манхеймом, опубликовано в книге Мадеруэлла, с. 204).

¹⁵ См.: *Жорж Рибемон-Дессень*. История Дада (опубликовано в книге Мадеруэлла, с. 99—120. В оригинале напечатано в La Nouvelle Revue Française. Париж, 1931).

¹⁶ Дух Дада в живописи / Перевод Ральфа Манхейма // Cahiers d'Art. Т. 7—9. 1932—1934 (опубликовано в книге Мадеруэлла, с. 187).

¹⁷ *Андре Бретон*. Манифест Сюрреализма. Париж, 1924. Новое издание — Париж, 1929. С. 41—43. В переводе Давида Гасконя опубликовано в книге: Краткий очерк сюрреализма. Лондон, 1935. С. 46—47.

¹⁸ Манифест. С. 45—46.

¹⁹ Первые главы произведения «Магнитные поля», написанного Бретоном «автоматическим методом» в соавторстве с Филиппом Супо, появились в реву «Литература».

²⁰ Что такое сюрреализм? / Перевод Давида Гасконя. Лондон, 1936. С. 50—51.

²¹ *Жорж Юнье*. Предисловие к «Малой поэтической антологии сюрреализма». Париж, 1934. С. 41.

²² Реву «Литература». 1922, октябрь (перевел Ральф Манхейм). Мадеруэлл. Указ. соч. С. 209, 211.

²³ Генезис и перспективы сюрреализма // Искусство нашего столетия / Издатель Пегги Гуггенхейм. Нью-Йорк, 1942. С. 16. Этот важный обзор сюрреалистического движения был впоследствии включен Бретоном в книгу: Сюрреализм и живопись. Нью-Йорк, 1945.

²⁴ Искусство нашего столетия. С. 21.

²⁵ Там же. С. 20.

²⁶ Там же. С. 24.

²⁷ Последним организованным выступлением сюрреалистического движения была Международная сюрреалистическая выставка, организованная Андре Бретоном и Марселем Дюшаном в парижской Галерии Мо в 1947. См. каталог: Сюрреализм 1947 года. Париж, 1947.

²⁸ *Марсель Раймон*. От Бодлера до сюрреализма (перевод Г. М. с французского издания 1947 г.). Нью-Йорк, 1950. С. 293—294.

²⁹ Манифест (1924). С. 13. См.: Положение сюрреализма между двух войн. Париж, 1945.

³⁰ Там же. С. 13—14.

Предисловие и перевод
АЛЕКСЕЯ КУРБАНОВСКОГО

Он жил только своим искусством и только с ним шел по жизни. Но тяжелое роковое время зажало человека в железный кулак, и боль исторгает из него звуки, которые прежде были ему чужды.

Э.-Т.-А. Гофман

Гражданская война в нашем искусстве подходит к концу. Еще совсем недавно художественная жизнь являла собой поле битвы между искусством официальным и андеграундом, который, быть может, впервые в истории решил задачу выживания искусства в условиях тоталитарного режима, растоптавшего все гуманитарные ценности. Уходят в легенду «манежные» провокации, бульдозерные атаки, газо-невские вернисажи, уже начинается ностальгия по былым квартирным тусовкам, где все было просто и ясно: вот — друг, а вот — враг. «Когда после боя наступает отдых, — писал Юрий Тынянов, — в глаза бросается местность». Пейзаж после битвы —



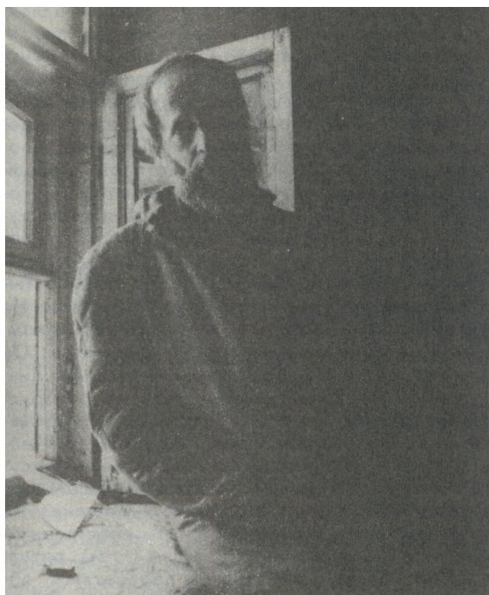
ЭКЗОРСИСТ

безрадостен. И дело не только в том, что центробежные силы рынка постепенно разъединяют некогда монолитные группы, а успех советского «авангарда» на Западе оказался мнимым, что угроза полного краха нависла над Союзом художников, а некогда «власти предержавшие» остались без гарантированных прежде заказов и договоров: безрадостна душа художника. Не случайно в последнее время критики начали говорить о «катастрофическом опыте» и «послетравматическом синдроме» общества в целом и личности художника в частности. Контакты с художниками, пишет критик, «подтверждают, что они находятся в состоянии постоянной тревоги, разорванности, фрустрации»¹. Современную стадию советского искусства А. Якимович рассматривает как «посткатастрофическую», а говоря о ее семантике, обнаруживает преобладание эсхатологических образов. Рассуждая в дальнейшем о бинарности эсхатологии и составляющих эту двойственную формулу Надежде и Угрозе, критик, анализируя тенденции современного искусства, говорит о том, что его теорию подтверждает совокупность творчества ведущих мастеров. Нельзя с этим не согласиться, хотя, на наш взгляд, существует ряд художников, в творчестве которых эта бинарность органически сочетается. К ним относится Евгений Тыкоцкий — жи-

вописец и график, живущий и работающий в последние годы в Ленинграде.

Пройдя профессиональную школу, впитав все ее положительные и отрицательные стороны, Тыкоцкий уже в процессе самостоятельной деятельности стал методично освобождаться от привитых ему штампов и стереотипов. Он активно вырабатывал свой почерк, опираясь на совершенно, казалось бы, различные ориентиры. К середине 1970-х годов он сформировался как художник со своим методом и мировоззрением. Мир Тыкоцкого удивительно добр, лиричен и целостен. Никогда в своем творчестве он не испытывал искушения поиска остроавангардных решений, равно как всегда стоял вне социальной тематики. Мир детства и мир творчества — главные темы его произведений. Собственно говоря, это метафоры, где реальные ситуации узнаваемы, но живут особой, абсолютно далекой от истинной повседневности жизнью, словно бы она привиделась во сне и все знакомое и привычное растворилось в авторской фантазии. Этот путь — экзистенциальная попытка с по-

¹ Якимович А. По ту сторону безнадёжности // ДИ СССР. 1990. № 2. С. 2.



Евгений Тыкоцкий. 1985.

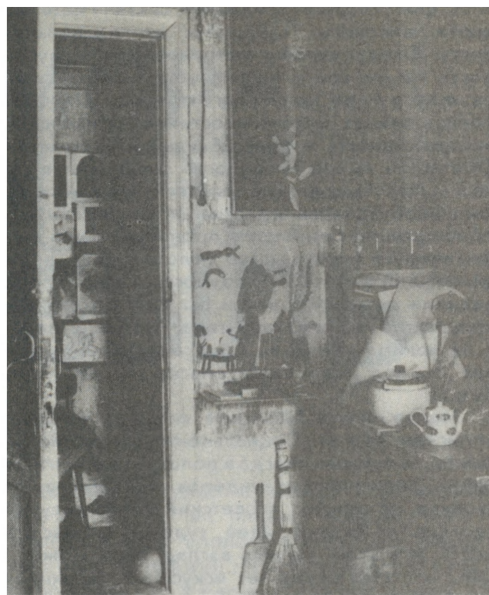


Фото Ю. Матвеева

мощью искусства сохранить свободу, очистить ее захламленные пространства, открыть новые, где художник несет ответственность только перед самим собой. Это и определило эстетическую позицию художника, а также выбор им образительных средств и метода. Единственным оправданием для него становится внутренняя необходимость самовыражения. Тыкоцкий рано почувствовал себя посторонним в управляемом мире, идущим по пути антигуманности, против механизмов которого он защищался сохранением своего «я». Уже став в 1975 году членом Союза художников, он принимает участие в неофициальных московских выставках, а переехав в наш город, становится членом ТЭИИ.

Именно в эти, питерские годы возникает в его творчестве новая тема, «навязанная» ему. Тематические композиции (сам он называет их «программными») посвящены «ужасам» нашей жизни, нашего быта и отчуждению личности, особенно личности творческой. Это рассказ о системе, которая произвела на свет невиданное в истории детище — андеграунд. А Тыкоцкий — плоть от плоти неконформист, познавший все стороны жизни, быта и выставочной работы художественного подполья. (Здесь заключена проблема откровенной мифологизации Тыкоцким недавнего прошлого и сегодняшнего, к сожалению, быта знаменитой коммуны художников на Пушкинской, 10, где он живет.) И хотя социально-ангажированные произведения, не являясь его основной темой, выходят из-под кисти Тыкоцкого изредка, к ним хотелось бы привлечь внимание читателей.

Жизненные впечатления живут в художнике, отстаиваются, зреют. Проходит время, и они са-

ми подсказывают тематику, образы. Он их не вызывает «магическими» средствами — они возникают сами. А вызванный к жизни на холсте образ рождает другой, третий, они сцепляются, взаимопроникают — рождается цикл.

Художественный язык Тыкоцкого семантически сложен. Но если сделать попытку эти образы расшифровать вне целого, они могут показаться элементарными и даже банальными. На поверхности — литературная фабула, аллегории, пронизывающие несколько постоянно варьируемых сюжетов (провинциальный город, коммунальная квартира, творческий процесс, улица) и тем (процесс отчуждения и утраты человечности, психическое и физическое уродство, страх, изоляция). Но объясняет все это реальность подсознания. Этот невидимый мир комплексов вины, предчувствий, страхов воплощается в безжалостно ясный, но логически иррациональный образ. Он выражает суть подсознания: течение, мучительное повторение ситуаций. И везде присутствует сам художник. Он там, где его герои: на улице, у мольберта и даже... в грубу. Он тоже жертва этой системы. Любой сюжет трактуем Тыкоцким как неотъемлемая часть его собственной биографии. Он придает свои черты героям полотен. Это не маниакальность, а использование собственных черт как символично-схематической формулы, которая, однако, всякий раз изменяется в зависимости от обстоятельств. Это, в сущности, фольклорная традиция бесконечно варьируемых соединений типологических и индивидуальных начал, постоянной маски и живого лица, желание через себя осознать и утвердить как самое общее мироощущение, так и понимание роли художника в жизни, его призвания и назначения.

С фольклорной традицией связана еще одна черта живописи Тыкоцкого: ее парадоксальность. Для художника отстраненность и двузначность не манера и не способ описания художнического мира, но сама его природа. Отсюда — поразительная напряженность его произведений, экспрессивность и неослабевающий драматизм. Обитатели «мира Тыкоцкого» соединяют в себе черты жертвы и палача, выплескивающиеся подчас с необузданной агрессивностью. И если бы не обобщающий синий цвет, пронизывающий метафизическое пространство полотен, цвет, преобразующий физическую грубость мира, то произведения художника несли бы в себе идеи лишь апокалиптического характера. Но полотна эти, с их яркими сполохами цвета, воспринимаются как символ пока лишь опасности, как «знаки беды».

Менее всего Тыкоцкий склонен сегодня к «поискам врага». Социально-политические элементы, вводимые иногда в полотна (шеренги безликих политических лидеров и «ментов») не столько объясняют «советский театр абсурда», сколько сообщают идее художника масштабность. И в этом, на наш взгляд, быть может, та нить, которая связывает искусство художника с русской литературой и художественной традицией эпохи критического реализма.

Мальчик и птица. 1970-е. Холст, масло



В своих картинах-спектаклях Тыкоцкий балансирует между иллюзией и реальностью, фантазией и гротеском, иронией и драмой. Это — поиск истины. У любителей эпатажных авангардных работ и у тех, кто предпочитает суррогатные истины, работы Тыкоцкого должны вызывать ощущение дискомфорта и раздражения. Эрудита озлобит откровенное цитирование мотивов мировой классики XX века и русского искусства 1920-х годов (М. Шагал, А. Тышлер). Но под кистью художника эти цитаты трансформируются в зловещую пародию, подчеркивая тем самым не преемственность, а ощущение распада времен. Тыкоцкий осознает кризис человека и общества. Не примиряясь с ним, но и не падая в пессимизм, он находится на рубеже страха и надежды. Он часто говорит о судьбе и неведомой силе, диктующей не только жизненные шаги, но и творческий акт. Конечно, в его словах есть доля лукавства, желание создать некую ауру таинственности, окружающую его достаточно уединенное существование. На одном из полотен Тыкоцкого inferнальный персонаж ведет художника по жизни, заставляя по пути топтать собственную «музу». Многочисленные порядки (игры, ритуалы, жизни, духа), многократно пересекаясь, образуют мир многоплановый и многомерный. Драма оборачивается романтической иронией.

Образы полотен, по утверждениям художника, рождаются вне его воли, спонтанно, независимо от его намерений. Это то, что касается лирической линии искусства. Происхождение же «программных» картин иное. Давящее чувство неблагополучия и дискомфорта накапливается в сознании до тех пор, пока не концентрируется в замысел, а затем переходит на полотно. Эти произведения прежде всего — жест отстранения. Это своего рода экзорцизм, изгнание беса, беса воспоминаний. Акт создания подобного полотна, сублимирующего накопленную боль и отчаяние, — акт, аналогичный катарсису в трактовке Антонена Арто, где присутствовало «полное понимание создания художественной формы художником как процесса от предкатарсического состояния (от кульминации) к катарсису (развязке-смерти-жизни)».² Полотно завершено. Боль отступает.

Dixi et animam levavi — я сказал и облегчил тем душу.

ВЛ. БУТАКОВ

² Каюкова Н., Аркель. Система Арто (тезисы) // Лабиринт/Экцентр. 1991. № 1. С. 156.

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Тыкоцкий Евгений Вячеславович (р. 1941) — график, живописец. Учился в МИСИ им. В. Куйбышева, а затем окончил (1969) художественно-графический факультет МГПИ им. В. И. Ленина. Член СХ СССР с 1975 года. Начал выставляться с 1969 года на московских официальных и «квартирных» выставках («салон» Ники Щербаковой). Переезжает в Ленинград, становится членом ТЭИИ. С 1984 года принимает участие во всех выставках Товарищества. Произведения художника находятся в собраниях ГРМ, Музея истории Петербурга, Пензенской картинной галереи, а также в частных собраниях России, Бразилии, Италии, Мексики, Норвегии, США, Финляндии, Франции, ФРГ, Швеции.

ЧЕРНОМОР - ЧЕРНОБОГ - ЧЕРНОБЫЛЬ

Что это? «Этапы большого пути» (как поется в классической советской песне)? Или пунктир, прочерченный из волшебного прошлого русской музыки в ее апокалиптическое настоящее?

Похоже, эти вопросы — риторические. Знайки мысленно продлят пунктир и в доглинкинскую эпоху, и в завтрашний день. (Ну что же, на то он и пунктир, чтобы только обозначить, наметить тему, не претендуя ни на исчерпывающую полноту, ни на то, чтобы связать начала и концы.)

Музыка, пожалуй, чаще других сфер «язычного» предстает стихией «магической», «волшебной», «сказочной». Лишенная узнаваемых реалий, апеллирующая к воображению, фантазии слушателя, она (оговоримся, что здесь мы имеем в виду прежде всего так называемую «чистую» инструментальную музыку) независима от мира явлений. Ее содержание имманентно, и в то же время она — согласимся с Шопенгауэром — идеальная модель абсолютного начала мира, его внутренней сущности, пребывающей в непрерывном становлении, в развитии.

И потому для поэтической передачи фундаментальных философских понятий, для воплощения вечной антиномии добра и зла, музыка пригодна едва ли не более других (в том числе и словесных!) искусств. И потому знаменитое скрябинское «музыка живет мыслью» не покажется преувеличением. И потому всякому, кто постиг язык музыки настолько, чтобы не прибегать к «переводу» (о, вы, авторы бесчисленных филармонических аннотаций!), вняты и ее чувственная внешняя форма и ее сверхчувственная метафизическая глубина.

Хотя именно «слишком» идеальная природа, высочайшая степень философского

обобщения, присущие музыке, — и помешали ей по началу на равных соперничать с художественным словом, пластикой, живописью в изображении зла, жестокости, страха, уродливых и ужасных сторон жизни.

«Этот страшный оркестр темным облаком висел над танцующими, — при каждом ударе оркестра вырывались из облака: и громкая речь негодования; и прерывающийся лепет побежденного болью; и глухой говор отчаяния... и крик разъяренной торжествующей черни; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль лицемера; и плач; и взрыд; и хохот... и все сливалось в неистовые созвучия... при каждом ударе оркестра выставлялись из него то посинелое лицо изнеможенного пыткой, то сияющие глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; из темного облака капали на паркет кровавые капли и слезы...» (В. Одоевский. «Бал»)

Музыка эта звучала лишь в воображении «русского Гофмана». Ни автору, столь выразительно живописавшему музыку словом (напомним, что В. Одоевский был разносторонне образованным музыкантом — критиком, теоретиком, композитором), ни какому-либо другому композитору-современнику не дано было тогда перенести столь, казалось бы, детальное описание музыки на партитурный лист¹. (Повремените, повремените! придет час, наступит век, когда музыканты научатся извлекать из инструментов

¹ Перечитайте «Флорентийские ночи» Гейне, русские романтические повести («Киевские ведьмы» О. Сомова, «Концерт бесов» М. Загоскина) и вы не только увидите, но и услышите, насколько слово пророчески опережало музыку.

кровь и слезы, когда симфонии будут не только «высекать огонь из человеческих сердец» (Бетховен), но и исторгать из них ужас и отчаяние, предчувствие вселенской катастрофы.)

Но до поры музыка еще пребывает в эмпиреях, она — «язык богов». Тартини, которому приснился дьявол, играющий на его скрипке, записал по пробуждении свою знаменитую сонату «Дьявольские трели»; в дьяволе он увидел не существо, изрыгающее серу, а виртуоза, превосходящего всех смертных². Моцарт полагал, что даже в передаче жестоких страданий музыка не должна выходить за границы предустановленной гармонии. Разумеется, границы эти постоянно раздвигались, правила нарушались, и Моцарт один из тех, кто дерзко нарушал правила, заглядывая в будущее. И все же, все же...

Во втором томе своего основополагающего труда «Мир как воля и представление», в главе под красноречивым заглавием «К метафизике музыки» Шопенгауэр писал: «Бетховенская симфония являет нам величайший хаос, в основе которого лежит, однако, идеальная стройность: перед нами напряженная борьба, которая в следующее мгновение разрешается в прекрасную гармонию... И в то же время в этой симфонии слышатся все человеческие страсти и горе, любовь и ненависть, ужас и надежда, — во всех своих бесчисленных оттенках, но все — как бы *in abstracto*... перед нами только форма этих страстей и аффектов, не их материя, словно мир бесплотных духов».

«Впрочем, мы, слушая музыку, — добавляет Шопенгауэр, — склонны реализовать все эти чувства, одевать их в фантазии плоть и кровь и видеть в музыке разные сцены жизни и природы». Верный своей романтической философии музыки Шопенгауэр считает, что «лучше воспринимать ее в ее непосредственности и чисто», не прибегая к программному истолкованию.

Оппонентами Шопенгауэра оказались... композиторы-романтики. Самые пылкие и восторженные, самые разочарованные и ироничные. Лист в «Фауст-симфонии» (по Гёте), рисующий Мефистофеля «вывернутой наизнанку» темой Фауста. Лист, вдохновляющийся в «Пляске смерти» — концертной парфразе на тему средневековой секвенции «Dies irae» («День гнева») — рисунками Гольбейна-младшего из серии «Образы смерти» и знаменитой фреской «Торжество смерти» в пизанском соборе Санто-Кампо. Лист в своих «Мефисто-вальсах», протягивающий через полстолетия руку Прокофьеву, автору «Сарказмов» и «Наваждения». Берлиоз,

опирающийся в «Фантастической симфонии» — этой библии музыкального романтизма — на детально разработанную самим композитором литературную программу под характерным названием «Эпизод из жизни артиста». Вот лишь фрагмент ее: «Он видит себя на шабаше, среди ужасного скопища теней, колдунов, чудовищ всякого рода, собравшихся на его похороны. Странные шумы, завывания, взрывы смеха, отдаленные крики... Любимая мелодия появляется снова; но она утратила свой характер благородства и робости; это не что иное, как непристойный танец, тривиальный и гротескный; это она пришла на шабаш... радостный вой при ее приходе... она вмешивается в дьявольскую оргию... Похоронный звон, шутовская пародия на *Dies irae*; х о р о в о д ш а б а ш а. Хоровод шабаша и *Dies irae* вместе».

* * *

Природу вместе создали
Белбог и мрачный Чернобог.

*Из интродукции к опере Глинки
«Руслан и Людмила»*

...Середина апреля 1843 года. На холодной вечеринке у Глинки в честь гостившего в Петербурге Листа великий венгерец сыграл по рукописной партитуре ряд симфонических номеров из «Руслана и Людмилы». Незадолго до того в одном из концертов Лист поразил петербуржцев своей мастерской транскрипцией «Марша Черномора», филигранным исполнением фантазии Фольвейлера на темы танцев из «Руслана».

...Весна 1845 года. Париж, Олимпийский цирк на Елисейских полях. Берлиоз дирижирует — в числе других отрывков из опер Глинки — Лезгинкой (IV акт, «Царство Черномора»), справедливо почитая ее перлом современной романтической музыки.

Энтузиазм в отношении творчества Глинки великие европейские музыканты разделяют с пронизательными критиками в России. Нам особенно интересно здесь суждение ученого-востоковеда, арабиста, литерато-

² Устойчивая легенда о музыканте, уступившем душу дьяволу в обмен на нечеловеческое мастерство, оживает в каждом веке. Это может быть историческая фигура (Паганини) или вымышленный персонаж (Андреас Леверкюн из романа Т. Манна «Доктор Фаустус»).

ра, издателя «Библиотеки для чтения» О. Сенковского (Барона Брамбеуса). В кратком предисловии к премьере «Руслана и Людмилы» он писал: «Глинка, который с первого шагу открыл новые пути в своем искусстве и торжественно пошел по ним, не стал бы писать волшебной оперы после «Волшебной флейты», «Фрейшютца», «Оберона». Этот род уже исчерпан. Он очень удачно избрал русскую сказку. В германском «волшебстве» формы предметов облакаются неопределенной таинственностью, мраком, туманами суеверия и восторженности; в русской сказке, напротив, все светло, весело, игриво, резко, разнообразно, необычайно...» По мнению Сенковского, «смесь Востока с Севером», тонкий восточный колорит сообщают фантастическим образам Глинки реальную глубину, художественную убедительность»³.

Пушкинский Черномор (черный мор, черная смерть), вопреки слуховой аберрации никак не связанный с Черным морем, еще только смешон, забавен в своем картонном могуществе; он страшен до поры лишь юной Людмиле; побежденный Русланом «Дрожащий карлик за седлом/Не смел дышать, не шевелился/И чернокожиным языком/Усердно демонам молился».

Глинкинский Черномор, музыкой усиленный, — подлинно зловец и чреват своими прямыми потомками — Чернобогом в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, Кашеем в опере Римского-Корсакова и в «Жар-птице» Стравинского, Чужбогом в «Скифской сюите» Прокофьева. И это, повторяю, только по прямой линии! А сколько «двоюродной» и «троюродной» мелкой и крупной нечисти произошло из целотонной «гаммы Черномора», из его жуткого и одновременно причудливого марша, из грациозно-шаловливых танцев дев в очарованном замке Наины, из необузданных восточных танцев в садах Черномора!

«Баба-яга, или С Волги nach Riga» — симфоническая шутка-фантазия Даргомыжского. «Баба-яга», «Гном» из «Картинок с выставки» Мусоргского — не знаешь чему отдать предпочтение: фортепианному оригиналу или оркестровой транскрипции Равеля (а есть и еще удачные, Горчакова например). Или вот совершенно неожиданная «квакающая» «Баба-яга» Мусоргского, в электронной рок-версии английского трио Кейта Эмерсона. «Кикимора», «Волшебное озеро» и снова излюбленная в русской музыке «Баба-яга» Лядова...

Минуем мраморных наяд, фавнов и прочих морских и лесных чудищ античного мира, минуем вполне благовоспитанных руса-

лок, во множестве населяющих песни и романсы.

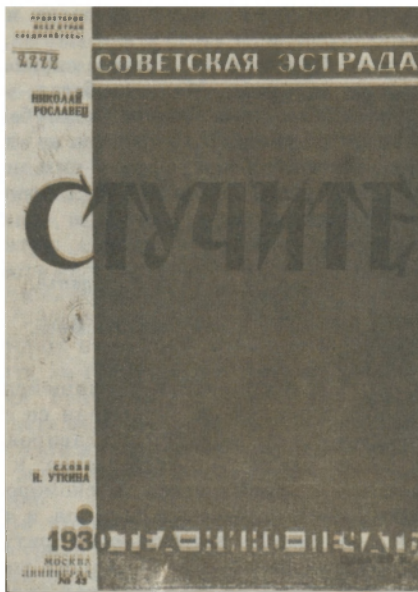
Но вот «Недотыкомка серая», словно сошедшая со страниц «Мелкого беса», — романс Гнесина на слова Федора Сологуба. Но вот тетради романсов Мясковского на стихи Зинаиды Гиппиус. Эпиграфом к ним могли бы стать строки поэтессы о Дьяволе — Божьей твари.

За Дьявола тебя молю,
Господь! И он — твое создание.
Я дьявола за то люблю,
Что вижу в нем мое страданье.

А сколько глумливой и глумящейся нечисти обрушивается на слушателя со страниц современных партитур и клавиров. Их родословная уходит и в глубь веков: к средневековой «черной мессе», к скоморохам, пародирующим языческих волхвов и жрецов и — о ужас! — христианские ритуалы (именно последнее и преследовалось жестокое царским указом от 1648 года, как «мятежное бесовское действо»). Их корни в «сумасброднейшем, всешутейшем и всепьянейшем соборе», учрежденном Петром I. Самодержец, носивший в соборе сан протодьякона, подчинялся «всешумнейшему и всешутейшему патриарху московскому, кокуйскому и всея Яузы». «У собора, целью которого было славить Бахуса питием непомерным, был свой порядок пьянодействия... свои облачения, молитвословия и песнопения» (В. О. Ключевский).

Остроумнейшая, полная искрометного юмора и блеска сцена в мужской обители (разгульный хор монахов: «Бутылка — солнце нашей жизни») из оперы Прокофьева «Обручение в монастыре» может дать — пусть и отдаленное, сценически опосредованное — представление о пародийном ритуале. Кадение Антихристу, Чернобогу, или (по Даниилу Андрееву) Противобогу, вопреки распространенному мнению, отнюдь не исчерпывалось антиклерикальным аспектом. Это, согласно исследователю, очищающий, ритуальный, карнавальный смех; «...этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает и хоронит и возрождает» (М. Бахтин).

³ Не удивительно, что «Лезгинка» затмила в парижских концертах Берлиоза «Пустыню» и «Хор янычар» Ф. Давида, «Марокканский марш» Л. фон Мейера. Ведь даже у Шумана в его «Восточных картинах», в оратории «Рай и Пери», местный колорит весьма условен. Подлинный музыкальный Восток придет в Европу из России.



...Наш пунктир приблизился к Чернобылю. Мы подошли к краю пропасти. Собственно, как и Хиросима в конце второй мировой, так и Чернобыль перед концом «холодной» войны — больше, чем страшные, потрясшие землю события. Они — знаки, знамения, данные нам... откуда?

Сегодня часто говорят и о духовном Чернобыле, угрожающем человечеству (и нам, россиянам, не в последнюю очередь!). Сегодня к сигналам, посылаемым из преисподней, прислушиваются, если и не все, то многие. Ах, если бы высокий язык музыки был доступен человечеству прежде! Тогда услышали бы люди и вняли финальному хору из Девятой симфонии Бетховена? И обнялись бы миллионы? Или, разделив мистериальные идеи Скрябина, преобразились в порыве нравственного очищения и самоусовершенствования? Пустое... К благовесту, к благодати, осеняющей свыше, быстро привыкают.

Но как было не внять Пятой симфонии Шостаковича в дни кровавого сталинского террора, задолго до Пакта Молотова — Риббентропа? Как было не услышать в Седьмой и Восьмой симфониях Шостаковича проклятие войне, ненависть к вождям и фюрерам, ко всей красно-коричневой чуме? Как было

не распознать грохот советских танков на улицах Будапешта в музыке Одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год»? Как было не пожалеть, что с опозданием на четверть века прозвучала его же Четвертая симфония? От нас скрыли показания чуткого сейсмографа, предвещавшего... теперь мы знаем что.

Зато на «двухминутках ненависти» (прямо по Оруэллу) всю страну заливали потоками песенной лжи и злобы из черных тарелок репродукторов. И этот Чернобыль сделал свое страшное дело.

Стучите, стучите, стучите!
Шагайте упорней и злей,
Чтоб слышал уснувший учитель,
Чтоб эхо давал мавзолей!

.....

Как бритву отточим мы злобу.
Держись, дорогая, держись!
Намылим заплеванной глобус,
Пробреем заросшую жись!

.....

*Стучите. Комсомольский марш.
Стихи Иосифа Уткина, музыка
Николая Рославца.
(М.; Л., Театропечать. 1930).*

...Я ставлю на проигрыватель пластинку из альбома популярной и скандально известной рок-группы.

Со всей земли, из гнезд насиженных,
От Колымы до моря Черного
Слетались птицы на болото, место гиблое.
.....
Шабаш! Шабаш!

Крики беснующегося зала: «Костя! Костя!»
Да, это «Алиса»! Да, это Костя Кинчев,
«жар-бог шута»!

Всем тем, кто отдал свою душу ветру,
всем тем, кто знает, что такое любовь,
но и умеет ненавидеть,
«Алиса» дарит свой огонь!

Не торопитесь приглушить звук. Слушайте, слушайте, слушайте! Не оттолкните ваших детей! Вы уже прошли однажды мимо симфоний Шостаковича!

АНТОНЕН АРТО

КРОВЯНОЙ ФОНТАН



Антонен Арто. 1930

Поводом для написания этой пьесы явилась публикация пьесы Армана Салакру (р. 1899) «Стеклянный шар» в декабре 1924 года. Арто использовал имена персонажей Салакру и ряд деталей, но создал самостоятельное произведение, построенное на литературных аллюзиях. Рукопись пьесы озаглавлена «Кровяной фонтан, или Стеклянный шар». Арто включил ее, сняв второе название, в поэтический сборник «Пуп лимбов», выпущенный в июле 1925 года издательством журнала «Нуэль Ревю Франсез» тиражом 809 экземпляров.

Пьеса «Кровяной фонтан» — одно из произведений А. Арто, включенных в сборник его сочинений, подготовленный в издательстве «Искусство».

Юноша. Я люблю тебя, и все прекрасно.

Девушка (с напряженным тремоло в голосе). Ты меня любишь, и все прекрасно.

Юноша (на тон ниже). Я тебя люблю, и все прекрасно.

Девушка (еще на тон ниже, чем он). Ты меня любишь, и все прекрасно.

Юноша (внезапно оставляя ее). Я тебя люблю. (Молчание.) Встань напротив меня.

Девушка (та же игра, встает напротив него). Вот.

Юноша (восторженно, пронзительно). Я тебя люблю, я большой, я светлый, я цельный, я плотный.

Девушка (тоже пронзительно). Мы любим друг друга.

Юноша. Мы сильны. Ах, как мир хорошо устроен.

Молчание. Слышно, будто шумит громадное колесо, вращающееся и производящее ветер. Ураган разносит молодых людей в разные стороны. В этот момент видны два сталкивающиеся небесных светила и ряд ног живого существа, падающие вместе со ступенями, руками, шевелюрами, масками, колоннадами, портиками, соборами, загогулинами. Все это падает медленнее, чем если бы оно падало в безвоздушном пространстве. Потом один за другим три скорпиона и, наконец, лягушка и скарабей, низвергающийся с отчаянной медлительностью, с медлительностью тошнотворной.

Юноша (кричит изо всех сил). Небо сошло с ума. (Смотрит на небо.) Уйдем быстрее. (Голкает Девушку перед собой.)

Входят средневековый Рыцарь в огромных доспехах и следующая за ним Кормилица. Она тяжело дышит из-за своих слишком полных грудей, которые она держит обеими руками¹.

Рыцарь. Оставь свои груди. Дай мне мои бумаги.

Кормилица (издает пронзительный крик). А-а-а!

Рыцарь. Дерьмо! Что тебе неймется?

Кормилица. Наша дочь, там, с ним.

Рыцарь. Да нет никакой дочери, тише!

Кормилица. Я тебе говорю, что они целуются.

Рыцарь. Что я, по-твоему, должен тронуться, раз они целуются.

Кормилица. Кровосмеситель.

Рыцарь. Матрона.

Кормилица (запуская руки на дно своих корманов, которые у нее такие же громадные, как ее груди). Сутенер. (Швыряет ему бумаги.)

Рыцарь. Фиот, дай мне есть.

Когда Кормилица убегает, он поднимается и изнутри каждой бумажки вынимает огромный кусок швейцарского сыра.

Внезапно Рыцарь закашливается и давится.

Рыцарь (с набитым ртом). Ик. Ик. Подай мне свои груди. Подай мне свои груди. Куда она ушла? (Убегает.)

Юноша возвращается.

Юноша. Я увидел, я узнал, я понял. Здесь народная площадь, священник, холодный сапожник, зелень, порог церкви, фонарь бордедя, весы правосудия. Я не могу больше!

Священник, Угольщик, Церковный сторож, Содержательница публичного дома, Судья, Зеленщица выходят на сцену, как тени.

Я ее потерял, отдайте мне ее.

Все (на разные голоса). Кого, кого, кого.

Юноша. Мою жену.

Церковный сторож (с толстой рожей). Ваша жена, пф-ф, шутник!

Юноша. Шутник! Может быть, это твоя!

Церковный сторож (хлопая себя по лбу). Может быть, это правда! (Быстро уходит.)

Священник, в свою очередь, отрывается от группы и проводит рукой по шее Юноши.

Священник (будто в исповедальне). На какую часть ее тела вы намекаете чаще всего?

Юноша. На Бога.

Священник, растерявшийся от ответа, немедленно берет швейцарский акцент.

Священник (со швейцарским акцентом). Но это не делается больше. Мы это не слышим на это ухо. Нужно спросить это у вулканов и у землетрясений. Наш брат насыщается в исповедальне маленькими подлостями людей. И вот, это все, это — жизнь.

Юноша (очень удивленный). Точно! Это жизнь! Ну что ж, все проходит.

Священник (по-прежнему со швейцарским акцентом). О да.

В это мгновение ночь вдруг опускается на сцену. Земля содрогается. Гром грохочет, молнии чертят зигзаги во всех направлениях. В зигзагах молний видны все персонажи, которые пускаются наутек, мешают друг другу, падают на землю, поднимаются вновь и бегут как безумные.

В какой-то момент огромная рука хватается за шевелюру Содержательницу публичного дома. Шевелюра воспламеняется и увеличивается на глазах.

Сверхъестественный голос. Сука, посмотри на свое тело!

Тело Содержательницы публичного дома появляется абсолютно голым и безобразным под ставшими как стекло корсажем и юбкой.

Содержательница. Отпусти меня, Господи.

Она кусает Господа за запястье. Огромный фонтан крови полосует сцену. Во время вспышки молнии, более продолжительной, чем другие, виден Священник, осеняющий крестом.

Когда восстанавливается свет, все персонажи мертвы, и их трупы расprostерты на земле во все стороны. Остаются только Юноша и Содержательница публичного дома, которые пожирают друг друга глазами. Содержательница падает в объятия Юноши.

Содержательница (со вздохом, вздымаясь от сильнейшего любовного спазма). Расскажите мне, как это с вами случилось.

Молодой человек закрывает голову руками. Кормилица возвращается, неся Девушку под мышкой, как пакет. Девушка мертва. Кормилица роняет ее на землю, и та разбивается, становясь плоской, как лепешка. У Кормилицы больше нет груди. Она совершенно плоская.

В этот момент взходит Рыцарь, бросается на Кормилицу и страшно трясет ее.

Рыцарь (ужасным голосом). Куда ты их дела? Дай мне мой швейцарский сыр.

Кормилица (дерзко). Вот.

Она срывает свою одежду. Юноша хочет бежать, но застывает, как окаменевшая кукла.

Юноша (будто повиснув в воздухе, чревоуещая). Не делай зла маме.

Рыцарь. Проклятая.

Он закрывает от страха свое лицо покрывалом².

Тогда множество скорпионов выносят снизу одежду Кормилицы и начинают размножаться внутри нее. Одежда наполняется телом, которое пухнет, трескается, становится стеклянным и сверкает, как солнце³.

Юноша и Содержательница публичного дома удирают как трепанированные.

Девушка (поднимаясь, ослепленная). Святая Дева! Ах, это то, что он искал.

Занавес

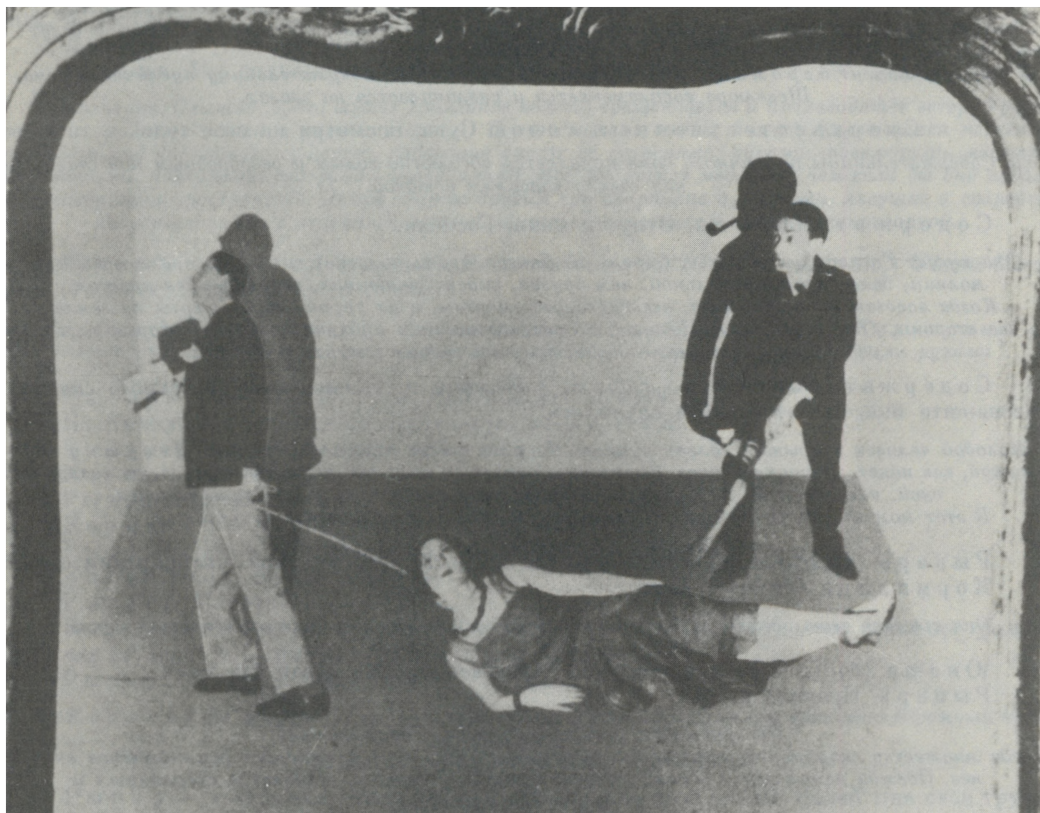
ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Огромные груди Кормилицы и все с ними происходящее пародируют сюрреалистическую пьесу «Груди Тересия» Г. Аполлинера, в которой у жены Тересия исчезают груди, когда она становится мужчиной.

² Явная цитата эпизода из несохранившегося первого варианта трагедии Еврипида «Ипполит». В этом варианте, получившем название «Ипполит Закрывающийся», сын Тезея закрывает лицо плащом, слушая признание в любви своей мачехи Федры.

³ Здесь впервые у Арто явно проявляется образ аморфной текучести, важный для последующего его творчества. Тело, наполненное перетекающей массой, изменяющее свое качество, сохраняет непроницаемую поверхность. В дальнейшем это свойство связано с проблемой пола. Например, образ в «Элоизе и Абеляре» (1925): «Его плоть ворочает в нем свой полный чешуек ил, он ощущает жесткие волоски, перегородженный живот, он ощущает, как жидким становится его член» (Лабиринт-Эксцентр. 1991. № 1. С. 161). Еще в большей степени — в книге Арто «Гелеогабал» (1934), где исторические и астрологические события связаны с перетеканием пола и прямой соотносительностью человека и космоса.

ОТ КРОВИ К ЖЕСТОКОСТИ



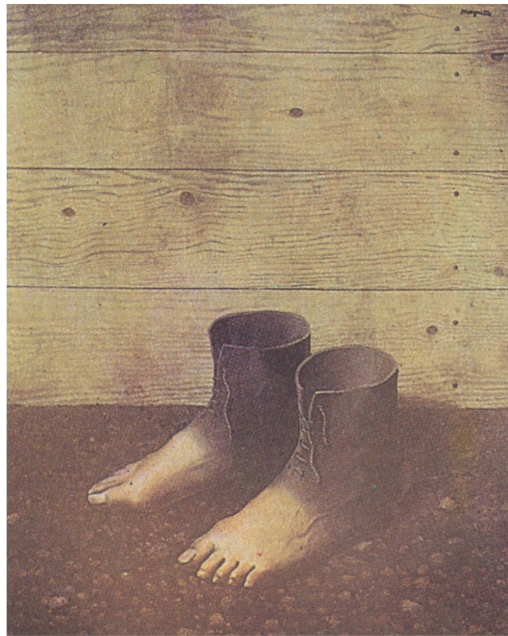
Театр Альфред Жарри. Фотомонтаж Эми Лотара (1929). В ролях: Р. Витрак, Ж. Люссон, А. Арто

Девяносто пять лет назад — 4 сентября 1896 года — в Марселе родился поэт, прозаик, драматург, сценарист, художник, сценограф, актер, режиссер, философ Антонен Арто, человек, определивший высший уровень развития авангардного театра XX века, оказавший огромное влияние на крупнейших режиссеров современности, таких, как Ежи Гротовский, Эужени Барба, Питер Брук, Чарльз Маровиц, Джулиан Бекк, Джудит Малина, Морис Бежар. Не меньше его влияние на западную философию, особенно, конечно, на французскую: Жорж Батай, Мишель Фуко, Жиль Делёз, Жак Деррида неотделимы от учения Арто. Общественная и культурная жизнь послевоенной Европы также во многом опирается на его идеи. Кульминацией этого воздействия стали студенческие волнения 1968 года в Париже.

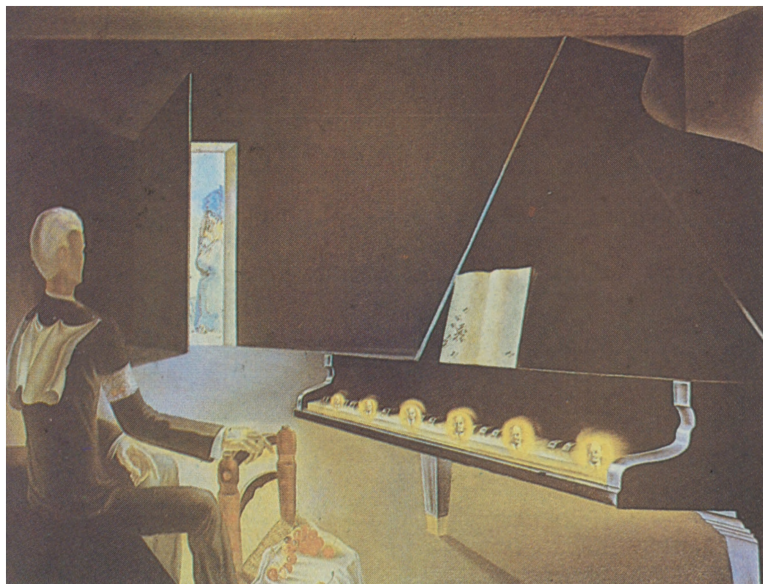
1896 год был знаменательным для театра. Это дата не только рождения Арто, но и декабрьской

премьеры странного спектакля «Король Убю» по пьесе Альфреда Жарри в парижском театре Эвр. Именно в том спектакле впервые соединились фарс и трагедия, история и повседневность, литературная пародия и сатира на обывателя. Постановщик спектакля О.-М. Люнье-По добивался крайней степени художественной условности, новой театральной эстетики, соединяющей гротеск с философской глубиной символистского спектакля. Пьеса Жарри «Король Убю» стала началом цикла пьес о Папаше Убю и открыла новые возможности драматургии, используя при этом принципы театра средневековья и Возрождения (моралите, фарс, историческая хроника и т. д.). Важнейшее значение этих пьес состояло в обличении образа жизни человека «среднего класса» (в том числе его литературных вкусов). Папаша Убю — алчный и трусливый, грубый и продажный, хвастливый и сладострастный — был предельным

ФУТУРИЗМ, ДАДА, СЮРРЕАЛИЗМ
К стр. 98—117



Рене Магритт. Розовая модель.
1935. Холст, масло



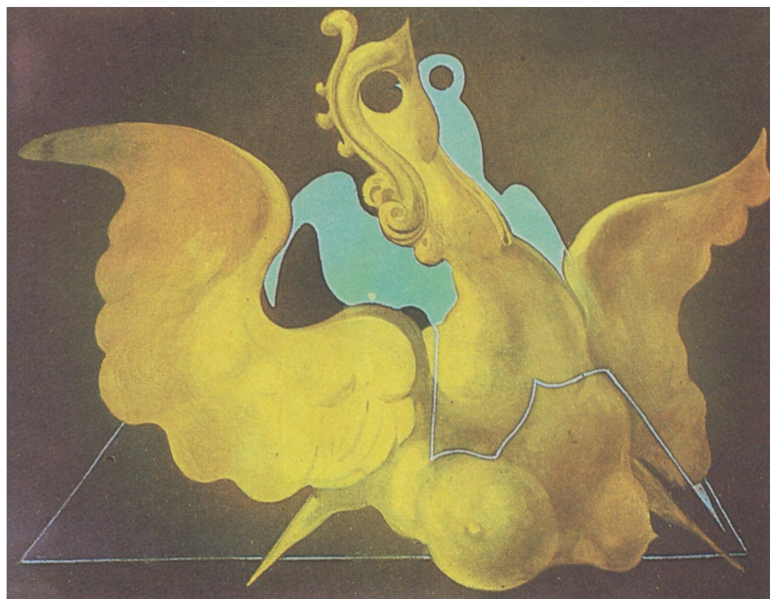
Сальвадор Дали. Галлюцинация: шесть образов Ленина на рояле.
1931. Холст, масло



Джино Северини. Голубая танцовщица.
1912. Холст, масло



Умберто Боччони. Состояние прощания. 1911. Холст, масло



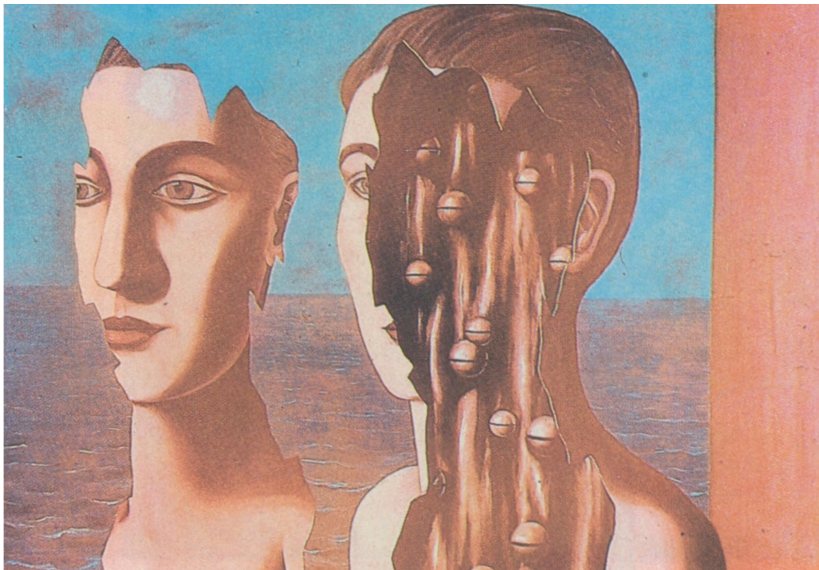
Макс Эрнст. Химера. 1928. Холст, масло



Хуан Миро. Сложение. 1925. Холст, масло



Георг Гросс. Помни дядюшку Августа, несчастного изобретателя. 1919. Холст, масло, коллаж



Рене Магритт. Двойная загадка. 1927. Холст, масло

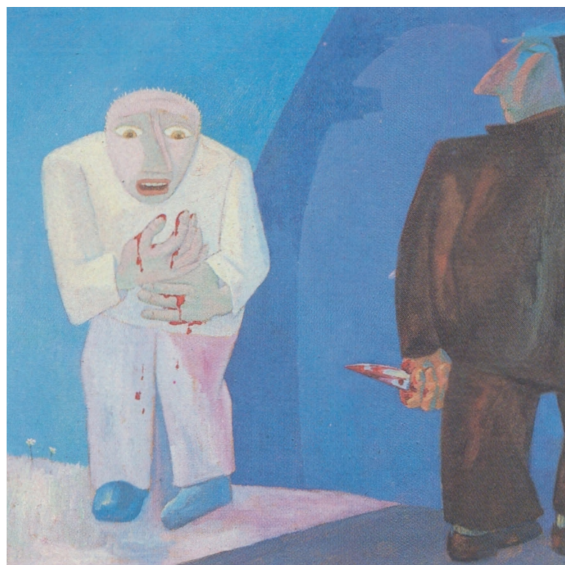
ЖИВОПИСЬ ЕВГЕНИЯ ТЫКОЦКОГО
К стр. 118—120



Екатерина Петровна и ее сыновья: Михаил Сергеевич, Григорий Сергеевич
и покойный Алеша. 1985. Холст, масло



Улица имени И. Христа. 1984. Холст, масло



Удар ножом. 1989. Холст, масло



Рассвет. 1987. Холст, масло



Похороны художника. 1980-е. Холст, масло



Мастер. 1980. Холст, масло



Художник и модель. 1970-е. Оргалит, темпера

обобщением неприхотливого мещанина, который в парадоксах XX века стал основной действующей силой тоталитарных режимов, обнаружив звериную маску хама под благодушным лицом. Жарри речдуествовал это, но мог еще смеяться над своим персонажем. Для Арто подобный «герой» приобретет, главным образом, трагические черты.

Создав в 1927 году свой театр, Арто назовет его Театр Альфред Жарри, тем самым подчеркивая преемственность с творчеством писателя-имвлиста.

В 1920 году Арто поселился в Париже с целью посвятить себя литературе¹. Вскоре происходит его знакомство с О.-М. Люнье-По, и театр завладевает сознанием будущего режиссера. Он начинает играть роли в театре Эвр, потом в труппе Шарля Дюллена, пишет театральные рецензии. В декабре 1922 года написана статья «Морис Метерлинк» (предисловие к «Двенадцати песням» драматурга). Здесь были заложены основы театральных представлений Арто и отразилась его глубинная связь с французским театральным символизмом.

Арто ценит Метерлинка именно как символиста и пытается проникнуть в суть его творчества, отмечая «интенсивное ощущение, которым он обладал, ощущение символического значения вещей, их тайных взаимосвязей, взаимного противодействия»². Метерлинк, как справедливо полагает Арто, увлекает читателя и зрителя в свой особый мир, в «высокие сферы духа». Иными словами, в его произведении создается замкнутая система особых символов, которая отражает сущность явлений, заставляет почувствовать идеальный предельный мир. Наиболее приемлемой формой отражения сущности мира является для Арто драма. «Драма — это самая высокая духовная форма. Она существует в природе глубоких вещей, сталкивающихся друг с другом, соединяющихся, воздействующих дедуктивно. Действие является принципом самой жизни. Метерлинк соблазнился оживить эти формы — состояния чистой мысли. Пеллеас, Тентажилль, Мелисандра — это зримые фигуры таких неправдоподобных чувств»³. В таком понимании символистской драмы, отражающей метерлинковский принцип «трагического повседневного», намечается у Арто стирание границ между искусством и жизнью, расширение роли художественной формы в человеческой культуре, понимание театра как высшего, синтетического искусства.

Эти же тенденции привели Арто в круг новых авангардистов, ставящих близкие задачи, но вне театра. В середине 20-х годов Арто оказался в самом центре сюрреалистического движения и воплотил новые принципы не только в своей поэзии, в полемических статьях, но и в актерской практике и в режиссуре.

Когда в ноябре 1926 года был опубликован первый театральный манифест Арто, он был исключен из числа сюрреалистов. Сторонники Андре Бретона считали театральную деятельность Арто проявлением буржуазных тенденций и отступничеством от борьбы за художественное и социальное переустройство общества. Несмотря на это, спектакли Театра Альфред Жарри отражали прежде всего сюрреалистическую эстетику. Сюрреализму свойственно революционное разруше-

ние предшествующих форм культуры, попытка преодоления границ между искусством и повседневностью, эпатирование публики. Основной прием сюрреализма — в литературе, в живописи, в театре — создание «ошеломляющего образа» путем соединения несоединимого, выстраивание единого событийного ряда разноплановых явлений. Сюрреализм изображает предмет лишенным естественного контекста, помещая его в чужеродную среду.

Подобные черты характерны и для сюрреалистических пьес, поставленных в Театре Альфред Жарри. Таких, как «Спаленное чрево, или Безумная мать» Арто, «Жигонь» Макса Робюра, «Таинства Любви» и «Виктор, или Дети у власти» Роже Витрака. Но те же сценические принципы были использованы и в постановках по пьесам символистских авторов Аугуста Стриндберга («Сон, или Игра мечты») и Поля Клоделя («Полуденный раздел»). В одном из манифестов Театра Альфред Жарри Арто ставит перед собой цель создать особую реальность на сцене: «Театр должен дарить нам этот эфемерный, но подлинный мир, соприкасающийся с реальным. Он должен быть создан, этот мир, — или же нам придется обойтись вовсе без театра»⁴. В другом манифесте провозглашается задача вовлечения в театральное действие *частицы нашей сокровенной жизни*: «В состоянии такой человеческой треволги зритель должен уходить от нас. Он будет встревожен внутренним динамизмом спектакля, разыгранного на его глазах»⁵. И в декларациях Арто тех лет, и в его режиссуре переплетались сюрреалистическое эпатирование публики, стирание границы художественного и обычного с символистической моделью мира, воспринимающей мир символов-реалий как поверхностную форму реальной сущности. Но здесь же проглядывал образ иного театра — созданного Арто в 1930-е годы.

Еще в январе 1925 года Арто произвел первый драматургический опыт, естественно в сюрреалистической манере, но при одном важном обстоятельстве. Его пьеса — пародия на драму Армана Салакру «Стекланный шар». Первые пьесы Салакру имеют все черты сюрреалистического произведения, и при этом они достаточно интеллектуализированы. В основе сюжета — поиск истины и любви, которая символизируется стеклянным шаром и, конечно же, разбивается. Сюрреалистическое произведение, изначально неотъемлемое от принципа пародии, превратилось в миниатюрной пьесе Арто в пародию в квадрате. И, как часто бывает, пародия переросла задачу осмеяния и приобрела самостоятельное значение.

Пьеса, получившая название «Кровяной фонтан», включает в себя массу действующих лиц, появляющихся ради одной-двух реплик, живописные ремарки, в которых громоздятся фантастические образы, стремительную смену сцен с

¹ Биографические сведения об А. Арто см. в моей статье: Антитеатр Антонена Арто // Театр. 1991. № 5.

² Artaud A. Œuvres complètes. P., 1956. Т. 1. P. 217.

³ Ibidem. P. 216.

⁴ Artaud A. Œuvres complètes. P., 1973. Т. 2. P. 20.

⁵ Ibidem. P. 23—24.

кровью, светопреставлением, убийствами и воскресениями, многочисленным литературные цитаты. При этом в пьесе есть четкая сюжетная линия. Любовная идиллия Юноши и Девушки разрушается ради поиска идеала. Множество сюжетных линий связаны тотальным родством героев, называемой перекличкой понятий («швейцарский сыр» — «швейцарский акцент») и прочими сюрреалистическими приемами. Затем следует яркая карнавальная кульминация в духе Сальвадора Дали. В финале Юноша находит «то, что он искал», но не узнает его и убегает.

В 1926 году Арто включил пьесу в предполагаемый репертуар театра, но к работе над спектаклем, вероятно, так и не приступил.

Последнее представление Театра Альфред Жарри, состоявшееся в январе 1929 года, ознаменовало завершение сюрреалистического периода творчества Арто, начавшегося стихами, статьями и «Кровяным фонтаном». Событием, духовно преобразившим режиссера, стали представления фольклорного театра острова Бали на Колониальной выставке в Париже в июле 1931 года. В этих спектаклях в ритуальном единстве сплетались музыка, танец, сценическое искусство, живопись, звук. Исполнители в состоянии транса реализовывали в процессе действия некое человеческое предназначение. В четкую знаковую символику вписывались важнейшие жизненные акты. Арто многое домыслил в этих спектаклях, но он увидел здесь прообраз будущего театра.

Он пишет ряд статей (в том числе и о балийском театре), выступает с лекциями, задумывает новые спектакли. 1 октября 1932 года он публикует манифест «Театр Жестокости», а затем второй манифест под тем же названием. В этих работах Арто выступает против театра в быденном его понимании. Современный театр представляется ему чем-то искусственным, тяжеловесным, пошлым. Задача подлинного театра — преодолеть повседневный хаос, вскрыть подсознательные сущностные слои мышления и через архетипические образы выйти на уровень гармоничного сверхсознания. Через преодоление жизненных противоречий и извращенных чувств, через преодоление «человека» — к общечеловеческому (сверхчеловеческому) единению.

В основе метода, предложенного Арто (метода не столько театрального, сколько подлинно-жизненного), — особое понятие, обозначенное словом «cruauté» — «жестокость». Понятие, введенное Арто, имеет весьма далекое отношение к бытовому пониманию этого слова. Однако наименование «театр жестокости» вызывает желание трактовать артодианскую систему именно в обиходно-бытовом смысле. Поэтому следует называть театр Арто «крюотическим театром», сохраняя оригинальное понятие «крюоте». Жестокость в крюотическом театре — это способ обнаружения подлинной реальности, когда человек остается один на один с «космической суровостью».

Крюотический театр, взрывая противопоставление искусства и действительности, решает жизненные задачи, сохраняя художественную структуру. Арто включает в понятие «жестокость» ницшеанский образ «жестокости к себе», выдвигаемый как неперемное условие всякого движения

вперед. В этом смысле артодианская концепция театра есть не что иное, как методология практической реализации ницшеанского миропонимания.

Французскому режиссеру удалось воплотить при этом общее мироощущение своего времени. Возможно, понятие «жестокость» является ключевым для 30-х годов и для всего XX века. Философ Георгий Федотов тоже размышлял над этой проблемой и в 1935 году выстроил генеалогию этого понятия: «Новый век начинается сознательной культурой жестокости: у Ницше, Уайльда, в России впервые даже не у Брюсова, а у Горького. Помимо остроты, свойственной этой теме, как реакции против христианского прошлого, жестокость имеет, конечно, свой эротический коэффициент»⁶. Для Арто, как и для Ницше, и для Уайльда, важно было отвергнуть те поверхностные морализаторские каноны, которые стремительно разрушались исторически — и прежде всего христианский гуманизм, — ради сохранения подлинной нравственности и смысла жизни.

В том же году, когда написаны слова Георгия Федотова, Арто осуществил единственную постановку крюотического театра — трагедию «Семья Ченчи», написанную им по хронике Стендаля и пьесе П. Б. Шелли. Несмотря на отдельные достижения спектакля, сам режиссер воспринял реакцию зрителей как провал. Перерождения и катартического очищения на спектакле не происходило, да и не могло произойти. С этого времени Арто практически навсегда отходит от театральной деятельности, но занимается подготовкой сборника своих статей, куда вошли и манифесты крюотического театра. Сборник «Театр и его Двойник» и стал одной из главных театральных книг XX века. Он вышел в 1938 году.

Система крюотического театра была уникальным явлением в европейском искусстве 30-х годов. Она лежала в плоскости, противоположной не только традиционному театру, но и новаторским исканиям Картеля. Вместе с тем Арто имел предшественника. Им был Николай Евреинов с его идеей «театрализации жизни». Он утверждал, что потребность в театре заложена в человеке как инстинктивная, что «наряду с инстинктами самосохранения, половым и прочими, в нас живет столь же могучий инстинкт театральности»⁷. Театрализацией жизни Евреинов объяснял все жизненные процессы (рождение ребенка, свадьба, война, государство, казнь, религия, смерть). Все это театрализуется, украшается, усложняется, канонизируется фантазией человека.

При всем различии мировоззрений Арто и Евреинова, разработанная ими философия театра и их представления о подлинном театре — собственно, антитеатре — во многом совпадали. Эти идеи в 50—70-е годы были осознаны и продолжены новыми поколениями режиссеров.

*Перевод, примечания и послесловие
ВАДИМА МАКСИМОВА*

⁶ Федотов Г. Статьи о культуре // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 219—220.

⁷ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. 2-е изд. М., 1923. С. 45.

– ЛИШНЕЕ КАК ТАКОВОЕ



«Теснее всего литература связана именно с собственным отсутствием»,— пишет в своей статье, посвященной вакуумной поэзии, Ры Никонова. Может быть, точно так же жизнь теснее всего связана с ее отсутствием — со смертью, а счастье — с ужасом перед возможностью утраты, перед вторжением inferнального! Во всяком случае, общим тут является бескомпромиссное доведение до конца некой логической посылки, когда, сами того не замечая, мы соскальзываем в Зазеркалье абсурда или кошмара. Но ведь тем интереснее заглядывать в щелочку в предчувствии разверзающейся бездны.

А. М.

Слово — болезнь
языва
рак
который губил
и губит поэтов
и неизлечимо
пятит поэзию
к гибели
к разложению

Слово негодно для конструкции знака Поэзии.

А. Ч и е р и н. «Кан-Фун» (декларация)

Проблема вакуума, не существующая в прежней, так называемой «общей», не разделенной на визуальную и фонетическую части литературе, теперь рассматривается в контексте любых других литературных проблем. Уже выяснилось, что СМЫСЛ зависит не только от БУКВ, их расположения и выделки, но и от среды существования книги, от векторности, от манеры чтения, от фактуры страницы (платформы) и качества любых других литературных элементов (или их заменителей).

В XX веке особо пристальное внимание привлекло к себе то самое пустое место, которое свято, ибо оно — для любого текста, для текста как такового.

Платформа страницы — не только опора текста, но еще и литературный факт, как дом — факт человеческой цивилизации, а не только элемент пейзажа. Если содержанием книги является состояние ее платформных возможностей, и только это (как в многочисленных работах немца Бернхарда Мейера), то такая вакуумность — отнюдь не бедность. Кроме того, у платформы страницы может быть и фонетический смысл (звон, шелест), и тактильный. Достигнуть этого можно, используя различную фактуру платформ: целлофан, железо, мех, наждачную бумагу, даже стекло. Почему «культурный» человек, пользуясь книгой, должен игнорировать язык запахов, распространенный в мире животных? Вакуумная страница, если она сильно пахнет, уже не пуста. И почему платформа страницы должна быть только ровной? Литератору следует пользоваться любой поверхностью для осуществления идеи книги. Недаром некоторые итальянские авторы (Элио Гарис) располагают свои очень длинные «страницы» вообще в воздухе, набрасывая их на вершины деревьев.

«Обертонные» платформы, согнутые «гармошкой» страницы, гиперболоидные платформы (например, древняя рулонная форма, получившая развитие в творчестве современных авторов, в том числе и советских — у Сергея Сигея в его рулонной книге «Одуряка»), квантовые книги из кусков страниц... При взгляде на последние почему-то сразу же вспоминаются навалочки Хлебникова, набитые рукописями, которые поэт возил с собой по России. (Удивительным образом стеклянные «саковязки» Мейера, набитые обрывками газет, напоминают эти навалочки.)

В 1982 году, издавая рукописный журнал по вопросам визуальной и акционной поэзии — «ТРАНСПОНАНС» (единственный такой журнал в СССР), я мечтала сделать один из выпусков в честь Велимира Хлебникова именно в форме навалочки, наполненной страницами. К сожалению, этот проект не был осуществлен. Но мне удалось осуществить проект моей вакуумной одноплатформной книги-арфы из дискретных «строчек» — бумажных пустых белых полос, натянутых на деревянную рамку. «Играя» на такой книге-арфе плавными движениями рук с бритвой, я в 1983 году, участвуя в поэтических шоу группы трансфурристов в Ленинграде (Никонова, Сигей, Констриктор), в конце выступления получила уже новый объект: книгу-рамку с развешивающимися по периметру завитушками спирально закрученных белых разрезанных бритвой фрагментов «строк».

Литературная значимость пустой платформы породила целое течение в современной авангардной культуре, так называемый «бук-арт» — то есть книга как объект, скульптура, форма, всего лишь одним из аспектов которой может быть книга в обычном понимании. Есть и такие объекты, как книга в целом (монолит без страниц). Эти чрезвычайно эффектные работы в последнее время можно увидеть в различных изданиях и на выставках в Германии, Италии, Португалии, Мексике. (Например, работы итальянцев Дарио Тоццолли и Карлы Бертолы.)

Разнообразие платформ нет предела. Могут быть платформы бордюрные (с дырой в центре), дисковые (книга-диск итальянца Лучиано Капеллари). Платформы страниц или вся книга в целом могут приобретать формы вертушек, цилиндров, фонарей, пластинок. Особенно интересна форма книги-пластинки (с лучевой или спиральной композицией текста), а также форма книг-фонарей, освещенных изнутри. Вращая страницы вокруг оси-корешка, обходясь с книгой посредством вырывания или сжигания страниц или, наоборот, вклеивания своих текстов, различных дополнений (в этой связи интересно вспомнить, как Хлебников однажды читал при свете сжигаемых прочитанных страниц), мы создаем из книги кинетический объект, а вокруг него — атмосферу соучастия если уж не в создании, так в разрушении объекта («саморазрушающееся» искусство — из той же оперы). Кстати, и разрушение, деформация «нормальной» композиции текста или только букв (обрывки, клочки букв, страниц, книг, пустые пятна в тексте) — также предвестие наступающего вакуума.

Вакуумная поэзия — это поэзия с генеалогией, поэзия, именно с момента опоры на пустую платформу ощущающая свое родство с другими фиксированными на платформе искусствами и науками. Но возможно и родство с пространственными искусствами, например с театром. Тогда на сцену выступает действие как единственный элемент литературного существования: вращение, перелистывание страниц, загиб, сминание их, разрыв, склеивание, создание книг путем топтания страниц подошвами (Сигей). В такой ситуации действие становится текстом, а процесс обращения с платформой — творческим. Самые про-

стые, бытовые акции также вызывают специфический интерес. Например, закрывая книгу, читатель совершает акцию наложения текста на текст (или на вакуум). Раскрывая книгу, он, словно веер, разворачивает межстраничное пространство, и эта акция очень красива.

Междустраничный и околонкижный вакуум — это своего рода космос литературы. Возможен ли выход литературы в свой космос? Да, конечно. Можно основывать там свои выносные платформенные базы, сохраняющие связь со страницей, можно просто прорывать страницу насквозь, включая в ее контекст происходящее на следующем листе, можно, наконец, создавать путем различных кинетических акций нечто вроде обжитого пространства между страницами или над ними (наклейки, листание страниц, крупные посторонние предметы на развороте, как это делает Мейер).

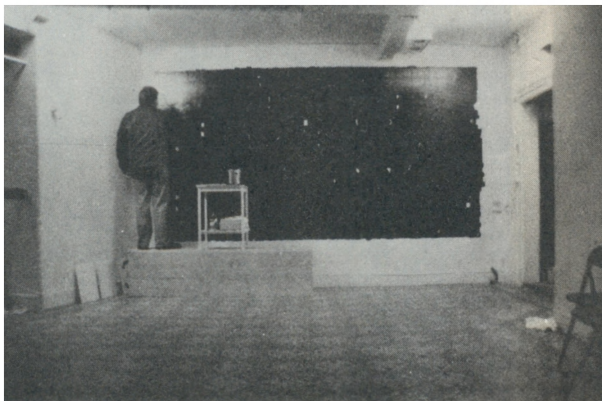
Кроме акционного общения есть и чисто утилитарный подход к книге как носителю информации. Информация тактильно-температурных книг с подогревом или, наоборот, замороженных, сравнима с информацией природы, общающейся с нами посредством погоды.

Можно сделать вывод, что аспект «чтения» книги не исчерпывает ее возможностей. Мы должны дойти до логического конца: книга есть все. Любой предмет может служить платформой тексту, в том числе и синхрофазотрон, не говоря уж о телевизоре или холодильнике. Причем внутреннее устройство холодильника автоматически становится устройством «глубокой» платформы, что только расширяет пределы изящной словесности.

Расширяя эти пределы чуть ли не до бесконечности, литература за счет интеграционных процессов: дополнений, замещений (связей не только с театром или живописью, не только с музыкой или математикой, но и с биологией, да и вообще любой областью человеческой деятельности) обогащает палитру собственных средств, доведенную до логического конца бессмертным шедевром Малевича.

«Черный квадрат» Малевича — довольно упорная и упрямая форма искусства. В поэзии сейчас осознается его персональная роль как сверхпоэтического монолита. Между тем любая конструкция в искусстве носит валентный характер, и возможно продолжение всего. В том числе и, казалось бы, совершенно окончательной точки, поставленной Малевичем. Если рассматривать шедевр Черного квадрата как литературный коллапс, вместивший в себя все слова всех языков всех времен и народов, то выход снова в вербальную сферу становится излишним. Зато, может быть, именно благодаря этому открываются другие пути: векторной, жестовой поэзии. Заключенная в коллапс Малевича, как в тюрьме, энергия так и просится на свободу НАПРАВЛЕНИЯ, то есть к векторности.

Задвигавшиеся буквы футуристов, буквы как таковые, наконец-то воплотились в жест, в движение рук самого автора. Межбуквенные подразумеваемые связи, ранее называвшиеся паузами, обросли невидимыми нервами видимых силовых линий-векторов.



Маттиас Кюн. (Швейцария). «Зачернение». («Schwarzmalen»).

Смысл перформанса в гипертрофированном тексте, буквы которого наносятся поверх друг друга до тех пор, пока не наступает «черный вакуум», чем-то родственен «Черному квадрату» Малевича

Различно в визуальной и фонетической литературе отношение к паузе как таковой. Ранее существование пауз зависело от элементов текста. В последнее время, однако, заметна тенденция обратной зависимости: текста от пауз, от их качества и количества. В музыке понятие паузы гораздо разработаннее (формулированием этих проблем в литературе успешно занимался Чичерин, но и он не выработал для вакуума стройной системы обозначений).

Вакуум, понимаемый как отсутствие текста, возникает и тогда, когда автор пользуется приемом замещения литературного текста чем угодно: живописным, музыкальным, даже просто ритмическим содержанием. «Самостийная» пульсация приобретает значение универсальное, какого литературный ритм ранее никогда не имел. (Например, стих К. Моргенштерна «Ночная песнь рыбы», а также многие стихи Гаппмайра.) В силу этой универсальности ритма—категории, общей для многих процессов и в жизни и в искусстве, — именно на ритмическом поле и происходит наиболее удачная интеграция искусств в один общий ритмический поток. Стих из ритмических протокаллиграфических элементов с успехом можно

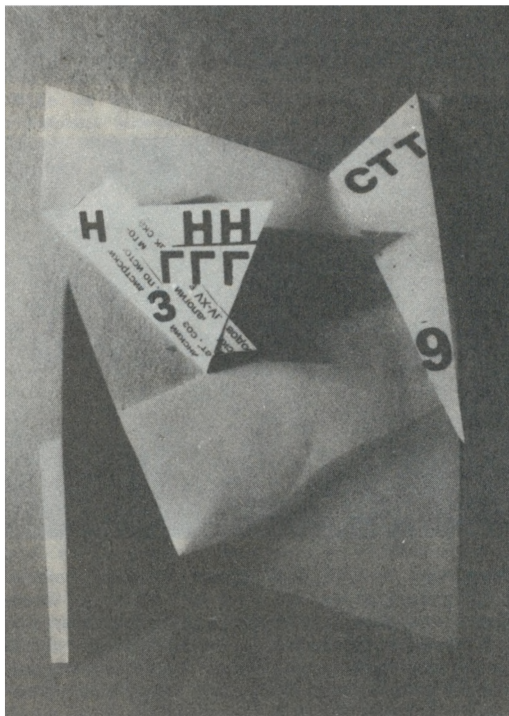
назвать и музыкальным произведением, и живописным, и даже научной схемой.

Литература, соприкасающаяся с музыкой, встречается с ней, к тому же на общей платформе дыхания (характерна в этом смысле кассета японца Сеиен Нишимуры, целиком заполненная его дыханием), и таких пересечений с самыми различными областями человеческой деятельности в литературе много. (Правда, не во всех областях науки или искусства есть встречное к литературе движение.)

Мир сейчас полон и поэзией сонорной (чисто звуковой), и многообразнейшими визуальнолитературными приемами, одного перечисления которых хватило бы на несколько страниц. Визуально-литературными работами (и вакуумными в том числе) заполнено множество мелких фанзинов, андеграундных и престижных серьезных журналов и каталогов типа «Офферта спечiale» (Италия), «Докс» (Франция), «НИЛ» (Германия), «Золанде» (Австрия) и т. д. Кроме того, множество журналов, в том числе и неспециализированных, а, например, музыкальных, мэйл-артистских, художественных, публикуют периодически отдельные визуальнолитературные работы

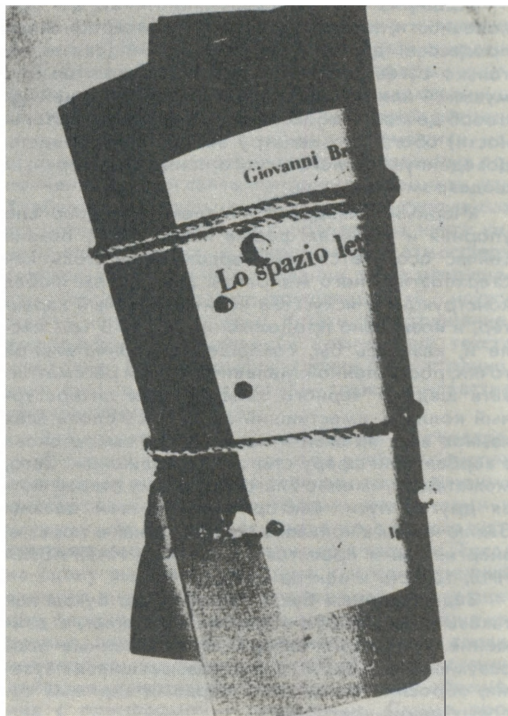
Ры Никонова. «Платформный стих».

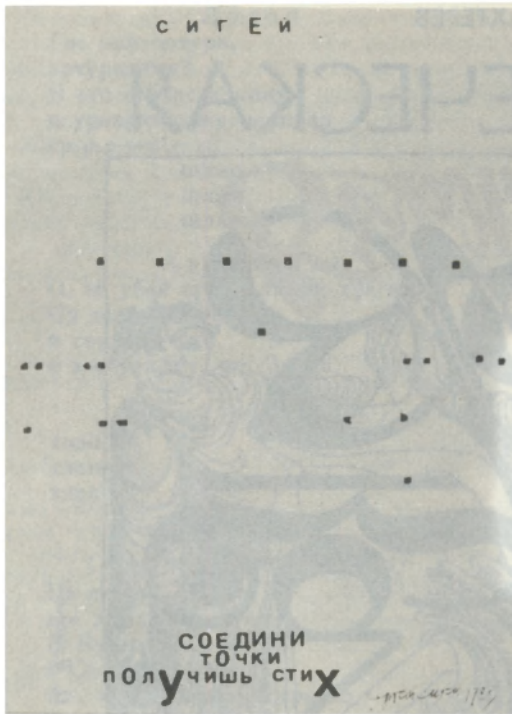
В поле действия пустой страницы-метрополи включены загибы, то есть фрагменты обратной стороны листа, для большего контраста с центральной пустотой несущие на себе буквы



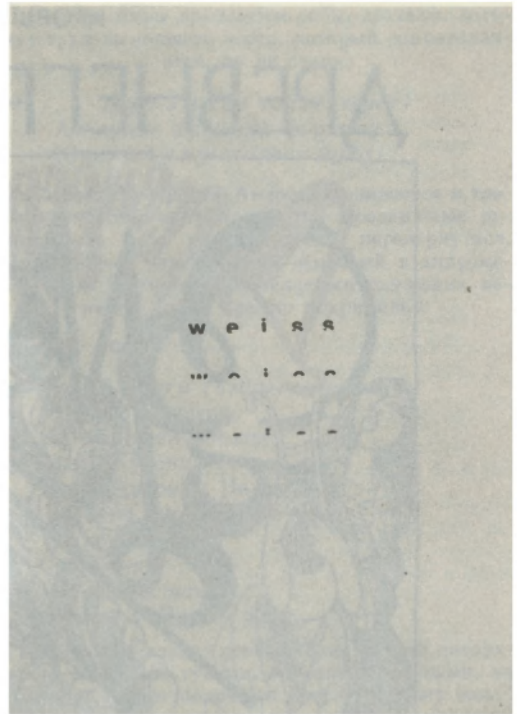
Джанни Брой (Италия). «Литературное пространство».

Книга представляет собой артефакт, то есть результат перформанса, когда связанная пленник-книга расстреливается ее же автором. «Раны» от пуля и являются в данном случае «текстом»





Сергей Сигей. «Соедини точки». Открытая форма валентного стиха Сигея предполагает вариационность, момент игры, партнерства со своими «соавторами»



Хайнц Гаппмайр. «Белое». В трехэлементной серии стиха «Weiss» (Белое) автор использует модуляцию в вакуум (до полного растворения в белой плоскости листа), тавтологию «белого» на белом, абсурд (слово «белое» — единственный черный элемент на белом листе), минимализм (одно слово для операции, а также предельно допустимый полиграфический минимум в третьей стадии модуляции)

(советский журнал «Искусство» в № 10 за 1989 год также опубликовал подобные материалы). Среди моря визуально-литературной продукции, однако, пока не слишком заметны издания, целиком посвященные литературе вакуумной. В книгах известных современных визуальных поэтов-концептуалистов, таких, как Пьер и Ильза Гарнье, Хайнц Гаппмайр и другие, вакуумные проблемы не акцентированы, а поставлены, скорее, в ряд подобных.

В русской литературе Василиск Гнедов, в 1913 году написавший вакуумную «Поэму конца», первым персонифицировал платформу и этим как бы электрифицировал литературу, зажег в ее шрифтовой черноте белый свет пустоты. (Кстати, Мейер в одной из своих книг-объектов электрифицировал книгу в буквальном смысле, вмонтировав в нее электролампу). Таким образом, возможно, Гнедов еще на заре века

понял, что теснее всего литература связана именно с собственным отсутствием.

Однако бывает вакуум, характеризующийся не пустотой, а СВОБОДОЙ от литературы. Если глубоко вникнуть в вакуумные бездны, то любой текст, наносимый на чистую бумагу, — это процесс выявления уже существующих на этой бумаге текстовых возможностей, то есть вакуумная литература — это свобода читателя предполагать текст. При достаточно широком взгляде любая чистая страница есть емкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, а процесс выборочного восприятия — не более чем процесс обеднения таких страниц. Вакуум, в котором плавают литература, — это ее необходимый запас паузной консистенции и территориальной свободы.

Думаю, что конкуренция вакуума и текста улучшает качество литературы в целом.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ



Рисунок О. Ягрина

РАЗМОЛВКА

ВОДЕВИЛЬ

ЕГО ЛИЦА:

трагик Лутон,
поэт Фивий (затем покойник),
служанка Андромаха,
хромоногая с лирой,

2—3 раба в полосатых тогах,
управляющий Ференкарп
(с некоторыми повадками управхоза).

Перед зрителями: колоннады, колонки, колониты и тому подобное. Все лица на своих местах, проходит хромоногая с лирой, наигрываая древнегреческий романс.

Фивий

О, строки, возникавшие однажды,
умом не связанные воедино.
А если б суждено вам было вечно
кружиться в неразумном вихре,
который назван вдохновеньем

и мир соседний представляет в мире,
где взрывы букв — секунды,
созвучные удары слов — минуты,
соединение понятий — столетия,
уничтожение смысла — вечность.
Когда ж в капкане оборотов,
былых тревог
и нежных преувеличений
над океанами и древней сушей
порывом чистым обволакивает душу
я девы обоняю вздох!

Луто н
Где мой котурн,
кагурнали?
Я его сейчас хлапну
и ураздребезжу немедля
гр-р-р-р-р!

шляп
шляп
шляп...

А ндр ома ха
О, не убей его, великий трагик!
Он телом слаб
и сердцем хил,
а воображает, что Эсхил.

Луто н *(продолжает)*
хлап
хлап
хлап...

Фи вий
(запрокидываясь навзничь)
Не слушай ты ее,
все лжет, негодница!
Я Куокл и Пендокл,
а Софокла победил.
Ах, зачем тебя я встретил,
а служанку прилюбил!..

Луто н
Все равно ураздребезжу.
Я ревную!
(добивает Фивия)
Звучит знакомый романс. Солнце медленно
скрывается за рекой Пиянь, за горой Парнах.

Фи вий, уже покойник
(в полумраке, непохожим голосом)

Другая жизнь в меня плескала,
томили мрамора куски,
иная жизнь,
иные униженья —
для отсыревших поколений.
Я ж отсырел со всех сторон.
Вот руки, тяжкие сомненьем,
и ноги, темные поленья.
Мой бледный череп стал голубоват.
Лесов синицы прозвенели
эхом лат
в уже глухих ушах.
Зарницей рухнула душа,
икары петухами пели
над омраченной панелью.
Простите, разные личинки
и тычинки.
Простите, груди Андромахи
и зад ее, подобный плахе.
Прощайте, люди,
простите все. Я вымер навсегда!

Под звуки лиры врываются рабы, хватают, волокут труп вымершего поэта, который сопротивляется, но не очень.

Луто н *(он торжествует)*
Ак лукос эффенди фердиму.
Юнимус! *(простирает руку)*

Изобразив колебания, Андромаха кидается к трагик, обвивая одну из его ног проданными руками. Но мозг трагика успел перевернуться. Луто н тычет деревяшками сандалий в андромахин пах. Внезапно повеселевшая служанка катится прочь, громко покрикивая:

Уб оп, уб оп...

Луто н *(вздрагивая шеей)*
Пивит и псысл
и песендел сполна,
твоих увечий смысл
в предгориях Парна,
прости, мне не был ясен.
Законам чисел
вопреки
распался яшень,
здесь, у Пиянь реки...

Рабы вносят, кладут изображение речной поверхности с рыбами, гусями, красивыми волнами, на многие голоса подражая плеску и шуму вод.

Луто н
(продолжая вздрагивать, выполняя произносимое)

Уборы сняв,
над волной стою.
Раздетый в прах,
наготу таю.
Струю приняв,
молю семь раз!
Пленительна, во тьме легка
вокруг меня легла река.

(в муках подбрасывая руки)

О, Зевс! О, Псевс
и Фивий с тихой головой большой.
Твое наличие поняв,
я припадаю на века...

Почти голый трагик валится животом вниз, лезет вокруг речной поверхности, издавая покаянные звуки:

Ы кря, ы кря...

Такие выкрики под еле слышное треньканье лиры прерывает удар грома и вполне явственный потусторонний голос:

Фи вий *(из ниоткуда)*
Эй, ты!
Эх, вы!
Я же тут во всем и над всем:
пью кефир,
селедку ем...

Нет, селедку пью, а кофей ем —
пью творог и молоток... *(его голос дрогнул)*

Да нет же, нет:
платочек с молоточком
тучи дождика кусочек
и листочек,
и риточек —
ча, ча...

Лу то н
(решительно поднимаясь)
Ой, слышали... Нет, вы слышали?
Это, представьте, уж слишком!
Это, простите, никуда! *(встает во весь рост)*

Мой дух иссяк,
проклятый жребий!
(бежит, теряется среди колонн и прочего)

Занавес падает, а когда снова поднимается, Фивий обнимает Андромаху, Луто́н — Фивия, Андромаха — затесавшегося среди артистов Ференкарпа и вместе с рабами долго, сколько могут пляшут, напевая веселый куплет:

Аз ум цер бум
Дву блум тер буб.

Лишь Ференкарп временами вырывается, поднимая ладонь. Он пытается *всех* перекричать:

(первый раз) Приказываю! Я, я, я, я!
(второй раз) Разобрать тоги, тунисы,
разное прочее!

Оно всему мешает. Это в смысле чистоты. Приказываю, приказываю и все!

(третий раз) Я ихний управляющий. Выпиваю только вермут, который уважаю, совместно с дедом моим, понимаете ли...

(четвертый раз, подбегая к самым зрителям) Ужас, граждане, самый настоящий, понимаете ли! В меня влезла курсистка! Вот здесь! Ой, ой, помогите выпустить блудницу, хотя бы при помощи велосипеда.

(плаксиво) Я же главный, всеми уважаемый, понимаете ли.
(весело) Уррее!

И на этот раз Ференкарпа вытаскивают обратно в общий хоровод и вместе с другими он продолжает распевать:

Аз ум цер бум
Дву блум цер буб... *(и так далее)*

После чего все видимое пропадает, кроме хромоногой, которая совершенно не к месту лезет из темноты, наигрывая зауспокойный гимн.

Тогда зрители встают, некоторые даже хлопают в ладоши, — возможно, от радости избавиться от гнетущего чувства неловкости.

Так постепенно заканчивается водевиль.

Ленинград
31 X 48
8 часов утра
и последующие годы

Кому суждено быть повешенным, тот не утонет (пиратская поговорка)



Рисунок К. Арефьева

ПОСТОЯНСТВО И ВЕСЕЛЬЯ ГРЯЗИ

О вокальном цикле Леонида Десятникова
«ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ПОЭТА»
на стихи Даниила ХАРМСА и Николая ОЛЕЙНИКОВА

1. Послание, одобряющее стрижку волос (Н. Олейников)
2. Старуха (Д. Хармс)
3. Муха (Н. Олейников)
4. Постоянство веселья и грязи (Д. Хармс)
5. Жук (рапсодия) (Н. Олейников)
6. Пассакалия (Д. Хармс)
7. А я (Д. Хармс)

Время и место создания цикла: Ленинград, лето 1989 года

Поиграем в слова: «Жизнь поэта», «Любовь поэта к жизни», «Жизнь и смерть поэта». «Вот человек написал о любви, о голоде и о смерти.

— О любви и голоде пишут, когда они приходят.

— Да. К сожалению, того же нельзя сказать о смерти»¹.

Поиграем еще со словами, с буквами и со звуками. Слово-мелодия и слово-интонация. Правила игры: все перемешать и сбить слова с толку. Потом расставить в своем порядке и начинать новую игру: выяснить с дотошностью, откуда взялось это слово, и какой шлейф за ним тянется, и чью тень оно потревожило — Чайковского, Шумана или Глинки, Шопена или Шостаковича; а может быть, это любимые мелодии кино и телевидения или «блатная лирика»? К чему вся эта игра? Но это же так забавно — если играть почти всерьез. Примерим разные маски, поговорим разными голосами — эту склонность замечали и у великих. «Не будем забывать, что любовь к маскараду действительно характерная черта поэта»².

Точка, точка, запятая,— слово, фраза, мотив — вот дом, который построил Джек. Вот мир, который он построил. Все на своих местах: немного добра, побольше зла, в меру света и — пропорционально — тьмы, ума и глупости, шуток и отчаяния. И все, что входит

¹ Гинзбург Л. Из записей 1950—1980-х годов//Даугава. 1989. № 1. С. 107.

² Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие//Юность. 1987. № 6. С. 91.

в «черный список»: «геройство, пафос, удаль, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства»³ — тоже там, где этому надлежит быть — никуда не денешься, вопрос в том, как на это посмотреть.

Модель большого мира в семи частях. Семь стихотворений — уже цикл. И вечное мучение: ну почему эти семь? Почему три Олейникова и четыре Хармса? Потому, видимо, что этого требует «нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму» — «чистота порядка»⁴.

Не нарушая этого порядка, мы все же отважимся «побродить» в пространстве цикла как нам вздумается — а прилежный читатель всегда сможет сверить наш маршрут с картой, приведенной выше.

Что за трепет на первых страницах! Все слепит в свете утра — привет вам, романтики двух столетий! В сияньи майских шумановских дней, в рахманиновской сирени скачет птичка — Чижик:



Начало пути — и герой ступает за порог, неся в котомке за плечами «Чижика»: отправляющийся в дорогу мельник, странствующий подмастерье. «Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти? — А куда ты хочешь попасть? — ответил Кот»⁵.

Здесь, в начале, все еще легко и празднично, а иногда все «сверх» и все огромно. Тогда — фанфары и трубы, дух захватывает, звенят колокола, и грядет Матвей под звуки «Марсельезы»:



Но ирония автора добродушна — «...В жизни юноши существует такое время, когда сердце...»⁶ Крупными буквами в этой музыке: «Весна идет!»⁷

Конечно, здесь, в I части еще и «тает лед, и сердце тает»⁸, но пусть, будьте снисходительны — а то «что пользы, — как говаривал реб Арье-Лейб, — если на носу у вас по-прежнему очки, а в душе осень?»⁹

³ Из дневника Даниила Хармса. 1933—1938 годы // Книжное обозрение. 1990. № 3. С. 9.

⁴ Хармс Д. Письмо К. В. Пугачевой от 16 октября 1933 г. // Хармс Д. Полет в небеса: Стихи, проза, драмы, письма. Л., 1988. С. 483.

⁵ Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. М., 1990. С. 51.

⁶ «...не может решить, чего оно хочет, когда оно, плача слезами тоски и радости, не знает, чего ищет. Это то священо-высокое немое Нечто, которое душа предчувствует в преддверье счастья» (Шуман Р. Литературный фрагмент конца двадцатых годов. Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 81.)

⁷ Романс С. В. Рахманинова «Весенние воды» на слова Ф. И. Тютчева.

⁸ «Песня о весне» И. Дунаевского на стихи М. Вольпина из кинофильма «Весна».

⁹ Бабель И. Как это делалось в Одессе // Бабель И. Избранное. М., 1966. С. 173.

Однако что же Чижик? Странная идея появляется вдруг при неиссякаемом легкомыслии:



— обязательно умрет!» Верное средство, с «гарантийным сроком», — вот и Чижик с перерезанным сердцем. «Я мелкая птичка, залетевшая в клетку к большим неприятным птицам»¹⁰.

Конец «Послания» — осколки пассажижей — так исчезают части картины — огни в окнах — исчезают фигуры с фотографии. У человечка на листке бумаги пропадают руки-ноги, остается: точка — запятая — вот ничего не осталось. На цыпочках убегает герой Шумана и Жан-Поля — Вальт или Вульт¹¹, удирает беспечный друг Чижика и поклонник стрижки — уступает место другому возрасту и другому времяизмерению.

Две «Старухи» Хармса — повесть и стихотворение. Одинаково загадочные со второго взгляда, после того, как сойдет первая волна читательского веселья. Мучительное любопытство, с которым исследуется процесс старения и умирания. Затягивает черная воронка, и мы оглядываемся на другие тени — опять ли нам «явилась мрачная старуха»¹²?

Десятников «прокидывает» петербургскую фантастику истории о Старухе в чистой-шую лирику — и обнаруживает там, в глубине, истинного Хармса. Колеблется, подрагает гладь шопеновского фона, и длительно, ме-д-ли-тель-но-в-л-е-ку-т-ся¹³ звуки с шопеновской же ностальгией по *bel canto*. Или так: вливаются одна в другую дрожание капли шумановских аккомпанементов, и остается на вершине точка — светящийся след, — из цепи их складывается мелодия. Прелесть прихотей ритма: все смещается, и фигуры сопровождаемая нежно обходят указанные им сильные доли, и голос — без опоры, в ауре гармонических колебаний.

Не чудится ли? Снова признание в любви — сильнее, чем в беспечной I части, — и щемящая тоска сострадания. Но вот и конец. Это и должно было кончиться — вот и все. Укорачивается дыхание, вот уже «колотится» последний звук —

Вижу смерти приближенье,
Вижу мрак со всех сторон
И предсмертное круженье
Насекомых и ворон¹⁴.

Концы важны в этом цикле. Что-то происходит: «кривится» в гримасе ясный мажорный аккорд I части, вытягиваются и застывают созвучия в «Мухе», исчезают, рассыпаются в «Постоянстве», шагами басовой темы уходят в небытие в «Пассакалии». Музыка, дойдя, добежав до края и порезавшись об острую кромку, — отступает. Или мы отступаем — обратно, из пауз, под спасительную сень звучания.

Поэта тревожат загадки течения времени и останков у «гробового входа». Абсурдность существования посягает и на таинство смерти; герои Хармса часто умирают очень просто: «Упал и умер». Однако в цикл попадает другой Хармс, открытый и не защищенный абсурдом: «...тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо сквозь дома и стены»¹⁵.

¹⁰ Из дневника Даниила Хармса. С. 8.

¹¹ Фортепианный цикл Р. Шумана «Бабочки», навеянный сценой маскарада из романа Жан-Поля «Озорные годы».

¹² Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама». I картина.

¹³ «Медлительно влекутся дни мои...» (А. С. Пушкин. «Желание»).

¹⁴ Олейников Н. Шуре Любарской//Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. Л., 1991. С. 132.

¹⁵ Хармс Д. Пакин и Ракукин//Хармс Д. Полет в небеса. С. 397.

Ангел смерти задевает крылом и другого поэта. И в дивной «Мухе» Олейникова мы наталкиваемся на аккорды «Пиковой дамы»¹⁶ — музыкой отчеркнутое место в печально-шутливом стихотворении. А перед тем мы, кажется, «угодили» в финал Шестой симфонии¹⁷. «Они (люди, боявшиеся возвышенной речи.— О. М.) пользовались шуткой как защитным покровом мысли и чувства. И только из толщи шуток высвобождалось и пробивалось наружу то подлинное, что они хотели сказать о жизни»¹⁸.

Олейниковский «галантерейный персонаж» повествует в «Мухе» о любви в «высоком стиле обывательской речи»¹⁹ — и конечно, у Десятникова он выбирает романс. Меньше чем на Чайковского он не согласен. Он тоже «снова, как прежде, один»:



А его «светлый образ» — Муха — вспархивает шопеновским пассажем. Что же делать, если Муха хочет выразить себя с помощью ноктюрна Шопена или если герой видит ее в этом лирическом сиянии.

И все же это еще одно — третье в цикле — любовное послание. Признание в любви: не только Мухе — но русскому романсу, Петру Ильичу Чайковскому. И реверанс в сторону того, кто первым выбрал романс «материалом» для музыкального гротеска, — и выбрал гротеск для того, чтобы русскому романсу отдать дань восхищения.



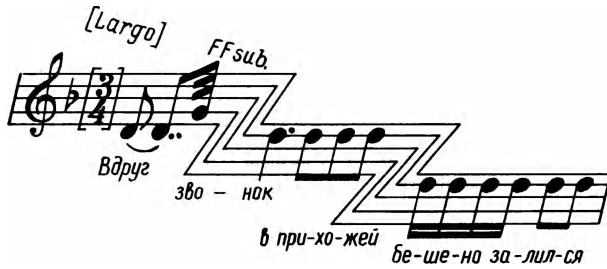
¹⁶ IV картина оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

¹⁷ Шестая симфония П. И. Чайковского.

¹⁸ Гинзбург Л. Николай Олейников // Олейников Н. Пучина страстей. С. 14.

¹⁹ Там же. С. 10, 11.

²⁰ Опера-буфф И. Стравинского «Мавра» по повести в стихах А. С. Пушкина «Домик в Коломне».



Мы невольно вздрагиваем:

...и щелкнул аглицкий замок

А в дверь стучат — двадцатый век,
Стучат — как в темный лес
Ушел однажды человек
И навсегда исчез ²².

В стихи и прозу Хармса часто «стучат» и «приходят». «Но тут в двери кто-то постучал» ²³
«Что такое? Входят какие-то люди и говорят: „Поедьте“» ²⁴.

В фантаσμαгории «Вариаций» Хармса (VI часть цикла, Пассакалия) все путается, нарушается последовательность привычных событий. «Посреди стихотворения» стоит герой:



«Гости» уже здесь, до звонка, который раздается позже; и уйдут они, закончив все на месте, заколотят гроб и уйдут. Ситуация предельно конкретна, хотя в ней ощутима фантастическая «неправильность»: средневековые XX века смещает этапы обряда. И музыка — «самое абстрактное из искусств» — усердно помогает расширить область вечного смысла, вовлекая в чтение свои ассоциации.

Вариации у Десятникова — это, конечно, вариации на неизменный бас, basso ostinato. Пассакалия. Largo lugubre. И вот в отдалении уже звучит предсмертная ария Дидоны ²⁵, и «задеты» пассакалии XX века (Берг — Шостакович — Бриттен). А вокальная линия между тем выбирает для себя каждый следующий шаг — неожиданный, выворачивается наизнанку, пародирует себя самое, превращаясь в свою противоположность. Тенор — мы слышим Ленского — и продолжается цепочка последних арий (или это Герман?), а «внутри» линии мерещится: «Со святыми упокой». Но тут же мы ощущаем что-то неладное:



²¹ Высоцкий В. Песня о новом времени.

²² Галич А. Песенка о табаке (Посвящается памяти Д. Хармса).

²³ Хармс Д. Помеха//Хармс Д. Полет в небеса. С. 349.

²⁴ Хармс Д. Судьба жены профессора//Хармс Д. Полет в небеса. С. 330.

²⁵ Опера Г. Перселла «Дидона и Эней».

Через секунду барочные фигуры заставляют усомниться во всем слышанном прежде. Человеческий голос попал в какой-то странный механизм и теперь движется между колесиками и шестеренками. Фраза, слетая фальцетом,— ...

...и в гроб закупорив Петрова,
уходят с криками: «Готово!»

Театр абсурда — со стуком и молчанием часов, застревающих на одной ноте (время отдает сумасшедшинкой), с радостным — совершенно некстати — звуком рожка (искривленное эхо фанфар I части). Слова, повторяясь, «вываливаются» из контекста, обесмысливаются:



Лица скачут перед глазами. «Да вы же всего-навсего колода карт!» — кричит Алиса²⁶. «Кругом было странное замешательство. Сквозь поясницу еще враждавшегося палача просвечивали перила. (...) Зрители были совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь,— только задние нарисованные ряды оставались на месте. Цинциннат медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору»²⁷. Но из бесовщины «Пассакалии» не вырваться, и герой взывает:



И кому-то придет на память предсмертное моление в Гефсимании.
«Я хочу спросить вас,— говорю я наконец.— Вы веруете в Бога?»²⁸

Теперь мы двигаемся назад, к середине цикла: «Постоянство веселья и грязи». Здесь центр мироздания, и виден ход времени, слышно движение воды и планет. А в самой точке, где ось вращения,— стоит дворник. Мистическая почти фигура и в то же время родная, своя, как деталь домашней обстановки,— регулярно появляющаяся у Хармса: «За ним вошли двое военных... и за ними вошел дворник»²⁹. Филеры, шпики, понятия. «Еще в августе, кажется, 1941 года пришел к нему дворник, попросил выйти за чем-то во двор. А там уже стоял «черный ворон». Взяли его полуодетого в одних тапочках на босу ногу»³⁰. Это было задолго до того, как в дворники пошли поэты. Здешний дворник — «с черными усами». И руками — грязными. Черный дворник, вечно стерегущий у ворот. Это ощущение вечности «стояния» — из чего возникает? Его создает Хармс — трижды повторяя строфу, с нарастающей, как снежный ком, вечностью: года стоит под воротами дворник. Его создает — сразу — Десятников: мерцание звезд — вечный покой — космос — и дворник — частица мироздания. Почти смирение. Это дано свыше.

²⁶ Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. М., 1990. С. 99.

²⁷ Набоков В. Приглашение на казнь // Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 129.

²⁸ Хармс Д. Старуха // Хармс Д. Полет в небеса С. 414.

²⁹ Хармс Д. Помеха // Хармс Д. Полет в небеса. С. 349.

³⁰ Пантелеев Л. Из ленинградских записей (об аресте Хармса). Цит. по кн.: Хармс Д. Полет в небеса. С. 555.

Misteriozo. «Удивление перед лицом общественного зла было детищем XIX века»³¹. Зло как заведенный порядок, не подлежащий сомнению,— открытие века XX:



Однако, похоже, этого порядка не выдерживают даже вечные созвездия — и в конце мироздание рушится. А Дворник все стоит.

У Десятникова время потекло с самого начала так, как ему предписано течь в конце: «движение сделалось тягучим, и время стало как песок» — ровная пульсация исчезающих (песок меж пальцев) звуков и «тягуче»-ниспадающая мелодия.

Слух обнаруживает, кроме того, странные вещи: двор, в котором стоит дворник, оказывается петербургским. Не потому, что в Москве дворников и «воронков» не было. Но фантастика этой ночи — из петербургских повестей. И вот уже дворник — петербургский персонаж, а двор — обязательно колодец. «Здесь дворы как колодцы, но нечего пить»³². Потому что только в таких дворах в квадрате наверху — в верхнем регистре неба — звезды, и окна — по четырем сторонам пенала. И дворник — точкой — внизу. А рядом с ним — поэт. «Я смотрю в окно и вижу, как дворник метет улицу»³³. И толпятся разные петербургские истории — вот одна из них: с мерцанием челюсти в темноте и чернотой провалов — глубин дворов — «Петербургский ноктюрн» Банщикова³⁴. И черный человечек (у Блока — лирический герой) мечется во дворе-колодце. И так же рассыпается осколками последняя строка — у Банщикова:



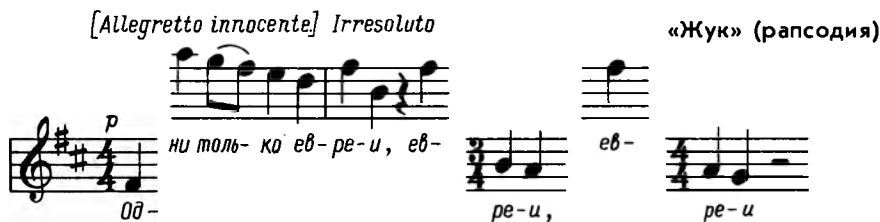
у Десятникова:



И взгляд, запрокинув голову, — вверх, на окна, за которыми у Блока — «шторы и пунцовые цветочки»³⁵, у Хармса — «топот и звон» — бессмертная равнодушная обыденность.

Где-то затерялся наивный герой цикла? Приходит время вспомнить еще один вопрос Алисы: «А что за люди здесь живут?»

Вот ты и попался!



³¹ Гинзбург Л. Из записей 1950—1980-х годов. С. 99.

³² Гребенщиков Б. «Я не знаю, зачем ты вошла в этот дом...»

³³ Хармс Д. Утро // Хармс Д. Полет в небеса. С. 443.

³⁴ Кантата Г. Банщикова для меццо-сопрано с оркестром на стихи А. Блока.

³⁵ I часть кантаты Г. Банщикова («Улица» А. Блока)

Приплясывает мотивчик с «потугой» на танго. Самоупоение от собственной прозорливости. Выявить — всех. Заполним пятую графу!



Вдалбливаются, назойливо преподносятся «характерные национальные черты» — и вот уже слышно, кого здесь передразнивают:



Скорбное повествование об обидах, нанесенных «всем, кто не евреи», замедляется до поступи похоронного марша. «Автора! Автор!» — вызывает растерянный слушатель: «Что происходит?!» Но разве вы не заметили — он (автор) наблюдает из-за дерева — как раньше другой автор наблюдал со стороны за тянущейся траурной процессией — шли звери хоронить охотника³⁷.

Знакомые перевертыши: «притворное оплакивание-осмеяние», «сыгранная скорбь и откровенный хохот». Знакомый контраст «траурного марша и музыки пивнушек»³⁸. Нас без труда разыграли: маска оказалась слишком знакомой:

«Общее настроение, как понимал его сам композитор, — «жуткое, ироничное, гнетущее уныние...» «„Ироническое“, понимаемое в смысле аристотелевской «эйронейи» — то есть притворство, имеющее целью умаление, надевание принижающей маски»³⁹.

В «Жуке» «чужая», «сниженная» речь заполняет всю часть, и мы сопоставляем ее — чтобы прийти в себя — с «собственной» речью автора в других частях; и вот там-то и обнаруживаются подлинные национальные черты: в «Постоянстве» нас «зацепляет» слегка саднящая интонация — такая же узнаваемая, впрочем,



— и вся часть уже видится сквозь призму этого взгляда на мир: «Плохо? А когда было хорошо? Но что же делать — надо жить».



³⁶ Вокальный цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», № 3.

³⁷ Первая симфония Г. Малера. III часть, «Траурный марш в манере Калло».

³⁸ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 60.

³⁹ Барсова И. Там же. С. 60.

Вот мы и приблизились к герою цикла. Каков он — в соединении, совпадении или на пересечении трех имен (Хармс — Олейников — Десятников), и только ли трое их?

Название цикла обещало: романтический цикл и игра с романтическим циклом. Через все романтические перипетии проходит наш герой: через конфликт с окружающим миром, борьбу с филистимлянами, утрату любви. Только уточнения XX века довольно весомы: жизнь подчиняется новому, по-новому неестественному порядку, а смерть становится явлением массовым, тиражированным и происходит по расписанию; и в гроб, появляющийся, как и у Шумана, к концу цикла, заколачивают — не песни и любовь, а самого героя.

Но он, конечно, жив. Он жив, и в последней части цикла ставит свою подпись: сочинил такой-то. «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!» Все, что тут происходило, ко мне отношения не имеет: сижу, починаю примус, никого не трогаю. Позвольте, но ведь это вы все это сотворили? — Я. Но я сижу, починаю...

Последняя часть: упругое и нервное биение пульса, чуть царапающий осколочек — острый край созвучия — и свободно «вылетающий» в рэгтайм или фрейлехс мотив песенки:



Удивительно кончается эта часть — и весь цикл. Угомонившись вдруг, останавливается на печально-строгом старомодном кадансе:



Писатели, томящиеся под цензурным и всяким иным духовным гнетом и никогда не могущие отречься от своих заветных взглядов, особенно вынуждены прибегать к иронически-юмористической форме. Это единственный исход, еще остающийся для их честности, и в таком юмористически-ироническом наряде эта честность проявляется еще трогательнее.

Генрих Гейне. «Романтическая школа»

ДЬЯВОЛ

В ВИДЕ

ЯКОВ ДРУСКИН

I

Дьявол не имеет ни лица, ни существования. Это не значит, что его нет — οὐχ ὄν: о нем мало сказать: нет, не существует, но много сказать: есть, существует. Он не οὐχ ὄν, μὴ ὄν.

Дьявол является в разных видах: в чувствах, пожеланиях, в мыслях, как соблазн, как чужая воля, соблазняющая и покоряющая меня, иногда, может, и принимая материальный вид.

Если я знаю беса, соблазняющего меня, я хотя бы знаю, что мне делать: бороться с ним, молиться, вопить от страха: «Эли, Эли, лама сабатхани». Я могу побороть его своими силами, и это может оказаться самым худшим грехом — я сам поборол его и поддался соблазну худшему, чем был до того, — гордости: когда нечистый дух уходит, помещение выметено и вычищено, он возвращается и приводит семь бесов худших. И последнее хуже первого. Так говорит Христос. Когда приходит бес, я могу пасть, могу дойти до безнадежности, до отчаяния, до полного сокрушения. И это еще не самое худшее, может, вообще даже не худшее: «Так говорит Всевышний, Святой: Я высоко на небе, близ сокрушенного сердцем, смиренного духом; чтобы поднять дух смиренного» [Ис. 57. 15—16]. Наконец, дьявол может явиться в самом худшем, в самом откровенном и все же лицемерном виде, потому что он отец лжи и не может говорить правды. Он может явиться мне в виде οὐχ ὄν и сказать мне не мою мысль, которую я даже и повторять не хочу. Я скажу ее, но не на своем родном языке, а на мертвом, греческом: οὐχ ὄν. Но и это не самое страшное. Вернее, это самое страшное, самое ужасное и самое радостное, что было, начиная от сотворения мира. Тогда уже мне ничего не остается, я уже ничего не могу делать, кроме как вопить от страха, вопить громким голосом: Боже Ты мой, Боже, что Ты оставил меня. Тогда приходит вера, приходит Бог и дает веру; вера, которая не верит, — самая сильная вера, вера, которая все может, двигает горы и заставляет Бога спуститься вниз ко мне: «Со времен Иоанна Крестителя и доныне Царствие небесное силой берется, и употребляющие усилие восхищают его» [Мф. 11. 12].

Но сейчас для меня не это самое страшное. Сейчас дьявол является мне в двух формах, парализующих, я не скажу мою волю, я не люблю это слово и не понимаю его; я скажу на языке Св. Писания: парализующих мое сердце. И здесь я не знаю, что мне делать, я бессилен, не могу даже вопить.

1. Вот я один в своей пустой комнате. «Пустой» — ясно, что не в буквальном смысле, в ней стоит кровать, даже две кровати, стол, шкаф и всякая мебель — что мне до того? И это не плохо, а хорошо, что я один в пустой комнате, потому что когда я один, я не один. И чаще всего я не один, когда один. И это хорошо, и большего я и не хочу. Вот что плохо: я должен что-то делать и сделать. «Должен» — неправильное слово, но на языке павшего Адама иначе не сказать. Я есть я, созданный Богом по Его образу и как Его подобие. Я есть я в каком-то деле, которое Он поручил мне выполнить. Это не обязательно что-то написать, важнее здесь быть в каком-то строе души. Но быть в этом строе души, во всяком случае все время, оставаться в нем я не могу, мне что-то мешает. Что? Я не знаю. Если бы это был хоть какой угодно бес, хоть блудный, хоть самый постыдный, хоть οὐχ ὄν, шепнувший мне не мою мысль, это было бы лучше. Но передо мною какая-то пропасть, отделяющая меня от меня, какая-то стена, которую ничем не прошибить, какое-то ничто — οὐχ ὄν. И я не могу даже пальцем шевельнуть. Самое страшное, что я не могу даже сказать, что меня искушает, что соблазняет. Я бессилен, потому что меня ничего не соблазняет. Но я знаю — это самый большой соблазн, это дьявол, принявший вид ничто, но это уже не οὐχ ὄν. Он надел личину οὐχ ὄν, но за ней я вижу его самого — μὴ ὄν. Это дьявол в демонском облики, он ослепил

НИЧТО-ΜΗ ΟΥ

меня. И как слепцы на дороге из Иерихона в Иерусалим, я воплю: помилуй меня, Господи, сын Давидов, помилуй, чтобы открылись глаза мои.

Это ничто, в виде которого является мне дьявол, — внешнее ничто; оно является, когда я один, является передо мною как стена и отделяет меня от меня же, парализует мое сердце.

2. Вот я вместе с моим ближним, говорю с ним или хочу говорить о чем-то важном и для него и для меня, все равно, теоретическом или практическом — о нуменальном, хочу, говоря словами Моисея, вместе с ним радоваться и бояться сего славного и страшного имени Господа Бога нашего. И вдруг язык у меня начинает заплетаться, я говорю что-то глупое и ненужное и замолкаю, уже не могу открыть рта: между ним и мною стена — ничто. Что это такое? Проще всего сказать: он не понимает меня, он раká, он плевел, посеянный дьяволом. Это не верно: я не понимаю, я раká, я плевел, посеянный дьяволом. Мой грех, дьявол замкнул мне рот, дьявол в союзе с моим грехом.

Эта стена, это ничто между мною и моим ближним не простое отсутствие, не οὐχ ὄν, а μή ὄν, это демонизм; демон, дьявол овладел мною, ограничил меня самим собою.

Это μή ὄν — внутреннее, проявляется же, когда я не один. Что делать? Для себя лично я не знаю, что мне делать; ответ есть, но как мне применить его, как осуществить — я не знаю, я остаюсь отверженным или изверженным. Но то, что я сейчас написал, — тоже грех — прости меня, Господи.

Ответ: «Где двое или трое собраны во имя Мое, там буду и Я» [Мф. 18. 20].

II

Некоторые теоретические выводы. Но прежде, чем я перейду к ним, я должен сказать, что сам этот переход — мой грех: я думал о чем-то самом важном для меня и моего ближнего, я был внутри некоторого отношения между мною и моим ближним, между мною и Богом, я был в самой Offenheit*. А теперь меня тянет вовне, посмотреть на эту Offenheit снаружи, понять ее. Таким образом я извергаюсь вон, вовне, в геенну, где стон, плач и скрежет зубовой. Я ли сам извергаюсь или Он извергает меня, чтобы я увидел и снаружи? Горшок в руках горшечника, я спорю с Ним. Не на это ли Он и изготовил меня? Тогда и в этом моем грехе, в извержении меня вон, во тьму кромешную, Он со мною, не оставляет меня.

1. В обоих явлениях дьявола в виде ничто парализуется моя абсолютная свобода. Но не только это, парализуется и моя греховная мнимая свобода выбора. И как это ни странно, но второе тоже плохо: лишаясь возможности совершить грех, я совершаю еще больший грех. Конечно, это не значит, что я должен грешить, должен стремиться к свободе выбора. Но если у меня нет абсолютной свободы, когда Божья воля — моя воля, то я могу прийти, Бог может довести меня до полного крушения всех дел, сотворенных моими руками, руками человеческими, до отчаяния и полной безнадежности и сокрушения сердца, когда завоплю громким голосом. Тогда Он снова приходит ко мне.

Сейчас я грешу — теоретизирую.

* Offenheit — открытость, откровенность (нем.).

Теория: мне кажется, я увидел некоторую телеологичность греха, то есть свободы выбора, несущего только возможность, ничто, $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$. Бог все предопределил, все совершает Он один, ничего не оставил на мою долю, чтобы я мог сделать; а вот из этого ничего, не оставленного мне, из н и ч т о, Он дает мне силу создать ч т о, подобно тому, как и меня Он создал из н и ч т о. Это ничто $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ — возможность, не сущее, свобода выбора, в конце концов это только мысль, слово, все равно произнесенное вслух или не произнесенное. Но эта мысль, это слово не только мысль. Она становится не только мыслью, когда Слово, ставшее плотью, дает мне силу отвергнуть мою свободу выбора — $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$, тогда уже не в $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$, а в $\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$ осуществить и мое слово. Не в делах, конечно, и не в каком-то нравственном совершенствовании, а именно в моем произнесенном слове, в моей мысли. Тогда, как говорит апостол Павел: «не я живу, Христос живет во мне».

2. $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ и $\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$. Аналитически $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ не есть $\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$. $\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$ — отрицание всякого существования. По античным понятиям зло только недостаток добра. Это понимание зла сохранилось еще у Августина — в этом его непоследовательность. Но опыт каждого человека показывает, что зло, и физическое и духовное, не только недостаток добра, в нем есть и какая-то своя активность, есть какая-то реальность отсутствия, пусть мнимая, пусть сто раз мнимая реальность, но все же некоторая реальность, реальность потенциальности, то есть возможности. Об этом говорит и Старый и Новый Завет, и никакой Платон, никакой Лейбниц никогда не убедят ни одного человека, если он серьезно подумает, что зло только недостаток добра. Рассуждения Лейбница о том, что наш мир — лучший из всех возможных миров — легкомысленная болтовня. Мир, созданный Богом, — не возможный — Лейбниц вообще не понимал, что значит возможность — и не один из всех возможных, а единственный реальный действительный мир. Но мы его уже не знаем. Я вспоминаю его, как то, что я забыл: я помню только, что я забыл, но ч т о я забыл, я уже не помню. Мир, который я знаю, — это загаженный моим грехом мир, он не лучший, а скорее худший из всех возможных миров — $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$.

$\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ — тоже несуществующее, или, правильнее, не сущее; потому что один Бог — Сущий. Вернее, даже так: $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ это сущность не нашего сущего мира, то есть потенциальность и зло, которое превращает сущий, сотворенный Богом мир, в наш, не сущий. Несущность его проявляется в перехождении и смерти.

$\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$ — *nicht Seiende* *, $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ — *das Nichtseiende* **. О *nicht Seiendem* ничего нельзя сказать, *das Nichtseiende* все же как-то есть.

$\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ по природе своей демонично — от дьявола; не признавать его — несерьезность, легкомыслие. Две возможности:

1. Признать первоначальность, автономность $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$. Два вида:

а. персонифицированное $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ в виде антибога: Аримана, Иеговы — Маркиона и гностиков, слепой судьбы, фатума греков; манихейство.

б. неперсонифицированное $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$: Богу противопоставляется несотворенная Им материя или хаос. В обоих случаях сохраняется демонизм и страх.

Демонизм остается и во многих новых философских системах. По Лейбницу, Бог выбирает из бесчисленного множества возможных миров наилучший. Во-первых, все, что противопоставляется Богу, демонично, множество возможных миров, как ни хитрил здесь Лейбниц, все равно противопоставляется Богу. Это тоже материя, хотя бы и духовная (Дунс Скотт). Во-вторых, сама возможность демонична. Чтобы убедиться в этом, человеку надо просто серьезно и честно, ничего не боясь, углубиться в себя и подумать что значит: я могу... Тогда он найдет в этой возможности, в «я могу» бездну греха и демонизма.

Известные примеры: Яков Бёме, Шеллинг.

Хайдеггер: «заброшенность в мир» — легкомысленное, безответственное, претенциозное кокетство своим демонизмом.

2. Отрицать первоначальность ничто — Библия: мир сотворен Богом из ничто, из $\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$. Это ничто первое, ничто, в котором нет никакой возможности, потенциальности, ничто, в котором ничего нет — Божье ничто. Творение мира из ничто — абсолютный, синтетический акт Бога — синтетическое отождествление *** ч т о и н и ч т о — $\delta\upsilon\nu$ и $\omicron\upsilon\chi\ \delta\upsilon\nu$.

* *Nicht Seiende* — несуществующее (нем.).

** *Das Nichtseiende* — само несуществующее (нем.).

*** В слове «тожество» автор умышленно опускает букву «д». По-видимому, это связано с его философскими терминами: «то же самое в различном» и «различное в том же самом» — прообраз: Богочеловек.

Именно потому, что мир, то есть сущее, или что сотворено Богом из ничего, он есть синтетическое тожество что и ничто, так же, как и акт творения — синтетический, ничем не ограниченный акт Божьей воли. Поэтому в ничто первом или Божьем ничто ничего нет, никакой потенциальности или возможности. Всякая потенциальность в виде ли предсуществующей материи, или хаоса, или бездны, глубины, потенции в Самом Боге ограничила бы Его всемогущество и натурализовало бы Его духовность. Поэтому же всякие космогонические фантазии или истории Бога чужды и Библии и Евангелию.

Тожество что и ничто синтетическое, как ничем не ограниченный свободный акт Бога, в отличие от аналитического тожества понятия и нашей мысли; поэтому для разума, павшего в Адаме, противоречивое, не подчиненное законам нашего разума: мы можем его постулировать разумом, но имеем в вере — всем сердцем, всей душой, всем разумением своим, и все же не логическим разумением.

В грехопадении сотворенное Богом синтетическое тожество что и ничто разделилось. Я высказываю это разделение формулами «Синтетического одностороннего тожества»*:

(1) Предопределение или Божья воля (A_1) есть Божья воля (A_1), тожественная моей абсолютной свободе (B_1); сама моя абсолютная свобода (B_1) не тожественна Божьей воле, но есть детерминированная, поэтому рабская, свобода выбора.

(2) Божье ничто или ничто первое (A_2) есть ничто первое (A_2), тожественное ничто второму (B_2); само ничто второе (B_2) не тожественно ничто первому, как само оно не есть абсолютное ничто, но потенциальное — сама потенциальность и возможность.

(3) Что (A_3) есть что (A_3), тожественное ничто (B_3); само ничто (B_3) не тожественно что и уже не первое, а второе ничто.

Первую формулу я назову формулой предопределения, вторую — формулой грехопадения или демонизма, третью — формулой творения, вернее, сотворенного. Схема всех трех формул одна и та же:

А есть А, тожественное В; само В не тожественно А. В, которому тожественно А, — ничто первое, лишенное всякой потенциальности — οὐχ ὄν. Само В, которое не тожественно А, — ничто второе, сама потенциальность, то есть демоничность — μή ὄν.

Творение Богом мира — синтетическое отождествление что и ничто. Это и значит, что до творения мира или что, ничего не было.

Грехопадение — разделение что и ничто: ὄν и οὐχ ὄν. Тогда и само ничто разделилось, «само» и есть ничто второе — μή ὄν.

Легкомысленно и несерьезно считать, что μή ὄν аналитически тожественно οὐχ ὄν, то есть что его нет; это противоречит опыту всякого человека: есть зло и есть грех.

Если же μή ὄν и синтетически не отождествляется с οὐχ ὄν в новом через Христа синтетическом отождествлении ὄν с οὐχ ὄν, то мир навеки противопоставляется Богу и дьявол — хозяин его не только в наш эон, а навеки.

Синтетически, то есть реально отождествить μή ὄν с οὐχ ὄν, это значит: уничтожить потенциальность, то есть грех, изгнать беса. Это может только Бог: Слово, ставшее плотью.

В этом рассуждении есть некоторые недоговоренности и недоумения:

1. Недостаточно ясна связь формул синтетического тожества с творением, грехопадением и спасением. Я мог бы пояснить, но об этом я уже писал не раз.

2. Неясно происхождение μή ὄν. Синтетическое отождествление ὄν с οὐχ ὄν — творение мира из ничто, их тожество и есть существующее — мир, каким он есть до грехопадения. Отождествление μή ὄν с οὐχ ὄν, наоборот, несуществующее: освобождение существующего, мира, павшего в Адаме, от греха — от потенциальности. И первое и последнее — тайны, непонятные разуму. Но, может быть, нам более непонятна самая близкая нам тайна — тайна моего греха: возникновение μή ὄν.

Подготовка текста и примечания
Л. С. ДРУСКИНОЙ

* Философский термин автора, наиболее полно раскрытый им в «Рассуждениях..., не вошедших в „Видение невидения“».



Фотографии С. Королева



ГОРОД – ИСПЫТАНИЕ



*Михаил Шемякин.
Памятник Петру I. 1991.
Фото Ю. Матвеева*

Давно уже поймал себя на дискомфортном ощущении — живу в городе без названия. Не то чтобы у него не было имени — как раз имен-то даже переизбыток. Но ни одно из них, кроме, пожалуй, сленгового Питер, не может быть отнесено к городу в целом — как во времени (истории), так даже и в его пространстве. Впрочем, на эту тему уже многое сказано, кроме, как представляется, главного: город (назовем его простоты ради — П.) постоянно уходит от своего имени, уклоняется от идентификации, предпочитая быть то ли инкогнито, то ли самозванцем. Имена собственные ведь не имеют смысла, они либо есть, либо их нет. А у этого города имя на протяжении всей его истории меняет свой смысл. Такое впечатление, что имеется нечто, живущее своей, отдельной от имени жизнью. Что это? Миф? «Душа»? Ясно, что нечто нематериальное, способное тем не менее менять понимание, осмысление и восприятие материальной — архитектурной и ландшафтной — среды города.

Идея города и город-идея

П. и возник-то как город-миф, идея. Речь идет именно об идее, о смысле, о духовной ценности, когда город — не только и не столько предмет осмысления, сколько его средство. Он связан с глубинными вопросами и смыслами российской истории и культуры, национального самосознания, играет особую роль в их становлении. Своеобразие этой идеи в ее особой страстности; соприкасаясь с нею, человек попадает в поле исключительного духовного напряжения, которое выдерживает далеко не каждый.

Эта идея пропитывает всю российскую культуру последних трех столетий. Поэтому все, что дальше будет говориться о ее содержании, опирается на искусство этого периода (прежде всего — литературу) и легко распознаваемо и узнаваемо. Более того, именно в этом материале идея П. поддается четкой периодизации. Первый период — с основания до конца первой четверти XIX века — «буря и натиск» реализации воли бесноватого императора (или великого реформатора). Второй период — осмысление этого «натиска», его плодов и результатов, основание не П., а темы П.— связан прежде всего с творчеством Пушкина (в «Медном всаднике», например, выражены и основное содержание идеи П. и ключ к его пониманию), Гоголя («Петербургские повести»). Третий период — зрелая идея, осознанная мифология — Некрасов, Герцен, Белинский, Ап. Григорьев, Одоевский и разумеется — Достоевский (как ранний, 40-х годов, так и 60—70-х, когда идея П. достигла в его творчестве пика своего развития). Четвертый период (прежде всего — Блок, Белый, а также Сологуб, Мережковский, Гиппиус, Вяч. Иванов и другие) — осознание роли темы и идеи П., сознательное использование ее, отдельных ее фрагментов. Пятый период — свидетельство конца и формирование памяти о теме (Ахматова, Мандельштам, а также Зощенко, Скалдин...). Начиная с 20-х годов — период закрытия темы — Пильняк, Замятин, но прежде всего Вагинов, «гробовых дел мастер», свою «Козлиной песню» спевший отходную П. и его интеллигенции. Последующий период — время все большего расхождения идеи П. и его реальной жизни, превращения ее в явление чисто культурно-историческое, отзвук прошлого, память традиции, факт словесности (Бродский с его реминисценциями, Катерли с ее «чудовищами», старушками и т. п.). Но о развитии какой идеи идет речь?

Эксцентричный город-утопия

П. возник и сразу привлек внимание как эксцентричная столица. Во всех смыслах эксцентричности. Как столица на самом краю молодой империи, ее резко смещенный центр. В истории это обычно выглядит жестом, знаком, с одной стороны, дальнейшей экспансии (теперь здесь будет новый центр), с другой стороны — противопоставления традиции, «концентрической» столице, каковой в России всегда была и осталась Москва.

И с момента основания П.— бездушный, казенный, казарменный, официальный, «за-стегнутый на все пуговицы», неестественный, абстрактный, неуютный, выморочный — противопоставляется Москве — душевной, семейно-интимной, уютной, расхристанной, конкретной, естественной. В Москве живут как принято, а в П.— как должно. Москва — домоседка, тыл России, ее двор, разрослась сама и ни на что не похожа. П.— деятельен, активен, фасад России, нарочит, похож на все европейские столицы сразу и в отдельности. Москва — женского рода, в ней все невесты и все купчихи. П.— мужского рода, в нем все женихи и все чиновники. Основная единица Москвы — дом, она выросла домами, которые раньше любой улицы. Отсюда и множество тупиков в ней. В Москве и грабят-то преимущественно в этих тупиках. В П. основная единица — площадь, улицы раньше домов, каждый переулок «хочет быть проспектом» и даже грабят на площадях.

От эксцентричности-смешанности и эксцентричность-маскарадность, перевернутость новой столицы. Более того, столица возникла на краю русской ойкумены, в краю финских болот, на границе мира и света. П.— город потусторонний, отсюда и особый эсхатологизм П., тема конца света в отдельно взятом городе. Это город, которому неоднократно предсказывался конец, причем от водной стихии. «Петербургу быть пусту». В наши дни добавилась еще и буквальная экс-центричность: город — экс-центр, бывший центр, «великий город с областной судьбой». А тут еще дамба!

Этот город — воплощенная утопия. А поскольку город связан с петровскими реформами и личностью царя-реформатора, постольку и вся противоречивость их оценок переносится на город. Он и центр зла и преступлений, символ народных страданий, антигуманного насилия, схем властной воли, историческая ошибка Петра, и — торжество разума,

гения Петра, открывшего новые горизонты российской жизни и культуры, символ особой красоты рационального устройства жизни, идеальный город, город-идея. Согласно Белинскому, П. оскорбляет в человеке все святое, но только в П. человек может узнать себя. Герцен полюбил П., так как тот заставил его страдать и мучиться до отчаяния, вызывая всегда состояние физической и нравственной лихорадки. А для К. Аксакова первое условие освобождения в себе чувства народности — возненавидеть П. всем своим сердцем.

Напряжения и наваждения

Неестественный, искусственный, нарочитый город. Поэтому он весь соткан из противостояний и напряжений. Прежде всего — напряженного противостояния природной стихии и культуры, естественной и культурной среды. Но и в рамках каждой из них — напряженные противостояния.

Природа, естество, стихии П.— вода, болото, дождь, ветер, ночь, слякоть... Прежде всего — вода, не только собственно вода как Нева, каналы, залив. Небо в тучах, в воздухе — дождь, морось (знаменитая питерская «моросыжка»), на земле — слякоть, болото, топь. Причем эта природная среда двояка: с одной стороны — снег, дождь, тьма, мрак, холод, духота, наводнения — одним словом, темная стихия; с другой — солнце, закаты, гладь, взморье, прохлада, свежесть, просветленное inferнальное небо (даже акварелисты никак не могут «поймать» питерское небо), прозрачность и «дальновидение», в иные дни горизонт в П. раздвигается до 6 километров, белые ночи. Природа в П., с одной стороны, — гнилая, темная, крошечная, сырая стихия. С другой — светла и возвышенна.

Культурная среда города также парадоксальна. Темные, серые комнаты-гробы, дворы-колодцы, канавы, вонь, теснота, подслушивание. И — дворцовые фасады, проспекты, площади, набережные, простор. Все эти противостояния — с почти мгновенной сменой позиций. Из полуподвала и двора-колодца — на набережную. Только что — снег, мрак и почти сразу — ослепительное солнце.

Личное воспоминание. Летел из Еревана в П. Самолет резко вверх вылетает из Араратской долины и низко летит над Большим Кавказским хребтом. Совсем близко — острые вершины, до дна ясно и четко видны ущелья и реки. Оплывшая сахарная голова Эльбруса, Казбек. Даже от Кубани на горизонте видны Арарат и Арагац. Потом землю закрыла плотная сплошная облачность. Внизу снежная белизна, сверху — голубизна, переходящая в зените в слепящую тьму, на горизонте — кавказские вершины. И так до самого П. Настроение возвышенное, горнее. Подлетев к П., самолет пошел на снижение, вошел в ослепительную белизну, которая оказалась серой хмарью, самолет долго-долго пробиравался сквозь нее, вывалился из нее почти у самой земли и шлепнулся в слякоть. Выхожу на трап — дождь, косой свет, низкие тучи, стылый ветер, а я знаю, что там, наверху, — все не так, иначе. И неделю, наверное, ходил с ощущением «второго неба».

Жизненная среда в П.— критическая для существования человека: то ничего не видно, тьма крошечная, угнетенное и подавленное состояние, то видать во все концы, беспредельный простор, свежесть и легкость дыхания. П.— самый крупный город на 60-й параллели, в зоне, как говорят специалисты, критической для человеческой психики и способствующей развитию неврозов и «шаманского комплекса». Крайнее напряжение психики: ума и души. Границы существования, сон, бред, лихорадка, границы этого мира и потустороннего, мира иного. Все двоятся, отражается в воде и зеркалах, миражи, двойники, призраки, обилие легенд, странных историй, сфинксы, грифоны. Дьявольский город. Искушение разума и искушение разумом. Колыбель трех революций. Солженицынское — «город на болоте, где не сеют и не пашут, но белее белого едят» — зло, но и справедливо.

Человек не замкнут тьмой в самом себе, то ему не скрыться в этом просторе «бытия-под-взглядом». И в том и в другом случае он существует безуютно и дискомфортно один на один с миром. Ужас жизни. На лицах тоска и безысходность. Еще одно личное впечатление. Был в командировке в Туле. Все замечательно, люди хорошие, но чего-то не хватало. Понял чего, только выйдя с Московского вокзала, — питерски унылых улиц, по-родному аденоидных и насморочных. Шутки шутками, а смертность в П. всегда была одной из наивысших в России. В 1872 году, например, на 20 791 рождение приходилось 29 912 смертей. Население увеличивалось не за счет естественного прироста, а за счет приезжих. Соотношение мужчин и женщин до 1917 года доходило до 70 процентов к 30. Проституция, самоубийства в П. традиционно превышали среднероссийские на 40 процентов.

Поиски смыслов: город святого Петра или святой город Петра!

П. противостоит Москве, так же и как еще один «Рим» — «четвертый», как еще одна столица христианской империи. Причем с апелляцией к наследию собственно Рима, через головы Византии и Москвы — «римов» второго и третьего. Как прочесть Санкт-Петербург (Питерс бурх)? Город святого Петра или святой город Петра? На первый взгляд, несомненно — первое. А какого Петра? Первоапостола, первого Папы Римского? Или императора? Вопрос не лукав. В названии заложена апелляция не к основателю (лишь как намек и ассоциация), а к апостолу Петру, то есть — к Риму.

Это подтверждает герб П. Два скрещенных якоря на нем — лапами вверх, но якоря (и на гербах тоже) всегда располагаются лапами вниз.

Герб является геральдической и морской бессмыслицей, однако только если не знать, что он — прямая цитата герба Ватикана, на котором изображены скрещенные бородками вверх ключи, ключи от рая, хранителем которых является святой Петр. В обоих случаях — ключи, только одни — от царствия небесного, другие — от «парадиза» земного. П. как морской и речной порт давал ключи к европейской цивилизации.

Святой Петр, однако, довольно быстро ушел из смысловых ассоциаций названия города. Культ Петра-апостола перешел на Петра-императора. Намек и ассоциация победили. Символ этого смещения — переход функций главного собора имперской столицы от Петропавловского к Исаакиевскому (освященному в честь Исаакия Далматского в день рождения Петра I). Эта тенденция закрепились в переименованиях города: сначала в Петербург, а затем в Петроград. Город стал градом императора Петра, Петрополем. Поэтому попытки вернуть городу историческое имя придают последнему самозванческие претензии, бесовской характер. Кто свят?

Безблагодатная святость-намек — а фактически культ Петра I, — закрепившаяся в череде переименований, а главное — в архетипическом (коллективном бессознательном) осмыслении, перешла в культ города-парадиза, культ центра, сокровищницы культуры. И что святее — основатель или его детище? «Святость» обоих безблагодатна, амбивалентна к добру и злу.

Поиски смыслов: крепость гнилого камня

А может быть, это город Петра — камня. Ведь и первоапостол Симон-Петр получил свое имя как символ крепости. Петр — камень, наука о камнях так и называется: петрография. Санкт Питерс бурх — святая каменная крепость? крепость святого камня? П. — каменный город. Но его камень — не скала, неподвижная твердь и опора, а нечто зыбкое, камень на болоте. По финской легенде, приводимой Одоевским, при строительстве города закладные камни уходили и уходили в топь, пока Петр не простер ладонь, на которой и был выстроен город. Ладонь была потом убрана, а город остался. Город без фундамента. Его камень — подвижен. Недаром Медный всадник столь активен у Пушкина и Белого. Да и сама скала для него «пришла» на болотистый берег, застыв взметнувшейся волной.

Медный всадник заслуживает особого разговора. Простая композиция: скала, змея на ней, попирающий змею конь, вздернутый на дыбы всадником с простертой рукой. Как прочесть эту композицию? Кто в ней смыслообразующее начало? Обычное прочтение: всадник-император вздернул своею волей Россию-коня, попирающую врагов-змею, утверждая новые основы жизни. Но ведь возможно и иное прочтение, когда центральной фигурой является змея, на которую опирается взметнувшийся конь с безумным всадником. Змея — хтоническое существо, исчадие ада и всадник-антихрист? Монумент хтоническому сатанизму? Или камню (Петру) на воде, вынесшему из топи это наваждение?

Питерские набережные и фундаменты — из гранита, научное (петрографическое) название которого «раппакиви» (с финского означает «гнилой камень» — на срезе его вкрапления напоминают древесные гнилушки).

Пильняк отмечал, что П. — каменный город, но камень его — фикция, туман. Как писал Достоевский: «А что как разлетится этот туман, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото». Вполне в духе современных идей «возрождения П.» в допетровском виде. Или провидение последствий строительства дамбы — насыпного, тоже подвижного, зыбкого «камня». Дамба — очень даже питерский сюжет.

Поиски смыслов: город-знак или город-призма?

П. театрален. Город-сцена: центр, Невский проспект, набережные, Стрелка Васильевского. Ростральные колонны — бутафорские маяки, никому не светившие. Петропавловская крепость, никого ни от кого не защищавшая, декорация тюрьмы. За кулисами — Коломна, Пески, Лиговка... Знаковость, семиотичность П. осознанно или бессознательно, но ведет к четкому структурированию города, вплоть до районирования культурной жизни.

Д. С. Лихачев заметил, что если взять за ось Неву и Большую Неву, то правая (северная) сторона от нее связана с официозной культурой. Именно на правом берегу находятся Университет, научная и художественная Академии, но нет, например, почти ни одного театра. Зато левый (южный) берег — территория творческой интеллигенции и богемы. Театры, выставочные залы, «башня» Иванова, «Бродячая собака», дом Мурузи, ОПОЯЗ — все там. Но зато дачи официоза (двора, придворных ученых и художников) все сплошь на южном берегу залива — продолжение Невской дельты. А демократическая творческая интеллигенция предпочитала отдыхать на правом берегу: Лахта — Куоккала — Териоки.

П. не только театрален. Он маскараден. Авангардист, город модерна и постмодерна. Город-перевертыш. Он не имеет точки зрения на себя: то ли окно из России в Европу, то ли из Европы в Россию. Как истинные славянофилы, прожившие большую часть жизни в Европе, не признают в реальной России взлелеянный ими образ, а западники, выезжая за рубеж, не узнают и не признают в реальном Западе Запад, так и П. «остраняет» и Запад и Россию, делает их неузнаваемо странными. Но и познание их без него невозможно. Город-призма. Все двойится, расплывается до миража, до абстракции: до фантома, до ожившей классификации. Город, где оживают части тела («Нос»), манекены (у А. Грина), идеи (колыбель трех революций).

За исторически ничтожный период П. оброс уникально обильными мифами, легендами, осмыслениями. Москва, Киев — древние русские столицы, несомненно, уступают ему в этом. Город-знак, город-текст с обилием его прочтений и интерпретаций — как города в целом, так и его частей, зданий, отдельных памятников.

Город-интеллигент — самый русский город!

П. вызывает исключительно остропарадоксальное и напряженное состояние души. Острые отрицательные переживания существования как бы во сне, в бреде и лихорадке, тоске и страдании, наваждения на грани сумасшествия. И — едва выносимой радости, свободы, переполняющей тебя энергии и преображения. Это жизнь на краю жизни и смерти, заглядывание в мир иной, поиск и надежда на обретение спасения себя, России, человечества. Высшее напряжение сил — интеллектуальных и нравственных, экономических и физических, политических и просто — человеческих. Постановка предельных и запредельных вопросов, поиск ответов на них. Отсюда и особая роль П. в становлении общественного сознания и личностных духовных биографиях.

Это — город-испытание России и личности П. — порождение русского самосознания и, как это ни звучит парадоксально, — «самый русский город». Действительно, Россия осознает себя через отношение к П. Но и Россию понимают через П. Амбивалентность добра и зла, их противостояние и неразрывность, противостояние народа и власти, личности и государства, свободы и воли, разума и стихии — все это и Россия и П.

Главные характеристики российской культуры — внеэтничность, имперская собираемость, внешняя культурность, освоение культурных форм других времен и других народов — характеристики и П. тоже. Более того, если цветом русского самосознания является интеллигенция, с ее жизнью «в идее», неукорененностью, неоднозначным отношением к народу и власти, то и в этом полное совпадение с П. Он — город-интеллигент, идейный и беспочвенный русский интеллигент.

Жизнь после смерти

И П. заглянул-таки в мир иной. Реальное содержание петербургского мифа умерло уже в начале 1920-х. Но остался город, и остался сам миф. И их существование все более расходилось. Город продолжал жить новой жизнью, новой историей. После Октябрьского

переворота он пережил страшное насилие поэтапного, посписочного уничтожения культуры. Год за годом уничтожались (высылались и расстреливались) наиболее образованные слои населения: военные, дипломаты, юристы, духовенство... Дело дошло до этнических культур: репрессиям подверглись поляки, финны, немцы, евреи, татары... — причем именно за факт национальной принадлежности. Даже собственно коммунистическая администрация подверглась в этом городе неоднократной и глубокой корчевке.

Сложился свой образ Ленинграда, связанный с революцией, первой советской столицей, центром индустриализации, блокадой, «кузницей» кадров... Однако этот образ уже не так целостен и яростен, как образ П. — имперской столицы, определяющий сердцевину питерского мифа. Этот миф сейчас живет уже своей жизнью, мало связанной с реальной современной жизнью города. Он — достояние исторической культуры города. Он может и обязательно должен быть музеефицирован в архитектурной, ландшафтной и культурной среде. Но попытки его «возродить» напоминают иногда попытки гальванизировать дохлую лягушку.

Главное — жизнь продолжается. «Блохи от сена сами собой получают, а тараканы — от пыли», — говорил один литературный персонаж. Так и в этом городе культура «сама собой получается». Самиздат, независимые самописные журналы, театры-студии, рок-клубы и т. д. в П. всегда были наиболее многочисленными и продвинутыми в стране. Наверное, срабатывает ландшафтно-архитектурная среда, ее напряжения и парадоксы. Недаром именно из этого города и сейчас исходят одновременно импульсы как демократизации, экономического и духовного обновления, так и самого дремучего консерватизма, большевистского фундаментализма, национал-коммунизма и «нашизма».

Что же касается имени, то, похоже, этот город-знак, город-текст, имеющий множество прочтений и толкований, может и вправду иметь не одно имя. Он вырос из каждого из них, перерос их. Например, самый центр — Санкт-Петербург; в черте Обводного канала это может быть Петербург; кольцо «рабочих окраин», а точнее — промзона — Петроград; а новые районы — Купчино, Гражданка и прочее — хоть Ленинград, хоть Ленинград, хоть Джон-Леннонград — ей богу, все равно.

Но в этом городе сохранилось что-то, некое духовно-нравственное целое, что «больше» любого его названия, Петербург или Ленинград? Неужели выбор только между двумя, то ли святыми, то ли бесноватыми самозванцами, делающими других счастливыми помимо их воли? Так и видится, как эти две тени подают друг другу руки через историю города и, сливаясь в одну, смеются над нынешними спорами. Неужели так узок выбор, заколдован круг имен великого города?

В основании, в становлении, в революциях, в блокаде он действительно велик. Был и остается Городом, испытанием России, испытанием физических и нравственных сил, синонимом культуры вообще как истока, процесса и результата этого испытания. Этот Город больше любого своего имени.

M.I.P. Company
P.O.B. 27484
Minneapolis, Minnesota 55427, USA

МАРКИЗ ДЕ САД
ФИЛОСОФИЯ В БУДУАРЕ. РОМАН. 1992 г., 302 с., 20 долл.
ISBN 0-916201-11-2

Пересылка в США и Канаду § 3,
в другие страны — § 7

Легенда о петербургской крепости

Мне исполнилось восемнадцать лет; уже в течение двух лет я служил прапорщиком в Павловском полку.

Полк был расквартирован в огромном здании, расположенном напротив Летнего сада, на противоположной стороне Марсова поля.

Император Павел царствовал уже три года и проживал в только что отстроенном красном замке.

Однажды ночью, когда после какой-то моей провинности мне отказали в увольнительной, которую я просил, чтобы провести время с моими друзьями, я оставался в казарме почти

ТАЙНА КАЗЕМАТА

На страницах журнала искусств и правоммерно напомнить читателям, что творец «Трех мушкетеров», «Графа Монте-Кристо» был духовно связан с театральной жизнью России.

Его романтические драмы — «Двор Генриха III», «Антони», «Ричард Дарлингтон», «Нельская башня», «Кин» — более ста лет исполнялись на сценах Петербурга, Москвы и многих городов нашей театральной державы, притом исполнялись с огромным успехом, завораживая сердца публики.

Громадный успех «Генриха III», поставленного на сцене «Французской комедии» в 1829 году, открыл путь романтической драме. Вслед за Дюма по этому пути пошли Гюго, Мюссе, Виньи.

В том же году постановка «Генриха III» была осуществлена на сцене Александринского театра Петербурга. Основные роли в спектакле играли А. М. Каратыгина и великий трагик В. А. Каратыгин.

В 1845 году Каратыгины, находясь в Париже, повстречались с романистом. А. М. Каратыгина запечатлела эту встречу в своих «Воспоминаниях»: «Со свойственной ему любознательностью расспрашивая нас о России, Дюма высказал давнишнее желание свое посетить нашу родину, взглянуть на обе столицы, на окрестности Москвы,

на поле Полтавы, но в особенности желал взглянуть на нашего императора. Он припомнил при этом о недавней поездке Бальзака в Россию, сказав: «И я очень желал бы сделать то же, если только позволит ваш батюшка» (Николай I. — М. Т.).

Мы отвечали, что за исключением завязтых республиканцев и вообще лиц, находящихся на дурном счету у нашего правительства, въезд иностранцев в Россию не воспрещен; если же наш двор с прежним радушием не принимает приезжающих в Петербург именных или чем-либо особенно замечательных французских подданных, причиной тому гнусная неблагодарность Маркиза Кюстина» (автора нелестной для царя книги «Россия в 1839 году». — М. Т.).

Из состоявшегося разговора писатель понял, что в данное время его поездка в Россию неосуществима. Он, как и маркиз де Кюстин, доставил много неприятностей русскому императору.

В то время в официальных кругах Петербурга было известно, что по повелению Николая I роман о декабристах «Учитель фехтования» (1840) запрещен цензурой к переводу и публикации в России. На русском языке эта книга вышла в свет лишь в 1925 году. Зато на французском ее читали по всей стране, вплоть до Сибири. По замечанию литературоведа С. Дурюлина «Учитель фехтования» для Николая I стал весьма неприятным сюрпризом: «Роман Дюма привлекал внимание — и сочувственное внимание — широкой

единственным из офицеров моего чина. Вдруг кто-то, чье дыхание я почувствовал у себя на лице, разбудил меня и сказал на ухо:

— Дмитрий Александрович, проснитесь и следуйте за мной.

Я открыл глаза: передо мной стоял человек, который повторил свои слова.

— Следовать за вами? — спросил я. — А куда же?

— Я не могу вам этого сказать, но имейте в виду — это повеление императора.

Я был потрясен.

Повеление императора! Что ему нужно от меня, бедного прапорщика, правда из благородной семьи, но слишком отдаленного от царского трона, чтобы мое имя стало известно ему?

Я вспомнил мрачную русскую пословицу, возникшую во времена Ивана Грозного: «Подле царя — рядом со смертью».

Но колебаться не приходилось; я вскочил с постели и быстро оделся.

Затем внимательно посмотрел на человека, разбудившего меня: несмотря на то что он был облачен в меховую шубу, мне показалось, что я узнаю в нем турецкого невольника, сначала исполнявшего должность цирюльника, а затем ставшего фаворитом императора.

Но рассматривая я его недолго, медлить, возможно, было бы опасно. Через пять минут, крепко сжав на всякий случай шпагу, я объявил:

— Готов идти за вами.

европейской аудитории к людям, самое имя которых было для Николая I ненавистно. Присуждая декабристов к каторжному молчанию сибирских пустынь, Николай хотел казнить их жестокой казнью полного забвения».

Александр Дюма своим романом, а несколько позже книгой «Путевые впечатления. В России» возвеличил образ идеальных революционеров, бесстрашно пожертвовавших жизнью во имя народного благоденствия.

Попутно заметим, что именно тогда, в процессе работы над «Учителем фехтования», в сознании романиста возник образ Петропавловской крепости — символ неограниченного деспотизма монарха.

Итак, столь желанное странствование по России откладывалось. Лишь при Александре II, возвратившем декабристов из Сибири, создались благоприятные обстоятельства для такого путешествия. В 1858 году в Париже находился известный меценат, литератор Г. А. Кушелев-Безбородко. Именно он, поразительно общительный и радушный, пригласил страстного путешественника к себе в гости, пообещав показать ему Петербург и любые другие города, которые пожелает увидеть писатель.

Давняя мечта Дюма осуществилась. Прибыв в Петербург 23 июня, он остановился у Г. А. Кушелева-Безбородко. В этом доме постоянно собирались многие литераторы. У Кушелевых Дюма свел знакомство с Д. В. Григоровичем, А. К. Толстым и Л. А. Меем. Григорович познакомил Дюма с Н. А. Некрасовым и супругами Панаевыми.

Петербург встретил французского писателя с искренним радушием, так как Дюма, по свидетельству И. И. Панаева, пользовался в России почти такой же популярностью, как и во Франции.

В Петербурге Дюма провел полтора месяца, затем направился в Москву. Далее он предпринял путешествие по Волге от Нижнего Новгорода до Астрахани, через Кизляр и Баку добрался до Кавказа и только в марте 1859 года возвратился во Францию.

В результате поездки по России Александр Дюма смог создать обширный цикл очерков и исторических рассказов, еженедельно печатавшихся в его журнале «Монте Кристо». По завершении, образности, драматическому напряжению они напоминали собою главы-фельетоны, из которых составлялись его знаменитые романы. Написанные во время путешествия, эти этюды и легенды впоследствии вошли в объемистые тома «От Парижа до Астрахани» и «Кавказ».

Французский читатель проявил исключительный интерес к этим книгам; в течение трех лет они выдержали три издания. В 1861 году книга «От Парижа до Астрахани» была дополнена новыми главами и опубликована под иным названием — «Путевые впечатления. В России».

В книге «Путевых впечатлений» «Легенде о петербургской крепости» предшествует очерк «Отшельник Переславля», в котором автор поведал, что публикуемую легенду ему сообщил его друг (надо полагать, Д. П. Нарышкин, владетель имени в Елпатьеве, подле Переславля), который познакомился с одним помещиком, жившим в тех же краях в отшельничестве в течение пятидесяти семи лет; он ни с кем не общался, никуда не выезжал.

В «Отшельнике Переславля» Александр Дюма сопоставил Петропавловскую крепость с Бастилией, символом мрачных времен французской монархии: «Бастилия Санкт-Петербурга, подобно Бастилии Сент-Антуанского предместья, стала прежде всего тюрьмой мысли. История Петропавловской крепости, если бы удалось ее написать, была бы ужасна. Эта крепость все видела, все слышала, но до сих пор она держит все в тайне. Однако настанет день, когда распахнутся ее ворота. Тогда люди придут в ужас перед кромешным мраком сырых казематов. Настанет день, и крепость заговорит, подобно замку Иф. Только тогда Россия узнает ее историю, а ныне существуют лишь легенды. Одну из таких легенд я вам расскажу...»

МИХАИЛ ТРЕСКУНОВ

Волнение мое усилилось, когда сопровождающий меня человек не пошел к выходу из казармы, а спустился по винтовой лестнице в подвальный этаж этого огромного дворца; он сам освещал наш путь фонарем.

После нескольких поворотов я очутился перед дверью, которую увидел впервые в своей жизни.

В течение всего пройденного пути мы не встретили ни одной души, казалось, словно в этом здании вообще никого не было.

Мне, правда, почудилось, что мимо нас прошмыгнули неуловимые тени, но они исчезли или, вернее, растаяли во мраке.

Дверь, к которой мы подошли, была закрыта; мой спутник особым способом постучал в нее; она открылась, несомненно с другой ее стороны нас ожидал какой-то человек.

И действительно, когда мы проследовали вперед, я, несмотря на потемки, ясно увидел человека, закрывавшего эту дверь, он же пошел за нами по довольно узкому подземному коридору, через выложенные кирпичом стены которого сочилась сырость.

Пройдя приблизительно пятьсот шагов, мы увидели, что подземный ход перекрыт решеткой.

Мой спутник вынул ключ из кармана, открыл дверь решетки и, когда мы прошли, запер эту дверь с другой стороны.

Мы молча продолжали путь.

И вдруг я вспомнил ходячую молву, что существует подземный ход от Красного замка к Павловским казармам гренадеров.

Теперь я понял — мы идем по этому проходу, и раз вышли из казармы, то должны прийти в замок.

Наконец, подошли к двери, такой же, как та, через которую мы прошли в подземный ход. Проводник постучал таким же способом, как он ранее стучал; дверь открыл человек, стоявший с другой стороны.

Перед нами возникла лестница, по которой мы поднялись в нижние апартаменты, здесь ощущалась атмосфера тщательно натопленного жилого помещения. По мере того как мы шли, комнаты все более становились похожими на дворцовые залы.

Тогда все мои сомнения рассеялись: меня привели к императору, самому царю, пославшему слугу разыскать меня, ничтожного человека, затерявшегося в рядах гвардейцев низшего звания.

Я знал одного молодого прапорщика, которого император встретил на улице, подозвал к своей карете и в течение нескольких минут последовательно произвел его в поручики, капитаны, майоры, полковники и генералы.

Но я не мог надеяться, что он вызывает меня для этой же цели.

Однако, как бы то ни было, мы подошли к последней двери, перед которой расхаживал часовой.

Мой проводник положил мне руку на плечо и сказал:

— Держите себя достойно, вы предстанете перед императором!

Затем тихим голосом он что-то сказал часовому, последний посторонился, и проводник открыл дверь не обычным ключом, а секретным способом.

Небольшого роста человек, одетый на прусский лад, в высоких сапогах, обернулся, когда мы вошли. Несмотря на то что он находился у себя дома, на голове у него красовалась треуголка, и он был в парадной форме, хотя уже наступила полночь.

Я узнал императора. Это было нетрудно. Он ежедневно появлялся во время смотра нашего полка.

Я вспомнил, что как раз накануне он остановил взгляд на мне, подозвал моего капитана и, глядя на меня, тихо о чем-то расспрашивал его, затем повелительным тоном обратился к одному из офицеров своей свиты.

Все это весьма меня встревожило.

— Ваше Величество, — произнес, кланяясь, мой проводник, — вот тот офицер, с которым вы пожелали говорить.

Император приблизился ко мне и, так как он был невысокого роста, приподнялся на носках, чтобы разглядеть меня. Несомненно, он признал меня за того, с кем захотел иметь дело: одобрительно кивнув головой и повернувшись, произнес: «Идите!» Проводник поклонился и оставил меня наедине с императором.

Должен признаться, я охотнее остался бы наедине со львом в железной клетке.

Вначале император не обращал на меня никакого внимания; широким шагом он маршировал взад и вперед, останавливался перед зеркальным окном, открывал форточку, чтобы

подышать воздухом, возвращался к столу, на котором лежала табакерка, и брал из нее понюшку табака.

Это было окно его спальни, именно то, подле которого он был убит и которое, говорят, ни разу не открывалось после его смерти.

У меня было достаточно времени рассмотреть все, что находилось в этой спальне: расположение мебели, места кресел и стульев.

Подле одного из окон стояло бюро, на котором лежала открытая бумага.

Наконец император, заметив мое присутствие, подошел ко мне.

Его лицо показалось мне грозным, хотя скорее всего оно нервно подергивалось.

Он остановился напротив меня.

— «Пыль», — сказал он мне, — «пыль», ты знаешь, что ты всего лишь «пыль»? А вот я всемогущ!

Не знаю, откуда у меня хватило силы ему ответить:

— Вы избранник Божий, судия человеческих судеб.

— Вот как, — проговорил он.

И повернувшись ко мне спиной, вновь стал маршировать, открывать окно, нюхать табак и лишь затем вновь подошел ко мне:

— Так, значит, тебе известно, что, когда я приказываю, мне нужно повиноваться беспрекословно, ни о чем не спрашивая, не требуя никаких объяснений?

— Так же, как повинуются Богу; да, Ваше Величество, я это знаю.

Он пронзительно посмотрел на меня.

И взгляд этот был столь странным, что я не смог выдержать его и отвел глаза.

Я отвернулся.

Казалось, он был удовлетворен, что оказал такое влияние на меня, он воспринял это как свидетельство уважения, на самом же деле он вызывал во мне отвращение.

Он подошел к бюро, взял документ, перечитал его, свернул, положил в конверт, запечатал не императорской печатью, а кольцом, которое носил на пальце.

Затем повернулся ко мне.

— Запомни, я тебя избрал среди тысячи людей для того, чтобы ты исполнил мои приказания; мне кажется, что ты, именно ты, сможешь точно все исполнить.

— Я твердо знаю, что обязан повиноваться своему императору, — ответил я.

— Ладно! Так! Помни, что ты лишь пыль, но что я всемогущ!

— Жду приказаний Вашего Величества.

— Возьми это письмо, отнеси его коменданту крепости, сопровождай его туда, куда он тебя поведет, присутствуй при всех его делах и, когда вновь придешь ко мне, скажешь: «Я видел».

Взяв пакет, я поклонился.

— «Я видел», ты понял? «Я видел».

— Да, Ваше Величество.

— Иди!

Император, закрывая за мной дверь, повторял:

— Пыль, пыль, пыль.

Пораженный этими словами, я остановился на пороге.

— Идемте, — сказал мой проводник.

И мы пошли, но по другому пути, ведущему ко внешней стороне замка. Во дворе нас поджидали сани, и мы оба уселись в них.

Ворота замка, расположенные напротив моста через Фонтанку, открылись, и тройка лошадей, напряженных в сани, помчалась рысью. Мы миновали площадь и подъехали к берегу Невы. Наши рысаки неслись по льду и пересекли реку напротив колокольни Петропавловского собора.

Стояла темная ночь, мрачно и страшно завывал ветер.

Я едва заметил, как мы поднялись на берег и были уже у ворот крепости.

Солдат выслушал пароль и разрешил нам проехать через ворота.

Въехали в крепость, и сани остановились у комендантского дома.

Повторив пароль, мы вошли к коменданту. Он спал, его заставили встать, объявив: «По повелению императора!» Комендант был взволнован, хотя и улыбался.

При таком человеке, как Павел, существовала одинаковая опасность для тюремщиков и для заключенных, для палачей и для их жертв.

Комендант взглянул на нас, мой проводник дал ему понять, что он будет иметь дело со мной.

Тогда он более внимательно посмотрел на меня, не решаясь, однако, заговорить. Его, конечно, удивила моя молодость.

Чтобы успокоить его, я молча передал ему приказ императора.

Он приблизился к свету свечи, внимательно рассмотрел пакет, узнал личную печать императора, его секретный шифр, почти незаметно перекрестился и открыл письмо.

Прочитав приказ, посмотрел на меня, потом вновь прочитал и тогда обратился ко мне:

— Вы должны видеть?

— Да, я должен видеть.

— Что вы должны видеть?

— Вам это известно.

— Но вы это знаете?

— Нет.

На мгновение он задумался.

— Вы прибыли на санях?

— Да.

— Сколько людей могут на них поместиться?

— Три человека.

— А господин поедет с нами? — спросил комендант, указывая на проводника.

Я колебался, не зная что ответить.

— Нет, — сказал проводник, — я буду ждать.

— Где?

— Здесь.

— Чего вы будете ждать?

— Окончания дела.

— Хорошо. Приготовьте вторые сани, выберите четырех солдат, пусть один из них возьмет лом, другой — молот, а еще двое солдат должны захватить топоры.

Человек, к которому обратился комендант, тотчас удалился.

Затем он повернулся ко мне:

— Идемте, и вы увидите.

Он вышел первым, указывая мне дорогу, я следовал за ним, за нами шел сторож с ключами.

Так мы дошли до самой тюрьмы.

Комендант указал тюремщику на дверь, которую следовало открыть.

Сторож открыл ее и первым вошел в каземат, зажег фонарь и направил свет в нашу сторону.

Мы опустились на десять ступенек и очутились у первого ряда камер, но, не задерживаясь, опустились еще на десять ступеней, а затем, пройдя вниз еще пять, остановились.

Каждая дверь камеры имела свой номер. Комендант остановился у камеры под номером 11. Молча подал знак. Можно было подумать, что среди этих могил, где обитали мертвецы, люди потеряли способность говорить.

Снаружи стоял двадцатиградусный мороз; в глубинах каземата, где мы находились, холод сочетался с сыростью, пронизывал до костей; я дрожал от стужи и в то же время вытирал пот со лба.

Открылась дверь, мы спустились еще на шесть крутых и липких ступеней и очутились в карцере площадью восемь квадратных футов.

При свете фонаря мне показалось, что я увидел в глубине некое подобие двигающегося человеческого существа.

Слышался странный глухой шум. Я огляделся и увидел узкую амбразуру длиной в фут и шириной в четыре дюйма. Ветер проникал в эту щель и вызывал сильный сквозняк в камере.

Теперь я понял, откуда возникал этот глухой шум: Нева набрасывалась на стены крепости, камера находилась ниже уровня реки.

— Встаньте и оденьтесь, — сказал комендант.

Я полюбоществовал, к кому обращен этот приказ.

— Посвети, — сказал я тюремщику.

Тюремщик направил фонарь в сторону карцера.

Тогда я увидел поднявшегося худого и бледного старика с седыми космами и белой бородой. Несомненно, он пришел в этот каземат в одежде, в которой был арестован, но со временем эта одежда распалась на куски, и ныне он предстал одетым в лохмотья шубы.

Сквозь эти лохмотья можно было увидеть его голое, дрожащее от холода костлявое тело.

Быть может, это тело когда-то было покрыто роскошной одеждой, быть может, самые почетные ордена украшали эту грудь. Ныне то был живой скелет, лишенный какого-либо уважения, звания, лишенный даже имени, имевший лишь номер 11.

Он поднялся молча, молча закутался в остатки своей шубы. Фигура его была согбенной, надломленной казематом, сыростью, временем, мраком, быть может голодом, но взгляд его был гордый, почти угрожающий.

— Все в порядке, — сказал комендант, — идемте.

Он вышел первым.

Узник в последний раз окинул взором свой каземат, каменное сиденье, кувшин с водой, посмотрел также на прогнившую солому своей постели. Тяжело вздохнул.

Однако же было немислимо, чтоб он выразил сожаление обо всем этом убожестве.

Он следовал за комендантом и прошел мимо меня. Я никогда не забуду его взгляда, обращенного ко мне. Сколько упрека было в этом взгляде! Такой молодой, казалось, говорил он мне, и уже на службе у тирании.

Я отвел глаза; его взгляд пронзил мое сердце, словно кинжалом.

Я подвинулся, чтобы он, проходя, не прикоснулся ко мне.

Он переступил через порог карцера. Когда же он туда вошел? Быть может, он и сам уже не помнил этого.

Он, вероятно, уже давно перестал измерять дни и ночи в глубине этой пропасти.

Я вышел вслед за ним, тюремщик — за нами, тщательно заперев карцер.

Может быть, его освободили только потому, что его камера нужна для другого?

У дома коменданта стояли двое саней.

Узника посадили в те, которые привезли нас, мы сели: комендант рядом с ним, я — на передней скамейке.

Во вторых санях ехали четыре солдата.

Куда мы направлялись, я не знал. Что будем делать? Тоже не знал. Действие меня не касалось. Вы помните: я должен был видеть, вот и все.

Я ошибся, мне оставалось сделать еще что-то — надо было сказать: «Я видел».

Мы отправились.

Я сидел таким образом, что ноги старика находились между моими ногами, и я почувствовал, что они дрожат.

На коменданте была шуба, на мне — военная шинель, ощущалась невероятная стужа. Старик был наг или почти наг, и комендант ничего ему не предложил надеть на себя.

У меня возникла мысль уступить старику свою шинель, комендант угадал мое намерение.

— Не стоит, — сказал он.

И я остался в шинели.

Мы продолжали свой путь и вновь достигли Невы.

Выехав на середину, направились в сторону Кронштадта.

Ветер с неистовой силой дул со стороны Балтики, град бил по лицу, готовилась та страшная метель, которая бывает лишь в Финском заливе.

Так как наши глаза не привыкли к темноте, мы могли различать предметы лишь на расстоянии десяти шагов.

Когда мы проехали косу, началась метель.

Вы не имеете представления, друг мой, что такое порыв ледяного ветра в этой низкой болотистой местности, где нет ни одного дерева, которое оказало бы сопротивление его стремительности.

Мы ехали в такой атмосфере, где падающие на землю плотные хлопья снега готовы были задушить нас сплошной стеной. Наши лошади ржали, фыркали, останавливались. Кучер заставлял их двигаться, подгоняя кнутом. Их заносило к берегам, и они могли расширить нас о берег реки.

Ценой неслыханных усилий мы возвращались на ее середину.

Я знаю, бывали случаи, когда среди бела дня сани, лошади, экипажи, люди погружались под слабый лед в местах, где вода никогда не замерзает. Мы могли также попасть в такую дыру и все утонуть в ней.

Какая ночь, друг мой, что за страшная ночь!

А этот старик, колени которого, прикасаясь к моим, дрожали все сильнее!

Наконец мы остановились. Должно быть, находились на расстоянии одного лье от Санкт-Петербурга.

Комендант поднялся и направился ко вторым саням. Солдаты уже стояли подле них, держа в руках взятые с собой инструменты.

— Сделайте прорубь во льду, — сказал комендант.

Я не мог сдерживать крика ужаса. Я начинал понимать.

— Ах, вот что, — пробормотал старик голосом, подобным смеху скелета, — значит, императрица вспомнила меня! Я полагал, что она меня забыла.

О какой императрице говорил он? Три императрицы следовали одна за другой: Анна, Елизавета, Екатерина.

Очевидно, ему казалось, что он живет во времена одной из них; он не знал имени того, кто обрек его на смерть.

Какова же была темнота этой ночи по сравнению с мраком в его камере?

Четыре солдата принялись за работу. Они взломали лед молотами, разбили его топорами на куски и вытащили их из воды с помощью ломов.

Вдруг они отскочили назад: лед проломился, выступила вода.

— Сходите, — обратился комендант к старику.

Приказ этот был не нужен. Старик по своей воле вылез из саней.

Стоя на льду на коленях, он молился.

Комендант шепотом отдал приказ солдатам, затем возвратился и сел рядом со мной. Я не выходил из саней.

Через минуту старик поднялся.

— Я готов, — сказал он.

Солдаты ринулись к нему.

Я отвел глаза в сторону, но если я не видел, то все слышал. Слышал, как тело старика упало в бездну.

Я совсем забыл, что не мне здесь распоряжаться, и машинально обратился к кучеру:

— Пошел! Пошел!

— Стой! — крикнул комендант.

Сани остановились.

— Еще не все кончено, — по-французски сказал мне комендант.

— Что мы должны еще сделать? — спросил я.

— Подождать, — ответил он.

Мы простояли полчаса.

— Ваше превосходительство, прорубь затянуло льдом, — сказал солдат.

— Ты уверен?

Солдат постучал по льду, покрывшему пропасть. Лед оказался прочным.

— Едемте, — распорядился комендант.

Лошади поскакали галопом, можно было подумать, что их преследует демон бури.

Через десять минут мы возвратились в крепость.

Я присоединился к своему проводнику.

— В Красный замок, — сказал он кучеру.

Пять минут спустя дверь императорских апартаментов открылась передо мной.

Император был на ногах и в полной форме, как и при первом приеме. Он приблизился ко мне.

— Ну что? — спросил он.

— Я видел.

— Ты видел, видел, видел?!

— Ваше Величество, взгляните на меня и вы перестанете сомневаться.

Я стоял перед зеркалом и видел себя в нем. Я был столь бледен, черты моего лица так искажены, что я сам едва узнавал себя.

Император посмотрел на меня и, не говоря ни слова, направился к бюро, где ранее был секретный пакет, а теперь лежал новый документ.

— Я дарю тебе, — сказал он, — поместье между Троицким и Переславлем и пятьсот крестьян. Уезжай сегодня же ночью и никогда не появляйся в Санкт-Петербурге. Если ты будешь болтать, ты знаешь, как я умею наказывать. Иди!

Я уехал, всю жизнь провел в поместье и хранил молчание; впервые встретил живую душу и все вам рассказал.

Вот одна из тысяч легенд о крепости.



Фото С. Королева



АЛЕКСАНДР МЕЛИХОВ

ПОСЛЕДНИЙ АКТ



Сожжение в чреве раскаленного металлического быка

I. КАЗНЬ КАК ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

«Влачить по земле через все лондонское Сити в Тайберн, там повесить его так, чтобы замучился до полусмерти, снять с петли, пока он еще не умер, отрезать половые органы, вспороть живот, вырвать и сжечь внутренности, затем четвертовать его и прибить по одной четверти тела над четырьмя воротами Сити, а голову выставить на лондонском мосту» — в этом приговоре Томасу Мору меня еще давно поразила некая чрезмерность, свойственная театральным представлениям.

«Сжечь внутренности» — это даже и не усиливает особенно мучений жертвы, но древний обычай требовал их сжечь непременно у нее на глазах. Да и поведение самого Мора, его балагурство с палачом («Помоги мне подняться на эшафот, а уж спус-

тяться я постараюсь сам», «Позволь мне убрать бороду с плахи — она ведь не совершила никакого преступления») при всем поразительном, конечно, мужестве напоминает о театре или, по крайней мере, о спорте.

Публичные казни, и в самом деле, для толпы превращались в род спортивного состязания: аплодисментами встречали и выходки осужденного, говорящие о презрении к смерти (неприличный жест, адресованный девушкам, просьба священнику вместо креста поднести выпивку, заявления типа «для меня смерть не страшнее клизмы» и т. п.), и мастерство палача — удачный удар есть удачный удар и на стадионе, и на эшафоте. Случайно, истероидные личности намеренно совершали преступления, чтобы оказаться в центре столь лестного внимания. Но вот Томаса Мора — солидного человека и даже канцлера — его более чопорные современники осудили за легкомыслие в такой торжественный момент: столкнулись различные представления о роле и идущего на казнь.

Приглядываясь к осуществлению смертной казни с древнейших времен, начинаешь видеть в этой мрачной и безобразной процедуре массу совершенно излишних для любой утилитарной цели завитушек, которые сближают ее не с чем иным, как с прикладным искусством. Правда, и сам термин «искусство» достаточно туманный. Издавна его пытались определить как то, что доставляет удовольствие, не принося пользы, однако границу между удовольствием и пользой провести так и не удалось из-за того, что ее не существует. Но взглянем на проблему чисто житейски: доньшко тарелки, расписанное цветами, видел всякий, а кто видел расписное доньшко унитаза? Может быть, именно в этой разнице отличительная черта прикладного искусства — оно предназначено для демонстрации: оно призвано произвести впечатление на какого-то ценителя (хотя бы воображаемого), что-то говорить о нашем богатстве, уме, хорошем или хотя бы экстравагантном вкусе и т. д. — поэтому мы склонны украшать только то, чего не стыдимся или, по крайней мере, готовы выставлять напоказ — пусть даже и с какой-то задиристией, эпатажной целью. И то, что Советский Союз, и сегодня входящий вместе с Китаем, Ираком и Нигерией в первую десятку стран-казнителей, даже в пору массово одобряемых массовых расстрелов все-таки не решался на публичные или квалифицированные (изошренные) казни, — это говорит о некоторой неуверенности.

А вот в старые добрые времена в смертной казни было столько демонстративного, зрелищного, в ней было столько условностей, аллегорий, символов, столько игры, цирка, спорта! И — да, юмора, хотя и первобытного: запекать человека в полом медном быке, чтобы его крики имитировали рев животного, поджаривать на вертеле, как зайца, жарить в муке, как карася (Иван Грозный). Он же перед казнью некоего дьяка бросал клич: «Ну, кто разрежет этого гуся?» — а потом все спрашивал у палача: «Ну что, хорош гусь?»

В Индии преступника раздавливали при помощи дрессированного слона. Я видел гравюру, на которой помощники и руководители слона-орудия хлопочут вокруг него, как стропали вокруг подъемного крана, когда попадает сложный груз. Было бы гораздо проще раздавить жертву чем угодно — но это был бы уже не цирк. Распилить человека вдоль, подвесив его вниз головой на сучковатых, кое как обтесанных бревнах, — это грубая средневековая забава. Разорвать его четверкой лошадей, предварительно разрезав сухожилия, потому что иначе лошади не справляются, — здесь стремление к зрелищности более заметно, ибо можно было бы воспользоваться и лебедками — тогда не понадобились бы и мощеннические надрезы. Ну а пожирание преступников дикими зверями в Древнем Риме действительно происходило в цирке и было любимым зрелищем римского народа. В Индокитае палач приближался к привязанной жертве танцуя (жертве замазывали уши грязью, а в рот вставляли зажженную папиросу).

В средневековой Франции стационарная виселица служила знаком могущества сеньора: у герцога она была о шести столбах, у барона о четырех, у шателена о трех, а у прочей мелюзги всего лишь о двух. В Древнем Риме рабы имели отдельного палача. Во многих странах вора вешали выше или ниже в зависимости от размеров кражи. Повешение считалось бесчестной казнью, а отсечение головы — привилегированной, хотя в Китае, например, все обстояло наоборот: там считается зазорным утратить какой-либо член, и, может быть, именно поэтому возникла такая хирургическая, требующая высокой квалификации казнь, как рассечение на тысячу кусков — на мраморном столе, при помощи ножей разнообразной формы, каждый из которых предназначен для одной операции: для вырывания глаз, для удаления половых органов, «для рук», «для ног» — как банные тапки или полотенца, — столь тщательные регламентации не встречаются в утилитарных делах — там все стараются упростить и удешевить. В Европе, правда, потрошили проще:



Сожжение

Посажение на кол





Разрывание лошадьми

Отсечение головы



палач на гравюре с заботливостью даже не хирурга, а хорошей сиделки склоняется — чуть не сказал: к пациенту.

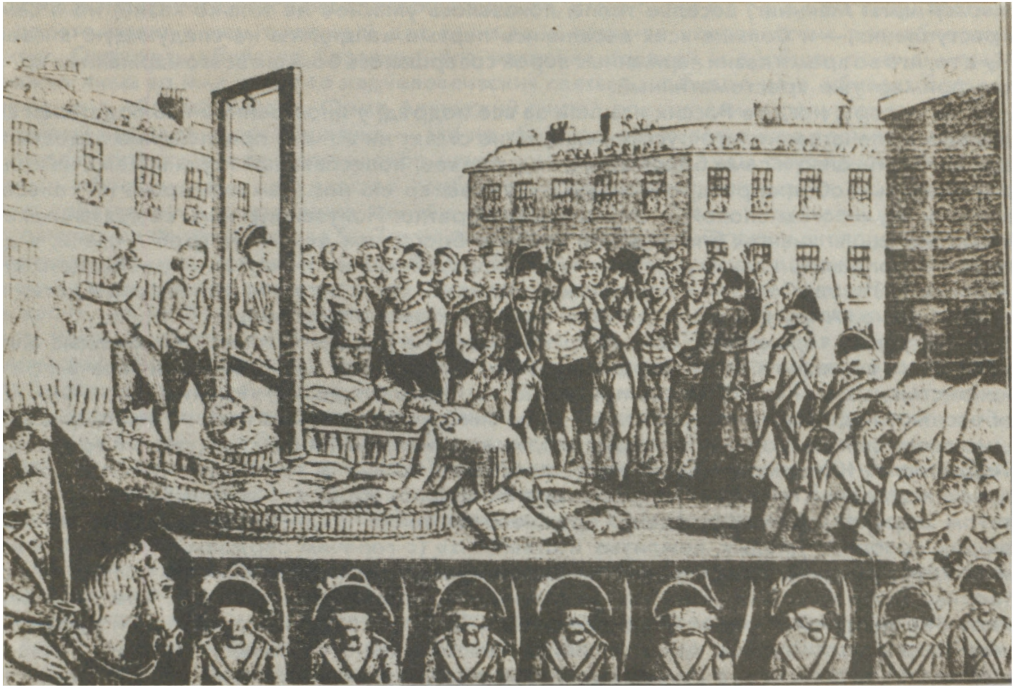
В свое время была распространена казнь-аллегория, казнь-нравоучение. В Риме периода империи поджигателя подвергали сожжению («подобное подобным»), фальшивомонетчикам на Руси «заливали теми их воровскими деньгами горло», существовал обычай казнить строителя, если в рухнувшем доме погибал его хозяин; но если погибал сын хозяина — казнили с ы н а строителя. Любопытков за прелюбодеяние о б о и х в м е с т е закапывали живьем, а в древней Индии — укладывали на раскаленное ложе либо заставляли совокупляться с раскаленным манекеном. В Германии за изнасилование вбивали в сердце дубовый кол (тоже «подобное подобным»?), причем первые три удара наносила жертва сладострастника.

Древние германцы перебежчиков вешали на деревьях, а трусов топили в грязи. В целях большей выразительности часто казнили вместе с животными: вешали рядом с двумя волками или собаками, отцеубийц топили в мешке в обществе петуха, обезьяны и змеи. Тела Стеньки Разина и Никиты Пустосвята были отданы псам на съедь — театральность особенно заметна в расправах над умершими: так, полусгнившие останки Милославского по распоряжению великого Петра на свиньях везут к месту казни его сообщников и там обливают труп их кровью. Но, может быть, еще более театральна расправа над куклой Мазепы («Мазепы лик терзает кат»).

Казнь-нравоучение наводит некоторых теоретиков на мысль, что в выборе казни люди руководствуются некой идеей «соразмерности» казни и преступления. Но скажите, что общего — «соразмерного» — между привязанностью к папству и потрошением, между убийством мужа и закапыванием по плечи, между кражей земледельческих орудий или пчел и вытягиванием кишок (извлеченную из распоротого живота кишку прибавляют к дереву и гоняют вора вокруг него, куда он в силах держаться на ногах). Почему тот же Петр Великий, который так охотно рубил головы, сажал на кол и колесовал (кстати, по какой причине кости при колесовании нужно перебивать колесом?), Гришку Талицкого и его сообщника Савина за распространение возмутительных тетрадей о царской особе подверг копчению заживо: их окуривали едким дымом в течение восьми часов, так что у них вылезли все волосы, а тела истаяли, как воск. Почему, в конце концов, женщины предпочитали казнить «без крови» — сжигать или топить? На каком основании выбирали, кого варить в воде, кого в вине, а кого в масле? Зачем нужно не просто медленно погрузить человека в воду, а предоставить это сделать приливу? Погрузить до пояса в бочку с негашеной известью, подвесить подбородком на перекаладину так, чтобы казнимый едва доставал кончиками пальцев до груди камней и несколько часов изо всех сил тянулся на цыпочках, прежде чем умереть от удушья (если агония затягивалась, можно было время от времени убирать по камешку), — все это напоминает, скорее, не бухгалтерские расчеты, а вольную фантазию художника или игру счастливых любовников, не знающих, в какой еще позиции им воплотить свою солнечную страсть.

Когда душевнобольной Дамиен оцарапал Людовика XV перочинным ножом, по судам Франции было разослано письмо, приглашающее всех специалистов вносить предложения по отысканию достойной — «соразмерной» — казни. Но получилась всего лишь тяжеловесная компиляция: вырвать раскаленными клещами куски мяса, а в образовавшиеся раны вливать расплавленное олово, кипящее масло, смолу — и другие тому подобные банальности. Казнь длилась едва ли не целый день и закончилась заурядным разрыванием на части четверкой лошадей. Единственное, что было достигнуто, — королю выказали подобающее уважение. Здесь мы имеем еще одну разновидность казни — казнь-жест. А жест не может не быть театральным — он для того и создан, чтобы выносить наши чувства напоказ.

Более демократичный смысл имеет казнь как жест коллективного отторжения: преступника, и без того униженного правосудием (его волокут на место казни привязанным к конскому хвосту, везут задом наперед на осле, в телеге для нечистот, одетого в дурацкую шапку с рогами, с перьями, с хвостом, с погремушками — чистые символы, ничего утилитарного), подвергают еще и к о л л е к т и в н о м у унижению со стороны народных масс. По французскому ордонансу 1347 года, толпе рекомендовалось бросать в лицо осужденному «грязь и другие нечистоты без камней и других вещей, которые могли бы ранить». Снова чистый театр — з н а к и всенародного презрения. Недаром в городе Солнца Кампанеллы карались смертной казнью только преступления против бога и государства, но казнь совершалась р у к а м и н а р о д а, «дабы не осквернять государство». Нечто подобное происходило и у нас в тридцатые годы — только в символической форме всенародного



Франция. Казнь Бриссо де Варвиля с товарищами

одобрения. Правда, Кампанелла кое-кому оставлял возможность погибнуть от собственной руки — обложить себя мешочками с порохом и поджечь (какова, опять-таки, продуманность!), да и прочие казни предполагались делом добровольным: виновного «убеждают и уговаривают, пока он сам не согласится». В Китае и по нынешнюю пору осужденных водят по улицам с плакатом на груди, заставляя склонить голову, выставляют на многолюдных митингах, дабы они выслушали гневные, осуждающие речи. Сообщения о казнях с жирной красной загогулиной, означающей, что приговор приведен в исполнение, развешиваются на улицах. В Иране на вполне законных основаниях сохраняется такая казнь, как забрасывание камнями (камни соответствующего размера привозят на самосвале, ибо они «не должны быть такими, чтобы лицо умерло от одного или двух ударов, но они не должны быть и такими маленькими, чтобы их нельзя было назвать камнями»). Смертная казнь в Иране может быть назначена за супружескую измену, за проституцию, за неоднократное употребление спиртных напитков, а также «за недостойную жизнь на земле».

Смертная казнь как жест отторжения, возможно, и в самом деле содействует сплоченности народа, давая яркое и зримое воплощение абстрактной формуле «в едином порыве». Может быть, именно эту ее функцию — функцию объединяюще-отторгающего символа — смутно чувствуют защитники смертной казни, — те из них, разумеется, кто не огражден лживостью или невежеством, кто отдает себе отчет в том, что статистика не выявляет никакого влияния казней на рост преступности. Не догадываясь или не смея настаивать на эстетической, демонстративной функции смертной казни, они тщетно пытаются отыскать в ней функции утилитарные: уничтожение преступников как опасных хищников (хотя их можно просто держать в клетке), а особенно — устрашение тех, кто еще только готовится к преступлению.

Однако в те времена, когда на виселицах месяцами болтались полуистлевшие тела, — именно тогда публичные казни приобрели характер увлекательного зрелища. Казанова, присутствовавший на казни Дамиена, расположившись у окна в дамском обществе, заметил, как его знакомец приподнял сзади юбку одной из зрительниц и продолжал шуршать ею во все время продолжительной процедуры. В Пруссии толпа немедленно бросалась на место казни играть в снежки. Диккенс, присутствовавшему при повешении супру-

жеской четы Маннинг, веселье толпы показалось ужаснее не только казни, но и самого преступления, — и больше всех веселились первые кандидаты на следующую виселицу. Ну а то, что во время казни карманных воров совершалось больше всего карманных краж, — это пример уже хрестоматийный.

В ту пору, когда в России казнили за все подряд, у иностранных наблюдателей складывалось впечатление, что русские смерть не ставят ни во что: преспокойно надевают саван, петлю на шею и сами бросаются с подмостков; колесованный парень, лежа на колесе, с трудом высвободил раздробленную руку и вытер ею нос. Заметив кровь на колесе, он вытер и ее, а потом спокойно вложил руку обратно. Полузакопанные, со связанными руками, женщины кивком благодарили тех, кто бросал им деньги на гроб и свечи, и даже просили поправить косынку (агония иногда продолжалась по восемь—двенадцать дней). А после 1909 года Толстой и Короленко ужасались распространившейся среди детей игре в повешение. А уж как мы в детстве любили играть в расстрел...

На утрату торжественности смертной казни не раз сетовали консервативные мыслители, свято верящие в ее необходимость. По поводу перехода профессии палача в разряд непристойных они высказывали примерно такие же суждения, какими сторонники КПСС объясняют падение ее авторитета: во всем виноваты отдельные палачи, компрометирующие свою святую должность корыстью, жестокостью и цинизмом (так, во время казни террористки Коноплянниковой, когда несколько солдат в оцеплении упало в обморок, палач, подпернув повешенную снизу, достал яблоко, обтер его об халат жертвы и с аппетитом захрупал). Для возвращения прежнего уважения предлагалось выбирать палачей из людей «добрых, умелых, вежливых и отважных» (с горячим сердцем, холодной головой и чистыми руками). Добрейший поэт Василий Андреевич Жуковский по поводу свинства, творившегося во время казни тех же Маннингов, проникновенно писал: «Не уничтожайте казни, но дайте ей образ величественный, глубоко трогающий и ужасающий душу, дабы она была «актом любви христианской» — восхождение на эшафот должно начинаться с храма, сопровождаться «умоляющим пением», а толпа за оградой должна слушать его и креститься. Это предложение высмеял Чернышевский, однако при всей его смехотворности Жуковский все-таки угадал главнейшую разновидность смертной казни — казнь-таинство.

В древности смертная казнь, в отличие от убийства из мести, совершаемого частным образом, бывала жертвоприношением. У древних германцев, по свидетельству Тацита, карать смертью (и даже подвергать бичеванию) дозволялось только жрецам, да и они делали это «как бы не в наказание и не по распоряжению вождя, а якобы по велению бога». В Скандинавии готовившийся к смерти преступник становился лицом, приближенным к богу: его убийство становилось центром народного празднества, являлись вожди, виновника торжества окружали почестями, украшали, одаривали подарками (акт любви христианской?). Кровью казненного кропили священные предметы, а в Мексике жрец отжимал вырванное бьющееся сердце с пряником на губы идола.

Роль палача совпала с ролью жреца — именно это окружало палачей почтением, обаяние которого не вернуть никаким чистым сердцем и холодными руками. Только отблеск священнодействия позволял массовые сожжения еретиков превращать в атрибуты государственных торжеств — по случаю вступления на престол или в брак, по случаю рождения наследника и т. п. Работа шла по несколько дней, жгли (без пролития крови — опять символ!) сотнями и тысячами, для пущей яркости обрядная «средства иллюминации» в пропитанные серой рубахи и набивая горючие вещества «в секретные части тела». Ролью палача не брезговали и монархи: Дарий собственноручно отрезал нос, губы и уши мидийскому царю, Иван Грозный тоже любил потешиться, Петр I самолично отрубил головы пятерым стрельцам (а Алексашка Меншиков похвалялся, что управился аж с двадцатью, — казнь-спорт). Именно благодаря мистическому, царственному ответу, а не палаческим добродетелям, в некоторых местностях Германии палачи обретали дворянский титул, а во Франции занимали почетное место в торжественных процессиях. Падать же их престиж, повторяю, начал тогда, когда казни стали придавать лишь сугубо земное, утилитарное значение. Палачи по-прежнему окружались суевериями, но уже нелестными. С ними боялись жить рядом, боялись даже принимать у них деньги, выискивая на них кровавые пятна. В России стало трудно находить помощников палачей, которых прежде просто выдергивали из толпы, а в 1768 году был издан указ, вообще запрещающий привлекать в палачи на общественных началах — из-за «неустройств и обид».

Когда в казни начали видеть лишь простую санитарную функцию, престиж палача и начал сближаться с престижем ассенизатора и тараканомора. Говорить о государствен-

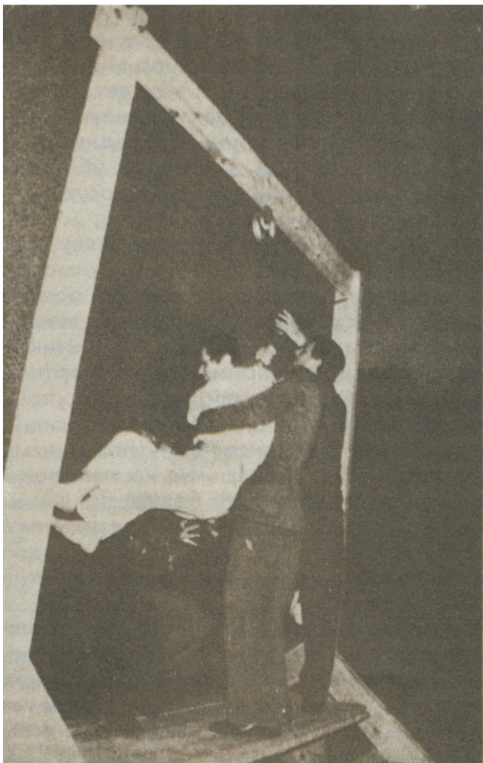
ном убийце патетически сегодня способны лишь те, кто о б о ж е с т в л я е т государство, а не просто видит в нем полезный для таких-то и таких-то человеческих потребностей институт. Окружить убийство беззащитного человека поэзией и вообще, по-видимому, возможно лишь во имя каких-то надчеловеческих святых: «убиваю не я, убивает Бог» — «убиваю не я, убивает Закон». Фома Аквинский считал преступление покушением на божественный порядок, а потому казнь — это не убийство, а божественное возмездие. Церковь карала преступления против себя неизмеримо суровее, чем заурядное убийство (сходным образом наше государство особенно строго карает покушения на государственную собственность): грешника милуй — еретика казни. Купив индульгенцию, можно было очиститься от убийства «за 5—7 турецких монет» (содомский грех и скотоложество — надругательство над образом и подобием Божиим — обходились дороже). Протопоп Аввакум утверждал, что врагов, по христианству, разумеется, следует прощать — однако лишь своих, но не Божьих. Человек вообще отличается особенно безмятежной жестокостью, когда чувствует себя орудием каких-то высших сил: Реформация с ее критикой католической церкви за недостаток святости резко расширила применение смертной казни, противником отмены смертной казни в России (и не только в ней) часто выступало высшее духовенство. Победоносцев разъяснял, что заповедь «Не судите» следует понимать в нравственном, но не в юридическом смысле, а Толстой написал свой знаменитый протест против казней «Не могу молчать!» после столкновения с монахиней, настаивавшей на том, что зверские преступления революционеров нельзя оставлять безнаказанными: ну так, так и скажите, кричал Лев Николаевич, что Христос говорил глупости, а мы умнее его.

Как уже не раз отмечалось, зло находит в христианстве ничуть не меньше оправданий для себя, чем добро.

Казнь-мечь, казнь-наравоучение, казнь-спорт, казнь-цирк, казнь-жест вполне возможны и сегодня — но не казнь-таинство. Однако сегодня самые убежденные сторонники смертной казни (если не говорить о совсем уж первобытных) не решаются настаивать на публичных и вычурных казнях — напротив, и они подчеркивают, что казнить следует тайно, не причиняя осужденным «лишних» страданий. Они не понимают, что, утратив теат-

Расстрел. Инквизиция. 1980





Повешение. Ливан. 1983

Инъекция яда разрешена в качестве метода исполнения смертной казни в 18 штатах США



ральное, символическое значение, смертная казнь перестает выполнять ту е д и н с т в е н н у ю функцию, которую она когда-то имела. Бессмысленность утилитарной—гигиенической, так сказать,— функции смертной казни доказана давным-давно, и защищать казни на почве рационализма — все равно что настаивать на буквальном, а не знаковом смысле любого символа: обосновывать достоинство знамени — качеством ткани, достоинство иконы — сортом дерева, на котором она написана. Значение символа и без того всегда приходит в столкновение с его материальной природой. Кошунствуя, прежде всего указывают именно на нее: икона — доска, знамя — тряпка, а такая процедура, как убийство, тем более не может не быть отвратительной, если вглядываться не в символическое значение, а в материальные детали: даже в охваченном гильотинирующим энтузиазмом Париже, когда падение голов в корзину приветствовалось взрывом аплодисментов, прокурор просил принять меры против собак, собирающихся лакать кровь казненных.

Сторонники смертной казни уже много лет идут по этому пути, стараясь изгнать из убийства низкие, «земные» подробности, но на этом поприще они заведомо обречены на поражение, ибо если уважение к знамени может несколько возрасти из-за качества и колера шелка, то земные, физиологические подробности убийства, как ни выкрутасничай, всегда останутся отвратительными. Сторонники смертной казни в Великобритании составили в 1949 году специальную Королевскую комиссию для исследования различных способов казни с точки зрения их «гуманности, надежности и пристойности» и нашли, что лучше всего этому соответствует повешение при падении с достаточной высоты, — но их противникам довольно указать на разрыв и передавливание спинного мозга, на непроизвольную дефекацию, от которой казненный теряет до полутора килограммов веса. В 1886—1888 годах в Нью-Йорке особая комиссия также выбирала «наиболее человеческий и удобный способ казни», остановившись, в конце концов, на электрическом стуле (влажные медные электроды закрепляются на голове и ноге, предварительно обритых, смерть наступает от паралича сердца и дыхания), — но их противникам, опять-таки, достаточно описать подробности: обугленные внутренности, запах горелого мяса, страшные корчи, во время

которых у жертвы вырываются звуки, похожие на конское ржание, происходит произвольное мочеиспускание, дефекация, слюнотечение, кровавая рвота. Иногда казнь затягивается до четверти часа, а жертва все еще продолжает дышать. «Я почувствовал жжение в голове и левой ноге и бросился на ремни. В глазах у меня забегали синие, розовые и зеленые точки», — рассказывал оставшийся в живых семнадцатилетний негр, который был все-таки казнен через год.

Обычай не казнить повторно тоже как бы намекает на участие каких-то сверхчеловеческих сил — если уж не Божества, то Случая, но канцелярия не может быть еще и храмом.

Какие бы «гуманные» способы казни ни изобрели ее сторонники, их противники всегда укажут на отталкивающие подробности. Внутривенное вливание для благожелательного взгляда — просто медицинская процедура обезболивания, только заходящего через чур далеко. Однако при зарубцованных венах может потребоваться и хирургическое вмешательство. Кроме того, при сопротивлении осужденного яд может попасть в артерию или мышечную ткань и причинить страдания. Иногда человек остается в сознании минут десять и жалуется на боль — сегодня это весомый аргумент: сжигать внутренности осужденного у него на глазах уже считается неприличным. На что уж безболезненно отравление газом (цианид) — осужденного привязывают к креслу в герметичной камере, к груди прикрепляют стетоскоп, посредством которого врач через наушники следит за сердечной деятельностью, — но сама эта продуманность выглядит циничной. К тому же и бессознательное состояние наступает не сразу из-за того, что казнимый негодяй задерживает дыхание. Притом и после потери сознания тело может дергаться и биться затылком еще несколько минут.

Вопрос о том, ощущает ли что-нибудь отрубленная голова, поднимался еще в конце XVIII века, но только через сто лет, в век торжества науки в Сорбонне была проведена серия экспериментальных гильотинирований над животными с последующим тщательным наблюдением: рот почти всегда широко открыт, язык прилип к гортани или подергивается, глаза вращаются, зрачок сокращен, губы страшно перекашиваются, ноздри трепещут, уши подняты и т. д. Однако чувствует ли что-то голова или движения эти чисто рефлекторные, остается неясным. Но в 1905 году один хладнокровный врач перенес наблюдение на человека: «В ту самую минуту, когда голова падала, лицо посинело, щеки и губы приняли фиолетовый цвет. По истечении около полуминуты начались спазматические, очень сильные движения мускул век и губ. Они продолжались не более двух минут... Веки наполовину закрыли глазные яблоки, позволяя видеть лишь белки... Именно тогда коротким и громким голосом я позвал казненного по имени: Лангийль! Я увидел, что веки медленно приподнимаются без спазматических подергиваний (я настаиваю на этой особенности); они приподнимались правильно, отчетливо и нормально, как это происходит у разбуженных от сна или оторванных от их размышлений. Затем глаза Лангийля устались определенно в мои глаза, и зрачки реагировали... Передо мною были живые глаза, которые на меня смотрели. Через несколько секунд веки медленно и без подергиваний закрылись» — однако по энергичному требованию казненный еще раз взглянул на доктора, и даже более осмысленно. Правда, в третий раз его уже не удалось вызвать из потустороннего мира.

Рациональные аргументы против смертной казни были, в основном, известны и сто лет назад. Социологи, сопоставляя статистику казней и статистику убийств, обнаружили лишь одну закономерность: каждый новый режим начинал усиленно казнить, постепенно смягчаясь и смягчаясь, но ни жестокость, ни снисходительность не производили на убийц никакого впечатления. В жутких подробностях тоже не было недостатков (профессор Минаков даже высказывал мнение, что многих повешенных хоронят заживо; был действительный случай, когда при вскрытии повешенного в анатомическом театре оказалось, что у него бьется сердце, причем оно продолжало биться еще несколько часов). В распоряжении сторонников смертной казни (если не считать лжи) оставались только средства искусства — вневещного рода, которым нет места на земле, красочные описания их зверств и — ритуалы, которыми сопровождается смертная казнь: четко предписанные манипуляции, сама бессмысленность которых заставляет угадывать в физиологически-канцелярской процедуре нечто таинственное, — утратив магическое значение, ритуалы приобрели значение маскировочное.

Я не говорю о каком-нибудь Эквадоре, где убийц обряжали в белое с красным, изменников в черное, а отцеубийц — так даже в белую тунику, обрызганную кровью, и притом разорванную, а голову покрывали черным покрывалом, — нет, даже в просвещенной

Франции отцеубийца шел на гильотину босиком, покрытый черной вуалью. Да и вплоть до самой отмены смертной казни в 1981 году у осужденных перед гильотинированием вырезали ворот рубашки. (Чему он мог помешать? И не лучше ли тогда уж вовсе снять рубаху — все же имущество.)

В России казням террористов тоже старались придать характер таинства (барабанная дробь, высоченные колесницы, саваны, надетые на живых), но канцелярия берет свое, все утилитарные процедуры неизбежно рационализируются: вешают по очереди на пожарной лестнице, прислоненной к стене, перед казнью с осужденного берут подписку, что с приговором он ознакомлен. В современных Соединенных Штатах — при том, что осужденных перед казнью потчуют успокоительными снадобьями, — ровно за четыре недели, однако же, снимают мерку для последнего костюма, ровно в четыре тридцать — «последний прием пищи», между пятью и шестью бритье головы и ноги, а ровно в семь включается рубильник. Но канцелярские подробности (чего стоит одно только изготовленное заранее свидетельство о смерти: «причина смерти — казнь электрическим током») способны демистифицировать самый утонченный регламент.

В нашей стране расстреливают без особых затей, и это обнадеживает: отмирание ритуалов обычно предшествует отмиранию и самой казни. Однако рационализация рационализации рознь: для Ленина вопрос о казни был просто вопросом целесообразности...

Впрочем, ленинский марксизм тоже был религией.

Электрическая казнь



В качестве иллюстраций использованы гравюры из книги М. Гернета «Смертная казнь» (М., 1913) и фотографии из сборника «Когда убивает государство» (М., 1989).

II. ЖЕРТВЫ ПЛЮРАЛИЗМА

Для серьезных, трезвых умов такие высокопарности, как Дух, Культура,— это в лучшем случае глазировка на булочке. А потому особенно приятно, когда практические деятели признают жизненно важными неведущественные ценности. На четвертом съезде народных депутатов СССР профессиональный знаток человеческой души — директор госплемсовхоза А. Долганов объявил, что в нашей стране ежегодно кончают с собой около шестидесяти тысяч человек — из-за тяжелого материального положения и поругания таких святынь, как Ильич и революция. Знал ли директор, что за те десятилетия (1965—1985), когда подобные святыни только воспевались, число самоубийств удвоилось — с 39,5 до 81,5 тысячи, а с началом безбожного очернительства эта цифра упала ниже 60 тысяч, которые народный избранник и пытается «повесить» на перестройку? И однако же, при всей демагогической лживости обвинения, вторая его часть (Ильич и революция) все-таки ближе к истине, чем первая: бывает, что и повышению жизненного уровня сопутствует рост самоубийств.

Но этого не зная как раз не стыдно. В энциклопедии Брокгауза и Ефрона проблеме самоубийства посвящена основательная статья, в БСЭ (1944 г.) указана лишь статья уголовного кодекса о доведении до самоубийства, а из следующих изданий исключено и само это понятие: советские руководители в конце двадцатых годов последовали примеру своего классового врага Шишкова, за сто лет до них начертавшего на солидном статистическом исследовании профессора К. Ф. Германа: «Хорошо извещать о благих делах, а такие, как смертоубийства и самоубийства, должны погружаться в вечное забвение». В десятилетия же ограждения святынь и удвоения самоубийств молчаливо предполагалось, что лишь душевнобольные способны по своей воле покинуть страну, в которой с каждым днем все радостнее жить (хотя и по сию пору психически больных среди самоубийц не больше четверти, да и душевная болезнь тоже еще не причина убивать себя).

Предваряя доказательства, скажу: не существует никакой связи между числом самоубийств и материальными условиями жизни людей (бытие не определяет сознания). Но, к сожалению, средний советский человек за десятилетия жизни во тьме почти перестал нуждаться в зрении: ему и без науки все понятно. Скажите ему, что чаще всего кончают с собой старики,— разумеется, старость не радость. Скажите, что молодые,— еще бы, у них порывы и незрелость. Скажите, что бедные,— разумеется, от лишений. Богатые — зажрались. Образованные — от большого ума, необразованные — от малого, пьющие — от водки, непьющие — от неумения расслабиться и т. п.

Вам не удастся сочинить такой нелепости, о которой он не сказал бы: «Я так и знал». Но среди противоречивых, исключающих друг друга объяснений вы заметите одну закономерность: причины будут приводиться сугубо материальные — имущественные, медицинские, но никогда — духовные, связанные со взглядами людей, их нравами, вкусами, ценностями. Обрушивая на марксизм громы и молнии, большинство из нас при этом ничуть не сомневается в тезисе «бытие определяет сознание», понимая бытие в сугубо «земном», весомом, грубом, зримом духе вульгарного марксизма (а не вульгарного я не видел). Учение Маркса сделалось всемогущим не из-за «еврейских происков» и уж тем более не потому, что оно верно, а потому, что оно отвечало глубочайшей человеческой потребности — жажде примитивности, жажде иметь элементарный и универсальный ответ на сложнейшие вопросы мироздания.

Однако, вопреки животному материализму, для человека важнее не столько то, что с ним происходит, сколько то, как он к этому относится, и разгадка проблемы самоубийства кроется главным образом не в материальном быте людей, а в их мнениях, нравах, отношениях друг с другом: ни одна материальная закономерность не сохраняется при переходе к новому социуму или временному отрезку. Вопреки распространенному мнению, люди с возрастом кончают с собой все чаще и чаще (хотя максимум суицидальных попыток приходится на 16—24 года), однако в некоторых странах — в том числе и в СССР — выделяется относительный пик в возрасте «предварительных итогов» 45—54 года. Но в 20-е годы $\frac{3}{4}$ попыток и $\frac{2}{3}$ совершенных самоубийств приходилось на возраст до 30 лет. А в Израиле, Исландии, Новой Зеландии — что в них общего? — наблюдается снижение самоубийств в «стариковской» группе. Шри-Ланка же дает безумный пик в группе 15—24 года (мужчины 70, а женщины 55 ежегодных самоубийств на 100 тысяч человек).

Обычно в бедных странах в несколько раз меньше самоубийств. Но в Венгрии 56 мужских и 25 женских самоубийств на 100 тысяч соответствующего населения, а в куда более процветающей Швеции — 28 и 11. А в похожей на нее Норвегии — 17 и 6. А в похожей

Финляндии — 41 и 10. Попробуйте разглядеть закономерность: ГДР — 46 и 28, ФРГ — 30 и 16, Австрия — 35 и 15, Дания — 30 и 17, ЧССР — 32 и 12, Япония — 22 и 14, Куба — 20 и 14, США — 19 и 7, Франция — 23 и 9, Болгария — 21 и 9, Канада — 18 и 7, Польша — 21 и 4, Австралия — 16 и 6. Как видите, самоубийств среди женщин меньше, но суицидальных попыток больше (данные не самые свежие, но суть верна).

В Англии больше всего самоубийств в высших классах, затем идут чернорабочие, на последнем же месте — квалифицированные рабочие. С другой стороны, в США уровень самоубийств среди белых в 2,5 раза выше, чем среди цветных. Считается, что мобильность, перемешивание населения, которым у нас 70 лет занимаются с полной беззаботностью, увеличивает число самоубийств. Но среди «мигрантов» Москвы и Ленинграда особой активности по этой части как будто не замечено. В начале века было твердо установлено, что самоубийства — болезнь больших городов, но вот в Ленинграде в 1989 году произошло 844 самоубийства, а в Ленинградской области — около 440, т. е. «на душу населения» значительно больше.

Понять глубинные причины роста самоубийств невозможно, не вглядываясь в духовные факторы — незримые опоры человеческого бытия. С замечательной зоркостью сумел это сделать Эмиль Дюркгейм в изданном в начале века трактате «Самоубийства».

Многие люди переносят самые ужасные несчастья, не помышляя о самоубийстве. Вместе с тем Дюркгейм отмечает, что нет огорчения настолько пустякового, чтобы оно не могло стать причиной добровольной гибели, — это заставляет искать истинную причину утраченной стойкости где-то глубже: закономерный, устрашающий рост самоубийств во всей цивилизованной Европе (в несколько раз за вторую половину XIX века — во Франции их число удваивалось каждые 30 лет) не мог бы зависеть от будничных бед, которых во все времена было предостаточно. Дюркгейм практически исключает внешние материальные факторы; о биологических не может быть и речи — биологические параметры не способны так резко меняться. Уровень потребления алкоголя тоже не главная причина: пьянство больше распространено в низших классах общества, а самоубийства в высших; больше вина пьют на юге, а самоубийств больше на севере. И вообще, если человек сначала пил, а потом

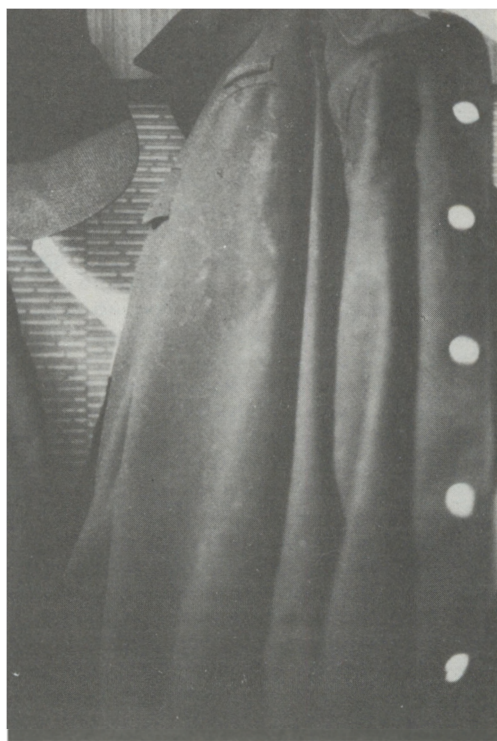
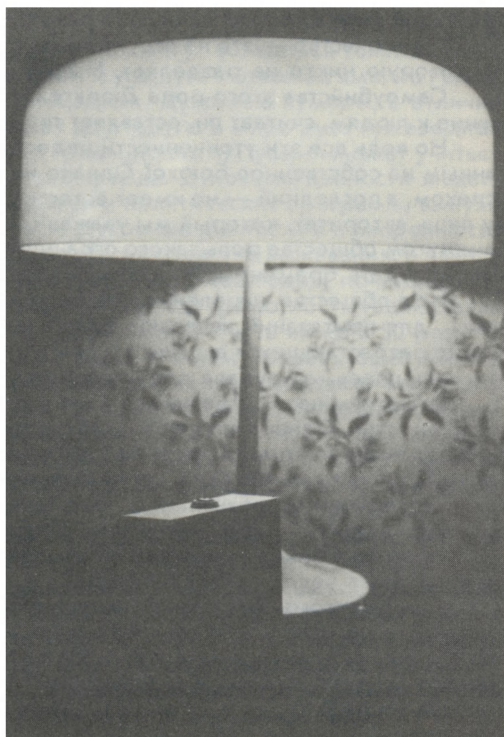
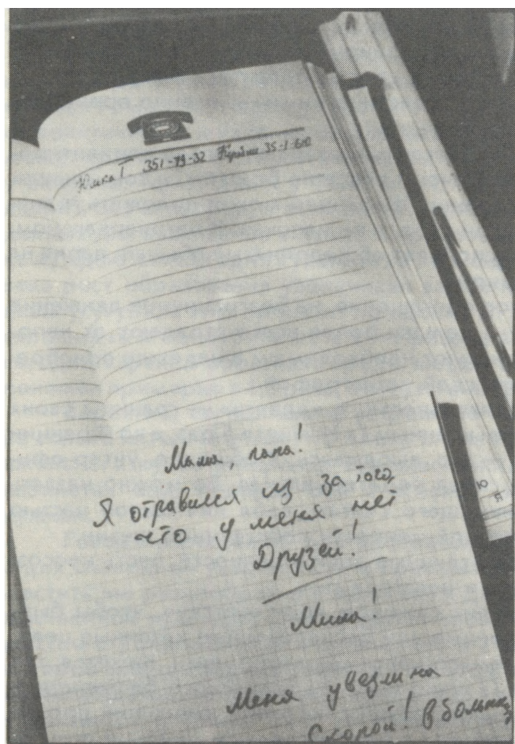


Фото Ю. Матвеева

повесился, это вовсе не означает, что повесился он оттого, что пил: и пьянство, и самоубийство могут быть просто последовательными стадиями единого процесса. Алкоголиков у нас сегодня раз в десять больше, чем алкоголичек, но суицидальных попыток среди последних, по некоторым данным, больше в шесть раз,—отчего бы алкоголю так по-разному действовать на женщин и мужчин? Вот социологический портрет, так сказать, рядовой алкоголички и алкоголички-суицидентки. Рядовая: воспитывалась в неполной семье, образование ниже среднего, имеет собственную семью, мотивы алкоголизации интерперсональные, форма потребления алкоголя систематически-групповая, тип деградации эксплозивный. Суицидентка: воспитывалась в полной семье, образование выше среднего, не отягченная алкоголем наследственность, мотивы алкоголизации интраперсональные, форма потребления алкоголя запойно-одиночная, тип изменения личности астенический. Как видите, рядовая алкоголичка включена в породившую ее среду, суицидентка же ни с кем не разделяет свой образ жизни, так не соответствующий устоям, в которых она была воспитана.

В этом и заключается, по Дюркгейму, глубинная причина: разрыв связей со своим кругом, утрата твердых, не вызывающих сомнений жизненных правил. Частоту самоубийств, на поверхностный взгляд, в его время увеличивал рост образования и благосостояния, но этому резко противоречила одна социальная группа: евреи — не местечковые, живущие в изоляции, а просвещенные, ассимилировавшиеся европейские иудеи, вполне усвоившие европейскую культуру и деловые навыки и ни имущественно, ни профессионально не выделявшиеся из обычного городского населения. Но евреям не страшно даже образование: принадлежа в социокультурном отношении к наиболее суицидоопасным слоям населения — дельцы, люди свободных профессий,— они выделялись из них пониженным уровнем самоубийств: их охраняла принадлежность к отчетливо очерченной общине, замешенная на религии регламентация быта. Разумеется, еврей-мясник и еврей-профессор верили очень по-разному, причем профессор (адвокат или писатель) зачастую и вовсе не верил, однако и они почитали в религиозных обрядах древний неприкосновенный обычай. Ритуал важнее мистической веры, полагает Дюркгейм, если только он почитается: в религии важнее всего совокупность неприкосновенных общественных обычаев.



И чем большую свободу мыслей и отступлений от обрядов она предоставляет, тем шире круг самоубийц: их, в частности, больше среди протестантов, чем среди католиков.

Подчинение — желаний индивида некоему общепринятому духовному руководству — Дюркгейм назвал сплоченностью общества. В падении сплоченности он и усматривал глубинную причину роста самоуничтожений. Однако этого рода «сплоченность» вовсе не означает взаимной любви — уменьшение самоубийств может идти рука об руку с возрастанием преступности. Кастовые, патриархальные общества с низким уровнем самоубийств современному человеку представляются просто ужасными, но — в них и угнетатели, и угнетенные, и даже преступники одинаково смотрят на вещи, существующий порядок представляется им единственно возможным, они имеют объекты совместного поклонения.

Именно освобождение желаний из-под контроля общества, утрата единства норм и ценностей, по мнению Дюркгейма, являются причиной резко повышенного уровня самоубийств в двух группах: люди свободных профессий и дельцы.

Люди свободных профессий, составляя наиболее культурную часть общества, лучше других понимают, что под луной нет ничего абсолютно справедливого, абсолютно достойного, абсолютно красивого — что считается красивым у одних народов, безобразно у других, достойное сейчас считалось позорным вчера: где-то считается красивым прямой нос, а где-то приплюснутый, где-то невинность девушки свидетельствует о ее непорочности, а где-то всего лишь о непривлекательности, где-то превыше всего ценится талант, а где-то родовитость, где-то стыдно красть, а где-то стыдно трудиться. Все бrenно, все преходяще, ничто не вызывает безоговорочного восторга и безоговорочной, нерассуждающей ненависти — а потому и ни одна цель не захватывает до конца.

Культурному человеку, «умнику» обычаи собственного народа не представляются единственно возможными, а неспособность толпы усомниться в них лишь усугубляет презрение к людям — с их преклонением перед властью, богатством, ловкостью, жестокостью, с их примитивными вкусами, с их доверчивостью к нелепым и злобным слухам, к демагогам и колдунам (экстрасенсам) — и недоверие к пророкам и ученым... Все так, но драма в том, что люди представляют собой практически единственную земную цель всякого творчества. И если ты не способен служить каким-то абстрактным ценностям вроде Науки, Искусства, Милосердия, то все твои дарования остаются невостребованными, и тогда они своей ненужностью начинают разъедать тебя изнутри.

Одиночество — это не отсутствие собутыльников, одиночество — это любовь к чему-то, которую никто не разделяет. Например, любовь к своему таланту...

Самоубийства этого рода Дюркгейм называет эгоистическими — именно пренебрежение к людям, считает он, оставляет твою жизнь без цели.

Но ведь все эти утонченности недоступны «делягам», на первый взгляд сориентированным на собственное брюхо? Однако и они озабочены вовсе не брюхом, а социальным успехом, а последний — не имеет естественных границ. Желаниям может положить границу лишь авторитет, который мы уважали бы внутри себя, а не напоказ. В патриархальном, замкнутом обществе роль такого ограничителя исполняет общепринятый обычай: пария не мечтает стать брамином, а крепостной — баринном.

Но в обществе, нацеленном на безграничное обогащение, на безграничное движение ввысь, для притязаний исчезают всякие рамки — дельцы более всего страдают от непомерно разрастающихся appetитов: они легко «рискуют необходимым в надежде приобрести излишнее», а неудача представляется вселенской катастрофой...

Итак, «умники» утрачивают цель своей деятельности, а «деляги» — границы своих потребностей. Однако есть еще одна группа с повышенным (в Италии в 5 раз, а во Франции в 10 раз выше «нормы») уровнем самоубийств — это, выражаясь общенно, унтер-офицеры. Причина самоубийств среди них иная, и снова нематериальная. Ее можно назвать так — тоталитарное сознание: у человека, привыкшего считать себя ничтожной частью великого целого, притупляется чувство бесконечной ценности собственной жизни.

Итак, именно не вызывающие сомнений сверхлические цели и ценности, пусть неосознанные, дают человеку силы бороться с личными невзгодами.

Для простого советского человека это звучит слишком «по-советски», чтобы быть правдой, — нам так долго навязывали бессмысленные или бесчеловечные казенные цели, что мы уже склонны считать все сверхлическое демагогическими выдумками. Кажется, так просто: если есть колбаса и туалетная бумага (начало и конец всяческого блаженства), человек не захочет уйти из жизни. Однако я знаю старушку, которой нынешний продовольственный кризис позволил сбросить лет двадцать: с просветленным лицом и пылаю-

щими глазами она летает из очереди в очередь, хотя еще месяц назад без охов не могла добраться и до поликлиники. Человеческая жизнь, учил Шопенгауэр, колеблется между тревогой и скукой, и не так уж редко тревога оказывается куда более целительной.

Убивают не столько лишения, сколько ослабляющие волю сомнения: «А стоит ли уж так надрываться?» Правда, от губельных сомнений защищает не только страсть к чему-то сверхличному, но и заурядная твердолобость. У бродячих собак жизнь совершенно собачья, но они не помышляют о добровольном уходе из жизни — оттого что не способны посмотреть на себя со стороны (кстати, лишь шимпанзе умеют узнавать себя в зеркале) и вынести себе приговор, как это делает человек: я уродлив, я бестолков, несчастен, я недостойн жить (или жизнь недостойна меня). Только человек способен вообразить, как будет потрясены его смертью обидчики...

Цельный человек, который никогда не смотрит на себя глазами постороннего, который судит лишь других, но не самого себя, может, подобно животному, и убить кого угодно, кроме себя самого. Цельные, твердокаменные люди-автоматы, на все привыкшие реагировать раз и навсегда предписанным образом, ненавидят всякую новизну прежде всего за то, что она способна посеять сомнения в привычном. Сегодня, сражаясь за Ленина — Сталина или за исконно-посконное, они на самом деле защищают свое право оставаться автоматами. Из-за непривычных фактов, мнений, причесок, штанов их собственные перестают казаться им единственно правильными и единственно возможными — и они преследуют всякую новизну, всякое разнообразие прежде всего как источник смертоносных сомнений. Они словно угадывают открытие Дюркгейма: рост самоубийств идет об руку с ростом свободомыслия и разнообразия.

И они правы: возврат к единообразию сталинского или национально-общинного образа жизни действительно уничтожил бы сомнения в том, что советское (российско-православное) — значит лучшее, вернул бы цельность нашей воле. Но сегодня, чтобы вновь отгордиться от бесконечно разнообразного и бесконечно обновляющегося мира, понадобилось бы уничтожить уже не четверть, а девять десятых населения, пришлось бы истребить миллиарды книг и журналов. Люди, готовые пойти на это, чтобы не поступиться принципами (так они именуют психологический комфорт), у нас есть. Но вряд ли их мечты осуществимы технически. На деревню как источник духовной стабильности надежда тоже слабая: уровень самоубийств среди мужчин в сельской местности сегодня заметно выше, чем в городе (среди женщин несколько ниже).

В сегодняшнем мире прочными кумирами, вероятно, могут оставаться только духовные. Звезда Сталина за полвека успела взлететь в зенит и угаснуть в отхожей яме, но Гомер остался Гомером, Ньютон Ньютоном, а Моцарт Моцартом. Духовные кумиры, в отличие от политических и узконациональных, не уничтожают друг друга. В мире духа чужеземное может срастаться с отечественным, а новаторское с традиционным, Пушкин может учиться у Байрона, Томас Манн у Толстого, а Капица у Резерфорда. Духовные ценности можно любить без оговорок, в отличие от политических фигур и политических программ, вынужденных для выживания хитрить и приспосабливаться. Духовные ценности в компромиссах не нуждаются. Сегодня культура из роскоши превращается в средство выживания. В начале века рост образования увеличивал вероятность самоубийства. Революция, по-видимому, лишь усугубила этот процесс: по оценке Л. Лейбовича (1923 год) грамотность увеличивала склонность к самоубийству в 3—4 раза, а высшее образование — чуть ли не в 50 раз. Но сегодня картина обратная: среди людей с высшим образованием уровень самоубийств понижен примерно в 1,5 раза, а отсутствие среднего образования в 2,5 раза увеличивает его.

Вероятно, сегодняшнее устройство мира уже не кажется единственно возможным не только интеллигентам, но и многим из тех, на кого ставят ОФТ и РКП. А создательнице школьного курса «Мировая художественная культура» Л. М. Предтеченской в высоких кабинетах еще недавно без стеснения заявляли: «Какая культура — нам станочники нужны»...

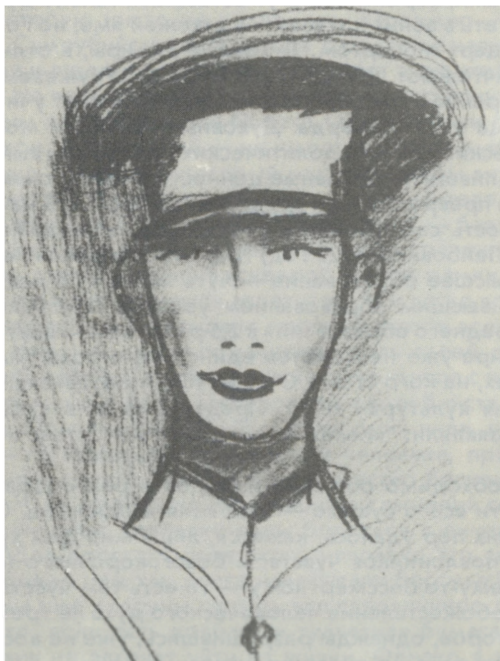
Говоря упрощенно, для прогресса необходимо общение народов и разнообразие, а для спокойной уверенности в правильности всего сущего — изоляция и единство. Совместить же разнообразие с единством до сих пор удалось, кажется, лишь мировой художественной культуре. Она наделяет своих поклонников чувством безоговорочного (совместного!) благоговения и причастности к чему-то бессмертному — то есть тем чувством, которое прежде дарила религия. При этом обожествление человеческого духа не требует нерассуждающего доверия к преданию, которое, однажды разрушившись, уже не восстанавливается, а кроме того, история искусств пока не знает религиозных войн.

КЛУБ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ СКЕЛЕТОВ

I ПЕРВЫЙ ЧАС ПОПОЛУНОЧИ

Дождь; сквозь тускло-стальные зигзаги его спутанных проволок видны кружащиеся туманно вокруг газовых языков колеса-ореолы. Небо черное, удивительно только, что в эту пору на горизонте обрисовала все длинные здания серебряная полоса, будто рассвета. Согбенные над Невую, мерцают высокие черные виселицы в ожидании сигнала, чтобы ожить и завизжать пронзительно своими ржавыми цепями.

С трудом дыша, разгоняет воду грузовой пароход; из его трубы сыплются тяжеловесные фонтаны кровавых искр. Глядит множеством коричневых от копоти окон верфь... Одна смутно различаемая громада медленно ползет за наполняющим воздух тревогою, искрами и чахоточным хрипением грузовиком... Сотрясаются мостовые от глухих подземных шумов... Трепещут мелкой лихорадочной дрожью все здания: Томоновская Биржа, Адмиралтейство, Синод и Сенат...



О Юрии Ивановиче Юркуне (Юркунесе) сохранилось очень мало биографических сведений. Мы знаем только точную дату его рождения — 16 сентября 1895 года, место рождения — местечко Седуны Гелванской волости, Виленской губернии, да и то из справки КГБ о его реабилитации.

Из справки же узнаем, что он — литовец, но «гражданин СССР» (это его и погубило, заметим в скобках). Последнее в справке оговаривалось особо, ибо на момент ареста Юркуна Литва являлась государством иностранным.

Еще юношей Юркун перебрался в Киев, где то ли в 1913-м, то ли в 1914 году на него наткнулся Михаил Кузмин. (Сборник поэта «Глиняные голубки», точнее — цикл стихов в нем — «В дороге», подписанный «февраль — август 1913», посвящен Юр. Юркуну.)

*О. Н. Гильдебрандт-Арбенина.
Портрет Ю. И. Юркуна. 1920-е*

Кончился вечер, гаснут обманчивые воловьы пузыри... Разбрелись по домам чиновницы, купчихи, актрисы...

Мимо решетки сада при Адмиралтействе со стороны Невы проходили две фигуры, обе в переливающихся черных цилиндрах и черных пальто...

— Остановитесь, г. Секретарев,— крикнула одна фигура другой и, низко нагнувшись к тротуару, подняла что-то, и это что-то не без грации передала второй.

— Ах, ах! — томно провздыхала вторая фигура.— Благодарю вас.

— Кто бы мог предсказать, что это случится именно сегодня? — продолжала она и, вытащив из кармана яркий белый носовой платок, продушенный приторно-удушливыми духами, бережно завернула в него неведомый утерянный было предмет.

— Еще раз благодарю вас... Это давно... Я узнал о его болезни еще тогда, когда мне пришлось стать к «призыву» для исполнения воинской повинности... Как теперь помню: накануне ночью я пьянствовал, пил много черного кофе, поэтому оно, видите ли, и пришло в некоторое ненормальное состояние... Меня и признали благодаря ему негодным. Вскоре я обо всем этом забыл... Правда, иногда я прикладывал руку к ребрам,— уж очень забавно оно у меня прыгало! Как птичка, хе, хе, хе,— говорившая фигура захихикала шероховатым деревянным смехом. В то время первая, любящая блестящими мелькающими носками своих калош, пыталась спрятать поглубже в воротник голову, причем цилиндр от прикосновения к поднятому воротнику выказывал намерение соскочить с головы своего владельца; тогда неизвестный ловил его руками, на которых как-то странно обвисали свежие, хорошие, бледно-желтые перчатки.

— Господин Скрипицын, вы презираете меня за то, что я его так бережно укутал? Оно мне, видите ли, необходимо на сегодняшний вечер. Хе... хе... Видите ли, есть одна блондиночка... но вы понимаете... хе, хе... Охо-хо!! Вам должно быть понятно желание согреться, хе, хе... Скелетик, желающий согреться... Это даже есть такая картинка у английского художника Джемса Энзора... то бишь, у американского... хе, хе... а может, он и англичанин... не знаю в точности. Об этом спросить следовало бы у великого Врубеля... Вот к слову пришлось — по правде сказать, мне не нравится Врубель: в нем и жизни нет, и он не совсем наш... То ли дело величайший Леонардо — настоящая мертвечинка! хе, хе...

Встреча с Кузминым переломила судьбу юноши. Поэт почувствовал в нем потенциального литератора, развил его дарование, открыл дорогу в литературу. Первая же книга Юркуна — роман «Шведские перчатки» — вышла с предисловием М. Кузмина, в котором он писал: «...Книга эта потому нова, что до сих пор такой не было... Этим я не говорю, что она лучше всех выходивших книг, нет,— просто она другая, сама по себе, новая; в природе появилась новая трава, новый цветок: на что они пригодны — другой разговор — самый факт их появления должен быть отмечен...» (Юр. Юркун. Шведские перчатки. Пб., 1914. С. 3).

Почти одновременно со «Шведскими перчатками» в третьей книге альманаха «Петроградские вечера» была напечатана повесть Юркуна «Серебряное сердце». За нею последовал сборник «Рассказы, написанные на Кирочной улице, в доме под № 48» (Пг., 1916).

Под одной обложкой с романом «Дурная компания» (Пг., 1917) помещен рассказ «Клуб благотворительных скелетов», который и предлагается для знакомства с забытым писателем.

После революции вокруг Кузмина и Юркуна образовался кружок молодых людей, в который вошли поэты К. Вагинов и А. Радлова, драматург и критик А. Пиотровский, режиссер С. Радлов, художник В. Дмитриев. Они начали выпускать альманах «Абраксас» (мистическое название, обозначающее совокупность 365-ти мировых творческих сил). В «Абраксасе» напечатаны рассказы Юркуна «Петрушка», «День в балетном училище», «Игра и игрок», «Повесть о многомиллионном наследстве».

В 1923 году Юркун (вместе с М. Кузминым, С. Радловым и А. Радловой) написал «Декларацию эмоционализма». Знакомство с актрисой и художницей Ольгой Гильдебрандт-Арбениной, его будущей женой, неожиданно пробудило в нем инте-

им если и согреться нельзя, то все же есть над чем призадуматься... Но, господин Скрипицын, теперь за вами очередь остановиться...— говоривший держал за рукав первую фигуру...

— Как вы не заметили, одеваясь, что у вас осталась веревка? постойте, постойте, будьте терпеливеньким и позвольте мне ее вам развязать.

— А черт бы ее побрал! — выругался тот, кого звали Скрипицыным, и, сорвав со своей шеи серую свившуюся игрушечную змею, шагнул с тротуара на мостовую, направляясь к Неве...

— Куда вы, г. Скрипицын? — с поддельным страхом и таинственно спросил Секретарев.

— Чтобы бросить ее в воду.

— Ну что? утонула?..— спросил вскоре, подойдя к гранитному выступу, другой.

— Вот видите: поплыла,— печально ответил первый.

— Да... да, вижу... Вы что же, невинно осужденный будете?..

— Кто, я-то?..— обиделся Скрипицын и, отвернувшись от Невы, с гордостью ответил: — Ну нет!

Приятели заковыляли дальше,— и какой-то тряской походкой, будто готовые в любую минуту целиком рассыпаться в мелкий дребезг.

Сильный ветер, взвывая и стоня где-то под облаками, гасил газовые фонари, попрокинул несколько городских мусорных ящиков и носил по всей набережной и по Дворцовой площади промокший мусор...

Свернув на Дворцовую площадь, один из скелетов закричал, закашлял, потом, пройдя несколько шагов, вдруг, казалось ни с того ни с сего, начал браниться и плевать...

— Что с вами, г. Скрипицын? — спросил его с чисто прихиндейским участием приятель.

— Да вот, коллега Секретарев,— отвечал раздумчиво и прислушиваясь к своим словам Скрипицын,— вот только не знаю, как все это вам формулировать, поделиться с вами сжато, в двух словах. Боюсь я, что опять выйдет из всего этого только чепуха одна!..— понимаете?

— Ну еще бы-с, понимаю.

— Как в легенде русской господина Афанасьева «об Ное праведном».

Вдруг господин Скрипицын простер перед собою обе руки и вскричал, зажмурясь.

— Тьма, тьма! тьму вижу, коллега Секретарев. И больше ни шиша,— заключил он более спокойно.

ресного художника. Рисунки Юркуна экспонировались на первой выставке художников группы «Тринадцать» в Москве в феврале 1929 года.

После кончины Михаила Кузмина в марте 1936 года друзья выдали Юркуна за сына поэта, поручив ему кузминские авторские права. А 3 февраля 1938 года «сына» арестовали по «писательскому делу». Его товарищами по несчастью стали Бенедикт Лившиц, Валентин Стенич и Вильгельм Зоргенфрей. Вместе с рукописями Юркуна были арестованы и рукописи Кузмина, те, что он не успел пристроить при жизни в архивы. Обвинялся он (как и все остальные) по статьям 58-8 (террористический акт) и 58-11 (организационная деятельность, направленная к совершению контрреволюционного переворота). 20 сентября Военная коллегия Верховного Суда СССР приговорила всех к высшей мере наказания. Расстреляли их на следующий день.

А еще через двадцать лет определением Военной же коллегии Верховного Суда СССР Юрий Юркун был реабилитирован. Но рукописи его не возвращены (если не уничтожены), и знаем мы лишь то, что было напечатано при жизни писателя.

*Биографическая справка
ЕВГЕНИЯ БИНЕВИЧА*

Взлетевшие от его крика проснувшиеся вороны с карканьем сбросили на горбившегося и тайно похищивавшего Секретарева несколько обломленных сучьев.

— Зачем же-с так строго? — счел долгом, как бы робея, возразить он. — Есть и блондиночки — они так приятно потеют-с. Потом покрываются, потом, — пояснил он.

— И еще сто раз умирать, — взвопил Секретарев на манер трагика в короле Лире.

— Проносить повсюду заскорузлую чешую грехов на себе.

— Есть жгучие брюнеточки, — с аппетитом щебетал Секретарев.

— И здесь ничего не узнаешь. Все мерзость одна! Толстолобые «химики» все пытаются измерить циркулем, саженью и сантиметром... Плевое дело.

— А знаете, я вспотел, — вдруг радостно объявил Секретарев.

— Ну, хвастаетесь.

— Право, вспотел — вот посмотрите!

— Это у вас просто испарина, собственно говоря, могильная гниль, — спокойно констатировал Скрипицын, пощупав голую кисть Секретарева. — Тоже нашли чем хвастаться!

— Я... я ведь свеженький в сравнении с вами, — погрозил пальчиком Секретарев. —

Вот у меня даже волосики еще есть, я их сегодня набриолинил. Вот посмотрите. — И он суетно снял со своего голого черепа цилиндр... Этой весной я еще распространял запах...

— Ну хорошо, поторопимся на заседание.

II

ОЧЕРЕДНОЕ ЗАСЕДАНИЕ КЛУБА БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ СКЕЛЕТОВ

— Тфу, тфу, — отплевывался старый скелетик, остановившись перед широкой лестницей, по обеим сторонам убранной зеленью. На стенах были наклеены большие афиши кинематографа «Уютной Уголок», в которых стояло:

«Разбитая Ваза, шикарная драма по изв. стихотворению г. Апухтина».

«Адски хорошенькая!!!»

«Пикантная миниатюрка».

Старый скелетик повертывал свой голый, не покрытый шляпой череп с глубокими черно-коричневыми впадинами вместо глаз то на одну афишу, то на другую. Одет он был в старинную зеленую костюмку с рукавами и пелеринкой. В позеленевших костяшках рук он крепко держал облезшую трость с испорченным компасом, вправленным в набалдашник, и любил разговаривать только с самим собою, при случае вслух.

— Тьфу, тьфу! весьма немилovidное помещение, иного не могли приискать! тьфу...

— Все мы здесь были, высокочтимый г. букинист, — пророкотал пессимистическим басом высокий скелет в клетчатом пальто в обтяжку, с галстухом, повязанным артистическим бантом, и в широкополой шляпе, неожиданно появившись в вестибюле и прочно прикрывая за собою дверь в сени. — Этот дом, милостивый государь, некогда был хорошим домом и принадлежал нашему высокочтимому председателю, после чего перешел в руки его наследников, которые его и продали нагло кучке грязных спекулянтов, теперь приспособивших его под так называемый «электрический театр».

Скелетик в крылатке надменно молчал.

— В этом помещении, кроме кинематографа, разыгрывают еще фарсы с полураздеванием для молодежи и с совершенным — это для старичков, таких, как мы с вами... — сострил и сам громко рассмеялся скелет в широкополой шляпе.

Старичок в крылатке только покосился на него.

Зала, в которую он вошел, кишела по-бальному разряженными и расфуфыренными мертвецами. С высокого потолка низко свешивались три огромной тяжести, большие, зажженные сверкающим хрусталем люстры...

В конце залы занавес был поднят, и впереди сцены без декораций, с одними белыми стенами, стоял большой стол. Позади свешивались веревки и свернутые полотна, колонны и простеночные зеркала.

В зале шумели, слышался свист и визги...

— Ах, сударыня, как очаровательно из вашего ротика мхом пахнет...

— Дурной вкус развивает дурную веру, дурные характеры и в целом дурных людей...

— Советуете не увлекаться пошлостью?

— Гениями?

— Простите, очаровательная, я не вижу вашего лица. От ваших аквамарин, сапфиров, опалов исходит столько сияния, от вашего наряда столько волнующих ароматов, и от ваших костей столько сладострастного опьянения! Я не в силах превозмочь страсти... Я дрожу... О, избранная, я еще свеженький, я...

— Любопытно знать, г. философ, как вы отличаете гений от дилетантизма, хороший вкус от дурного и прочее?

— Смотрите, смотрите, вот тот, кто продал правую ногу господина Дидро в коллекцию присяжному поверенному...

— Я, я, право...

— Жулик...

— Самоед...

— Чайник...

— Касательно вышеупомянутого...

— Декретно.

— Скарлатина!

— Я не привыкла отвечать тому, у кого нет денег. Деньги усиливают чувственность... вам понятно?..

— Отстань! послушай, отстань, а, послушай, отстань! охота тебе связываться! она даже с законного мужа брала по десятке... И иначе не отвечала на его поцелуи, как сжимая под подушкой деньги...

— А когда у него их не было?

— Он про запас имел фальшивые...

— А-а!

— У вас слезы?.. Господа, вот замечательно!..

— Тише, ну зачем?.. Я атропин впускаю по привычке; это мне доставляет необыкновенное удовольствие.

За всем и всеми недовольным скелетом, осанкою и манерою держаться похожим на кислого сановника, всюду следом волочил маленький прихиндей, имевший свойство влюбляться только в того, кто получал чье-либо одобрение, обезьяна, восторженный скелетик. Он прихрамывал и косил по старой привычке...

У колонны, чувствуя себя во всяком обществе несколько приниженным, стоял прислонившись бывший гувернер, француз, некогда страдавший подагрой и хроническими зубными болями, обжора; про него рассказывали, что за обедом он из-под носа у своего воспитанника выхватывал все блюда с приговоркой: «Ти эти не лубишь, Жан?!», которую он умел произносить с неподражаемой заботливостью доброго воспитателя.

Почти все держались непринужденно, шутили, остроумничали, дети, те даже пробовали танцевать, но после того как на них прикрикнул, погладив свою бывшую бороду, один злой дядя в косоворотке и смазных сапогах, скелет Бог весть как здесь очутившегося бывшего редактора некоего идейного журнала, они присмирели и только усиленной стали переихихиваться из-за колонн, из-за ног и юбок старших.

В самом разгаре этого оживления вдруг погасли большие люстры, и освещать залу остались боковые красные фонари и три или четыре тусклых бра. Тут зажглась рампа и осветила стол, стены, веревки и свешивавшиеся кусками декорации так ярко, что видна была грязь, паутина и несметная рать прежде сбившихся в кучи, теперь же торопившихся расползтись по углам и дырам черных и рыжих тараканов.

В наступившей тишине продребезжал глухо и отдаленно, печально, на высокой ноте электрический звонок, и на сцену, после некоторого молчания, вышли три тощих скелета; двое в обвисших фраках и третий, самый маленький, в длинном до пят сюртуке, но в белом галстуке бальным бантиком. Этот последний неожиданно занял председательское место и, обедая глухо шикающую темную залу своими недоумевающими впадинами, углубился в разложенные на столе перед ним бумаги. Двое других откашлялись и наклонились к нему в ожидании.

Внизу у барьера, сбившись в кучу, скелеты вытягивали шейные позвонки, стучали костями и щелкали, как аисты, удлинненными челюстями.

— Ни, ни, ни,— вдруг издал троекратный высокий носовой звук, подняв свой череп, председатель, и двое его помощников тотчас вздрогнули и приосанились.— Вдова Сверчкова?..

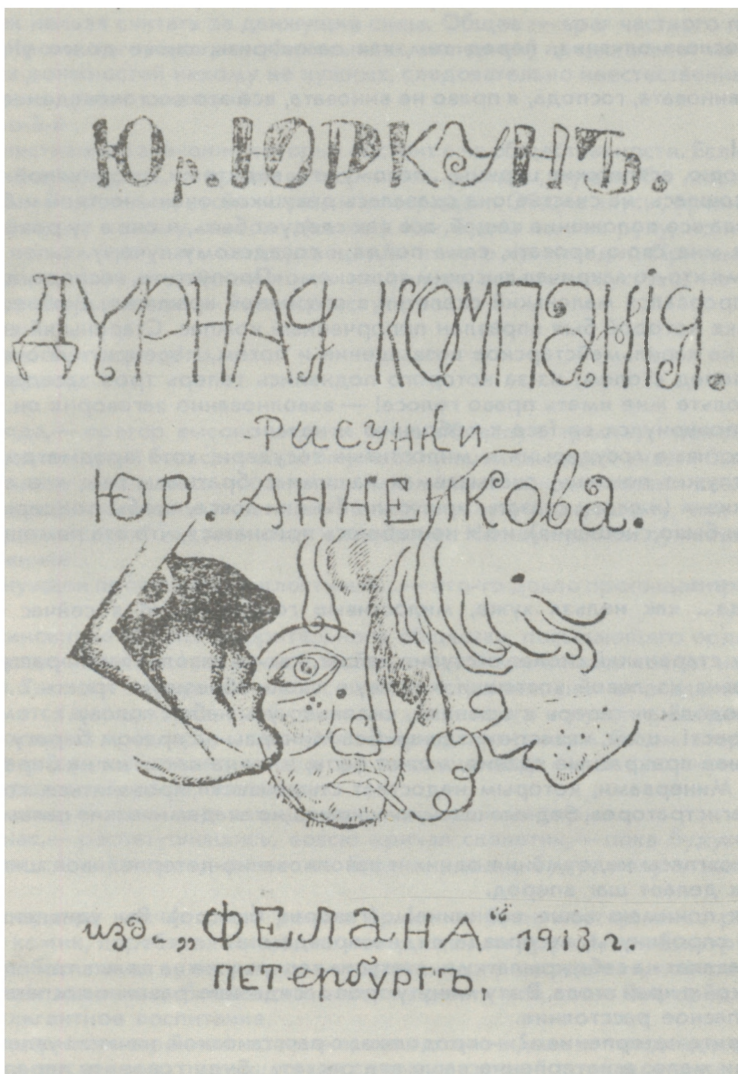
— Я, я... я тут!

— Потрудитесь войти за барьер и подняться на возвышение для капельмейстера.

Взошел и остановился на возвышении скелет вдовы в старомодном платье со вздернутой кверху юбкой, в больших башмаках с бугрышками от бывших некогда мозолей.

— Не, не, не,— вновь отрывисто прогнусавил председатель своим невыразительным носовым голосом.

— Ваша биль поручен молотой челофек ваша племянник,— фи опясан биль не допускать ефо к ефо горнишна! исполнил фи это?..— проговорил простуженно, но достаточно



торжественно второй товарищ председателя; первый товарищ сейчас же поспешил перевести вышесказанное:

— Вдова Сверчкова, вам было поручено помешать праправнуку вашему, студенту восточного факультета, вступить в греховную связь с собственной служанкой... Общество вас спрашивает, что вы предприняли на сей счет?..

Вдова Сверчкова, по-видимому, очень многое предприняла на сей счет, потому что она приготовилась к длинному рассказу: вознесла торжественно обе свои руки на грудь и вступительно задвигала челюстями...

Все приготовились слушать.

— Ну? — произнес первый товарищ.

Челюсти вдовы продолжали двигаться и пощелкивать, но все еще, казалось, вступительно, потому что пока оттуда не вылетело еще ни одного звука.

Столпившиеся у барьера уже всячески пробовали выразить свое участие, как из навсквозь дырявого рта вдовы вырвалось наконец слабое старческое восклицание:

— Господа члены и господин председатель, я сама потеряла свою невинность!

— Ни, ни, ни, ни, ни,— замотал на всех огромным черепом председатель.

— Призываю всех к молчанию,— кричал грозно, приподнявшись, первый товарищ.

Вдова после молчания, перед тем как заговорить, снова долго упражняла свои челюсти...

— Я не виновата, господа, я право не виновата, все это востоковедение и египетские царицы...

— Тише!

— Я говорю, египетские царицы... потому что, видите ли, с горничной-то этой самой я прекрасно сошлась, на счастье она оказалась девушкой очень честной и бескорыстной. Я ей разъяснила все положение вещей, все как следует быть, и она в ту роковую для меня ночь уступила мне свою кровать, сама пойдя к соседскому кучеру.

В это время кто-то закричал высоким голосом: «Пропустите, господа, пропустите»,— и за барьер прорвался маленький скелетик в старинной крылатке, с облезлой тростью, в набалдашнике которой был вправлен попорченный компас. Старенький скелетик взобрался сперва на капельмейстерское возвышение и потом, перепрыгнув оттуда на сцену, остановился перед столом, из-за которого поднялись теперь трое заседавших.

— Позвольте мне иметь право голоса! — взволнованно заговорил он и, не дождавшись ответа, повернулся en face к собранию и начал:

— Милостивые государыни и милостивые государи, хотя предметом сегодняшнего собрания служит помощь, оказываемая нашими собратьями тем, что остались в так называемой жизни (к слову сказать, не стоили бы они вовсе, чтобы поддерживать с ними какие бы то ни было сношения), но я не побоюсь признаться, что эта помощь идет из рук вон плохо.

— Не, н-н-н...

— Да, да... как нельзя хуже, милостивые государи... И я сейчас вам объясню причины.

При этом старенький скелет отступил на шаг, как-то взволнованно распахнул крылатку и, переправив из левой костяшки в правую свою облезшую трость с попорченным компасом, продолжал теперь с иронией, склонив чуть набок голову:

— Прогресс!.. цехи, известное здание без Минервы на правом берегу Невы, разные другие не менее прекрасные здания, может быть, и ни на каких ни на берегах и с более бесстыдными Минервами, которым недостает стыдливости провалиться, город Болонья, помощники регистраторов, бедные швеи, вышивающие академические пальмы, и собрания вроде нашего...

Робкие возгласы недоумения одних и взволнованно-нетерпеливое шипение других.

Скелетик делает шаг вперед.

— Как я понимаю ваше волнение!.. (говорит быстро). Вы удивлены, поражены, ошеломлены, опрокинуты, не правда ли, не правда ли?..

Он поправляет на себе крылатку и, отступив теперь уже на целых три шага, опирается левой костяшкой о край стола. В эту минуту трое заседавших разом с поспешностью отступают на безопасное расстояние.

— Вы горите нетерпением? — продолжал с расстановкой, начиная увлекаться, скелетик.— Времени мало, а нетерпение ваше все растет... Буду говорить парадоксально, так как это самый удобный метод сказать в самый короткий срок самые удивительные вещи, над которыми наивные и добросовестные люди продумают потом всю свою жизнь. Но следите внимательно, иначе вы ничего не поймете. Бойтесь прогресса, бойтесь прогресса... Как Катон твердил о необходимости разрушения Карфагена, так я готов ежеминутно повторять: «Бойтесь прогресса!» Хотя нам, деликатно выражаясь, «не живущим», нечего было бы, по-видимому, его бояться, ибо так называемый прогресс несет с собою то, что нам подарено уже самой судьбою,— смерть...

Раздался прорезывающий и оглушающий свист косматого дяденьки в смазных сапогах...

— Ату, ату его.

— Прогресс несет с собою смерть! — прокричал запальчиво оратор-скелетик, бывший букинист.

— Опять изумление, восторг, негодование. И главное, нетерпение... Слушайте, слушайте. Одно родится от другого, но не замыкает круга, как в известном стихотворении французского поэта Климента Марота. Прогресс родит общество, общество — общества, общества — цехи, академии, общие правила, общие места, общие вкусы (всегда плохие, так как общие), общие мерки, оценки, словари, энциклопедии, грамматики, моды, которые никак нельзя считать за движущие силы. Общее — враг частного почина, движения, таланта. Кроме того, прогресс (в кавычках, положим) представляет из себя источник общественных должностей никому не нужных, следовательно неестественных (это о регистраторах), даже целых сословий...

— До-ло-й-й...

— ...единственное значение которых состоит в их общественности. Если они не умеют шить сапог, пахать, играть на флейте и сочинять романы, лучше бы мостили мостовые перед казенными зданиями, столь милыми их сердцам. Общие вкусы, правила, приемы — гибель и вред всему новому, живому (хе-хе!). Как будто нам на руку, но и покойничкам, оказывается, нельзя поступать по-мертвецки, — ничего не выходит. Притом общества лишают прелести почина и действенности не только всякое искусство, но и религию, и добродетель, которые тоже — великое искусство...

— Жулик!

— О чем он, господа? о че...

— Эпикурец...

— Гони...

— Господа, — оратор высоко поднял свою облезлую трость, — покойный наш епископ Царьграда, который был свят и потому избег нашей смешной участи быть подверженну ночному сплину и толкаться по нелепым митингам и спиритическим сеансам, говорил, что принимающий милостыню оказывает большую услугу подающему, чем тот ему. Золотые слова, золотые слова! Так же и поэт и художник. Но неужели вы думаете, что это говорится о чиновнике...

— Я вынужден просить вас, милостивый... — кто-то дохло пропищал прерывающимся писком.

— ...о чиновнике из благотворительного общества, посылающего ордер в участок?.. Нет, только при личном почине, личной любви, личной милостыне почует над нею тайна и благоволение. Так же и в искусстве и во всем. И никогда чиновник от академии, цеха, общества не подымется выше мертвенной обезьяны настоящего искусства. Бойтесь прогресса...

— Милостивый государь, — выступив вперед, протрещал басом второй помощник председателя и положил скелетику-оратору на плечо свою огромную кисть с перевившимися, как у уродливой репы, пальцами...

— Нам ясно, вполне ясно ваша омерзительная платформа...

— И у нас, — распетушившись, вовсю кричал скелетик, — пока будут официальные (вот слово, вот слово) командировки по благим делам, будут получаться лишь жалкие фарсы!

На этом оратор кончил свою речь и принялся было восторженно раскланиваться, как любимый комик, перебегая из одного конца сцены в другой, как был грубо схвачен за шиворот и переброшен за кулисы вторым товарищем председателя, потерявшим от переполнившего его волнения, бешенства и возмущения все свои благородные чувства и высоко интеллигентное воспитание.

В зале воцарилось странное молчание; все чего-то ждали от председателя, с которым в момент этого последнего происшествия сделался острый припадок тика, что, казалось, было весьма небезопасно для его слабой структуры. Но к общему благополучию в этот острый по своей неопределенной напряженности момент, поборов свои личные чувства, сравнительно твердой походкой из-за кулис выступил второй помощник председателя. И заседание продолжалось.

Вдова Сверчкова с чрезвычайной готовностью опять появилась на возвышении. За несколько минут перед тем, недоумевавшая было, что ей надлежало предпринять, она в бесчувственно любопытствующей раздумчивости следила, как маленькая суетливая мышка как бы шаяла, но без лукавства, перебегала по впалой вдовьей грудной клетке, как по лесенке, и по шейному позвонку в череп и, как маленькая шалунья, то мордочку, то хвостик высовывая из глазных впадин и из ноздрей, словно говорила: «а я тут», «а я тут».

— ...египетские царицы и востоковедение...

— Мы уже слышали это,— резко обрывает ее второй председатель.

— Ближе к делу и больше сжатости... Есть много очередных дел не меньшей важности...

— к соседскому, значит, кучеру... с высоким сознанием и проч... я возлегла на то греховное ложе, и вскоре к нему приблизились сам господин студент...— Тут следовал не вполне ясный и не совсем цензурный рассказ о чувствах, впечатлениях и о звуках, после которого опять последовала от помощника вынужденная просьба о сжатости.— ...Так что во всем господин студент виноваты, они изволили говорить, что я и с мумиею известной прекрасной египетской царицы имею некоторое общество и что кости мои имеют в себе особые возбуждающие ароматы...

— Следующий... Потомственный почетный дворянин Секретарев.

III

НА ДУМСКИХ ЧАСАХ МИНУТНАЯ СТРЕЛКА НА ПЯТИ, ЧАСОВАЯ ПОДПОЛЗАЕТ К ДВЕНАДЦАТИ

Звуки скользящих конских копыт, вздохи рессор под тяжестью усаживающихся и удаляющийся рокот. Чад от фонарей, что у подъезда, первые и редкие облатки снега кружатся, как в балетной постановке... Пронзительный холод без ветра. Давно увезли все листья, вымели тротуары и дорожки за оградой...

— Помилуйте, таких лиц нет, каких нам автор представлял в своей пьесе,— сиплым голосом говорил господин в потертой шубе,— разложился, рассыпался, как противно! это не иначе, как автобиографические черты.

— Какой ужас!.. туберкулез,— это уже смерть, при туберкулезе нельзя иметь своих мнений? нелепость!..

Газовый фонарь освещает мертвенное лицо молодого человека с зелеными глазами и с верхним рядом порченных зубов, сильно выдающихся наружу...

— Что за пьеса? Ложь! Женщины должны всегда показываться прекрасными. Извозчик, в Гродненский переулок!

— Можно подумать, что расходятся после представления «Ревизора» или «Горя от ума»!..

— Тетя Катя, а мне так больше всего понравился вор: такой душка, такой джентльмен! ужасно люблю джентльменов!

— Едем, дитя мое Машенька, вы и ножки промочили, и личику вашему, должно быть, холодно, едем.

Квартира у Машеньки была богатая, в каждой комнате по кошечке мяукало, и кошечки были не простые, а ангорские, с повязанными яркими цветными бантиками. Много платьев было у Машеньки дорогих и шикарных, абажурчики на лампах с феями и наядами, ширмочки на окнах, рамочки и картинки,— все это было куплено в аристократическом магазине Александра и в других не менее аристократических магазинах столицы...

Машенька, как достигла совершеннолетия, вступила во владение богатым наследством, завещанным ей дедушкой, и о ту пору вместе с ним отыскала провалившуюся куда-то тетю Катю, под присмотром которой и обмоблировала свою квартиру. Тетя Катя при этом руководствовалась своею памятью, вспоминая обстановки родственных и знакомых домов, в которых ей приходилось бывать.

— Смотрю я это, Машенька, на квартирку нашу,— говорила тетя,— все в ней, как у кума моего, покойного полицмейстера,— восхитительно все в ней куплено у Александра, как и у Авдотьи Михайловны, умнейшей женщины,— женою была знаменитого врача... И вот не хватает только к камину голубого экрана с саблями, какой был у штабс-капитана Мыльникова, храброго военного, который мне за услуги золоченый с цветочками подстаканник подарил.

В этот вечер Машенька, как только возвратилась из театра, даже не развязывая лент у шляпы, упала на диванчик и вдруг залилась смехом, таким дробным, со взвизгиваниями смехом...

Тетя Катя сейчас же спросила, с чего это она так развеселилась.

— Я, я,— отвечала Машенька,— я, я, ха, ха, ха, хи, хи, хи... влюбилась...

— В кого же, Машенька? ума не приложу, в кого, дитя мое милое? В Косточкина? ветреный человек и чахоточный. В Жеребцова? совсем бы ничего мужчина, да у него, милочка ты моя, видишь ли, как мне Касаткина рассказывала (верить ей или не верить), болезнь нехорошая. В Раковина Колю? так у него, бедненького, язвочка в желудке.

— Хи, хи, ха,— заливалась Машенька и наконец, вскочив с диванчика, торжественно объявила, что влюбилась во всех троих разом. А что больны, так это — пустяки: денег много — всех вылечит, всех купит, всех обмоет и прикажет к себе привести, потому что — жить хочу, Катенька, жить хочу, и не мещанской пошлой жизнью, а настоящей, как



*Рисунок
Ю. Анненкова*

аристократка!..— окончила Машенька и закружилась по своей уютной гостиной, где все было, как у кума полицмейстера, а теперь и экран с саблями, как у храброго штабс-капитана, который тете Кате за услуги подарил золоченый с цветочками подстаканник.

Часовая стрелка переползла за двенадцать, смиренные труженики уже спали тяжелыми снами: кто храпел, кто хрипел, были и такие, что свистели, как вскипевшие кофейники. Их окутывали замусоленные одеяла и сгущенный, удушливый комнатный воздух. На пронизывающем холоду в резкой осенней ясности за решеткой Летнего сада вытянулись к небу оцепенелые, ровные, как на картинах ранних «примитивов», черные стволы деревьев с сеткой, спутанной сложно, как у Сомова, хлестких веток. Безумный и бездарный поэт, остановившись в боевой позе у перил Фонтанки, предался осенней тоске всеми своими гадкими внутренностями. По Марсову полю, корчась и горбясь, вышагивали торопясь два скелетика: один из них был, как и в начале этого рассказа, знакомый уже нам Секретарев, а другой с ним на этот раз был тот букинист в крылатке и с облезлой тростью,

что на собрании произнес свою гениальную речь, после которой от необычайных волнений и сотрясения лишился рассудка, и теперь уж окончательно и навсегда.

— Дело в том, учитель,— продолжал, по-видимому, давно начатый рассказ Секретарев,— что эта девочка была очень миленькой девочкой прежде... Я думаю даже, что она имела общение с ангелами... словом, мистический это был ребенок... мистический, учитель, это верно. Мне кажется, что это определение самое лучшее для нее... Представьте себе, учитель, осенний день, ясный, осенний день, очень, очень ранней осенью... Пожелтевшие листья таинственно шумели в Летнем саду. Играла музыка прекрасную «Пиковую даму»... Представьте себе, учитель, теперь маленькую девочку, совсем маленькую, лет тринадцати, с косичками, в коротенькой юбочке и с полненькими, аппетитными ножечками, хи, хи, хи, хи, хи, не могу-с удержаться... грешный мертвец, грешный, каюсь... Но хотя мой рассказ совершенно не нуждается в сих эротических подробностях, я не могу удержаться от приведения оных. Прошу прощения, учитель. Девочка эта совершенно невиннень... виноват, невинная... простая, трогательная девочка... Входит в сад, переполненный праздничной гуляющей толпой. Робко пробирается сторонкой сквозь эту толпу (день ясный, ясный, и яркое такое солнце, музыка играет «Пиковую даму»). Девочка эта торопится отыскать свою маму и дедушку, которые ее ждут. Вдруг (почему это делает, не знает) она оборачивает свой взгляд в ту сторону, где сад выходит на Фонтанку, и видит там, у перил стоит двенадцать (не больше не меньше как двенадцать) пансионеров в белых платьицах (есть такие пансионеры,— целиком в белых платьицах) и тринадцатая — это пожилая дама наставница, или надзирательница; больше ничего. Музыка играет «Пиковую даму»... Но вот необыкновенный момент: что-то приковало девочку к этим пансионерам, и она остановилась, таращит свои невинные глазки на пансионера, как вдруг все они, словно по чьей-нибудь команде, обертываются, и эта девочка видит, что они... что они — слепые, эти пансионеры,— все до одной слепые. Не правда ли, учитель, все это в высшей степени странно, почти мистично, не правда ли? Затем девочка бежит к родителям. Сцена эта произвела на нее неизгладимое впечатление, она плачет, плачет, а ночью она дает обет Боженьке, как разбогатеет, построит дом призрения слепых... Она знает, что ей оставит богатое наследство ее дедушка, она плачет... хи, хи, хи. Вот прошлое теперешней богатой наследницы, торопящейся погрязнуть в разврате. Прошлое — интимное, известное одному ангелу-хранителю этой девочки, от лица которого через наше общество мне и поручено теперь ее предостеречь...

— Общество — враг частному почину, общество, цехи,— бормочет безумный скелетик, сжимая крепко свою облезлую трость.

— А? что вы говорите, учитель?.. Так вот, мне препоручено ее предостеречь от той жизни, которую она хочет вести под подстрекательством старой своей тетки, развратницы и сводни... Вот их дом... Учитель, я должен предстать перед нею в очень жутком виде и грозно, глухим, загробным голосом произнести краткую речь. Глухим, загробным — хе, хе, как в романах разных пачкунов, которые уверены, что мы говорим глухими и особыми «загробными» голосами. Нас будто из-под земли слышно... вот идея! Я скажу: «Дитя мое, Машенька, тот путь, на который ты стала,— есть путь мерзкого разврата и проч.», ха, хи, хи. Учитель, чтобы мне не было так страшно, войдите со мною и в дом... Я-с высоко ценю ваш талантливый протест против всяких официальных назначений... Я ваш смиренный поклонник, великий учитель, но напомню вам еще раз, что это мои побуждения, мои добрые, благородные побуждения. И отныне я хочу исправиться и вести хорошую смерть.

Тут они вошли в дом... Секретарев, еще будучи на лестнице, единственно для большого эффекта расстегнул жилетку, чтобы, по его словам, видна была грудная клетка...

Достигнув требуемой площадки, Секретарев французским ключом, переданным ему обществом, отпер двери и хотел уже было галантно вперед пропустить «учителя», как увидел, что маленький скелетик, сев на одну из ступенек лестницы, по-видимому, не имел никакого желания скоро подняться с нее. Как ни увещевал его приятель войти в комнаты Машеньки, лишившийся ума скелетик только усиленно мотал головою, шепча все то же: «Общество — враг частному почину, и пока у нас будут официальные (вот слово, вот слово!)...» — и так до бесконечности.

Наконец отчаявшись и махнув на него рукой, Секретарев пошел к Машеньке один.

Через окно в спальню Машеньки светила маленькая, но все же достаточно светлая осенняя луна, теплый воздух здесь был пропитан фиалковыми духами, Машенька уже успела крепко уснуть и, что называется, разбросаться во своей кровати, похожей тоже на ту кровать, какая была в спальне Катинного кума, полицейстера.

Секретарев сперва от растерянности прокашлялся таким подобострастным, прихин-

дейским кашлем; потом сообразив, что так он может пробудить от сна вместе и других, совсем ненужных лиц, возбужденной костяшкой прикоснулся к розовому стеганому одеялу...

Машенька глубоко вздохнула и открыла глаза.

— Дитя мое Машенька,— начал дрожащим, вместо того чтобы глухим, пискливым голоском Секретарев.

Она протерла глаза...

— Дорога, которую вы себе избрали,— есть презабавная, но... но ужасна она, моя милочка, по своим последствиям.

— Ах, какая прелесть! — сонным голосом воскликнула Машенька.

Секретарев растерялся, голосок его еще сильнее задрожал, и задрожали с ним вместе все связки и костяшки...

— Я пришел с того света...

Машенька взвизгнула, поднялась и села на кровати.

— С того света, я — мертвец...— продолжал Секретарев теперь уже совсем прерусившим голосом.

— Ах, какой душка! ах, какой душка! Тетя Катя, тетя Катя! — восторженно лепетала Машенька.

Тут Секретарев не выдержал больше и решил бежать.

— Куда вы?! — кричала ему вдогонку Машенька.— Тетя, тетя, ко мне забрался вор, джентльмен; совсем как из романа! душка, вор-джентльмен, обрядился мертвецом... поймай его, тетя, слови Я хочу его!..

Будь луна не так высоко, верно видно было бы, как она смеялась, когда по Фонтанке бежали два мертвеца, теряя по пути свои кости. Городовые спали, и потому не раздавалось никаких свистков, кругом было тихо. Был, кроме луны, еще один свидетель этого состязания в беге — молодой кутила с заломленным котелком, но так как он был весьма в нетрезвом состоянии, то он и не возымел желания ни смеяться, ни ужасаться. В еще начале ему показалось, что это были воры, ограбившие его квартиру, но так как он находился еще в том состоянии, что мог сообразить, что до его квартиры далеко и что к тому же есть много других квартир побогаче, как, например, у его кредиторов, то, вполне успокоившись, продолжал свой путь дальше.

Сентябрь 1915 г.

ВСЕ ОБЫКНОВЕННО

Поставьте перед нотоносцем вместо скрипичного ключа — басовый, и тотчас та же строка зазвучит иначе. А ведь кроме этих двух общеизвестных, есть немало и других ключей.

От того, «в каком ключе» (метафора здесь весьма прозрачна) мы прочитываем текст, зависит в конечном счете наше эстетическое восприятие, наше критическое суждение. Время универсальных отмычек, к счастью, ушло.

«Все обыкновенно, обыкновенно,— такова жизнь, таковы наши роли. <...> А впрочем, жизнь, настоящая жизнь куда фантастичнее романов. Не надо только фантастики выискивать... Надо любить обыденность, привыкать к ней»¹ (разрядка наша.— О. Б.-Д.).

Наивно-мудрые поучения дядюшки Бонифация могут показаться банальнее «тмы низких истин». Но после семи с половиной десятилетий «возвышающего обмана» мы отчетливо сознаем: за пренебрежение низкими частями пришлось заплатить слишком высокую цену.

Сменим ключ. Те же дядюшкины сентенции если и не станут в один ряд со знаменитыми эпиграфами или библейскими речениями,— то,

по крайней мере, прозвучат оправданием счастливого и благодарного взгляда на жизнь.

Это отмечали и авторы благожелательных рецензий на первую книгу Ю. Юркуна, и критики-оппоненты. Пожалуй, сильнее всего это ощущается в стихах мэтра и старшего друга.

Картины, лица — бегло-кратки,
Влюбленный вздох, не страстный крик,
Лишь запах замшевой перчатки,
Да на футбольной на площадке
Полудитя, полустарик. <...>

И надо всем, как ветер Вильны,
Лукавства вешнего полет.
Протрелит смех не слишком сильно,
И на реснице вдруг умильно
Слеза веселая блеснет².

Но под этим легким флёром юношеской очарованности жизнью, под покровом тайны, недо-

¹ Юркун Юр. Шведские перчатки. Пб., 1914. С. 77, 78.

² Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 207.

сказанности, вызревают и ядовитые семена. Любопытствующие гимназистки и соблазняющие юношу-героя зрелые женщины, искушенные в любви. Внятные чуткому читателю намеки на превосходство мужской «любви-дружбы» оттеняются ревностью стареющей женщины к юным соперницам: «Женщины, это такие гадости. Ты, мой нарциссик, предательства о них не имеешь». Они звучат в стариковских рассуждениях о дьяволовом отроде («женщине помогает злой»). Они проступают явственно в обезоруживающе искреннем признании героя: «Помню еще какую-то отдельную комнату... кто-то обнимал, целовал меня... но я даже уверенно не мог сказать, что это была женщина...»

Тень маркиза де Сада вдруг встает за фигурой ксендза, соглашающегося по просьбе матери героя заниматься с ним катехизисом: «Хорошо, Анна, хорошо, стану учить. Только я бить буду: я люблю бить!» Он свою тяжелую руку положил на мою голову: «ты позволишь, Анна, мне его бить?»

«Отец духовный не убьет же до смерти».

То, что в «Шведских перчатках» лишь набросано легким карандашом, — в романе «Дурная компания» прописано острым пером, порою едва ли не резцом гравера. Лирическая размытость рисунка (в чем иные критики склонны были видеть неуверенный почерк начинающего писателя) уступает место четким линиям, рельефным портретам. Но это свидетельствует не столько о крепнущей руке мастера, сколько о напряженном поиске стиля, адекватно отвечающего жанру гротеска, петербургской фантазмагии. В письме Б. Пастернака к автору «Дурной компании» читаем: «Я почти убежден, что Вам порывистая определенность, экспрессионизм, выразительная расправа с содержанием, туго и лично накапливающимся, жизненно мечтательным етс., — сродни и по душе»³. Не правда ли, в этих словах заключено и своеобразное исповедание веры будущего автора «Доктора Живаго»?

Кажущаяся пропасть между «Шведскими перчатками» и «Клубом благотворительных скелетов» заполнена романом «Дурная компания», в котором немало параллелей с «Петербургом» Андрея Белого (кстати, писавшимся и печатавшимся почти одновременно с Юркуном).

Любовные муки горбуна — действительного статского советника, готового перекараситься (буквально!) в негра, чтобы заслужить извращенную благосклонность графини — дамы полусвета, любящей «с миллионом маленьких нежностей», знающей в науке любви «тысячу способов, ухищрений, каких не знает ни одна женщина...»⁴ Запах тления, исходящий от речей влюбленного уroda: «Красота и любовь реже совмещаются, чем любовь и безобразие...» Или вот диалог действительного статского советника с лакеем: « Попрошу с ножки ее божественной снять чулок и сижу, пальчики ее обсасываю... Пальчики-то у нее скоро как у младенца будут — косточки одни... — все высосу!..

— Вы что же, вампиром будете?

— Хи-хи-хи! Вампиром! Отчего же и не вампиром? Мне это нравится...»

В образе танцующей женщины-вампира ме-

рещится приказчику Янеку Пичунасу и графиня, посягающая на его простую земную любовь к невесте, дочери вахмистра. И уж совсем inferнальной предстает сцена дьявольского заклинания, с помощью которого действительный статский советник тщится приворожить предмет своей чудовищной страсти: «Ветры, ветры, дуйте сильнее, дуйте сильнее на тонкие связки! Порвите нитки, узелочки на кусочки, на маленькие кусочки!.. У меня найдутся связи, сцеплю... Одних в тюрьму, темницу брошу, ее на стул высокий посажу! У ножки лягу собачкой, лаять стану: гам, гам... тья, тья!..»

После этих страниц «Дурной компании» уже не кажутся неожиданными «мертвечинка», «могильная гниль», поэтизируемые в «Клубе благотворительных скелетов». Один из означенных скелетов господин Скрипицын вскрикивает, пробегая по Дворцовой площади: «Тьма, тьма! тьму вижу, коллега Секретарев. И больше ни шиша...»

И пусть не обманывают читателя картины темного разврата, труположества и всяческой чертовщины (автор к тому же предусмотрительно укрылся панцирем едкой иронии). Не ради них написан этот фантастический рассказ.

Тьма, пророчески прозреваемая господином Скрипицыным, совсем по-иному видится «маленькому скелетику», бывшему букинисту. На очередном заседании клуба благотворительных скелетов, сильно смахивающем на предвыборный митинг, букинист престоерегает: «Бойтесь прогресса, бойтесь прогресса... ибо так называемый прогресс несет с собою то, что нам подарено уже самой судьбою, — смерть. (...) Прогресс родит общество, общество — общества, общества — цехи, академии, общие правила, общие места, общие вкусы (всегда плохие, так как общие)... (...) Общее — враг частного мечина, движения, таланта...»

Разве не современно звучат эти престоережения, резонируя в глубоких басах «Вехам» или, еще того глубже, — «Бесам», — а в верхнем регистре — пронзительным речам нынешних демократов.

И может быть, не случайно в роли пророка выступает бывший букинист — книжнику лучше ведом печальный опыт человечества.

На титульном листе экземпляра «Дурной компании», хранящегося в библиотеке Пушкинского Дома, размашистой рукой автора начертано: «Искренно уважаемому Николаю Степановичу Гумилеву с приветом от книжной лавки, от одного из приказчиков. Юр. Юркун.»

Голос юного продавца из киевского книжного магазина в «Шведских перчатках», мальчика из «Серебряного сердца» («Худенький какой! От книг, от их духа»), приказчика из петербургской нотной лавки в «Дурной компании», — это голос автора, Юрия Ивановича Юркуна. Голос, возвращающийся в отечественную литературу.

ОСИП БОРИСОВ-ДАНИЛИН

³ Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 225.

⁴ Юркун Юр. Дурная компания. Пг., 1917. С. 49.



Фото С. Королева



УЖАС И СТРАХ В КОНЦЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

ОЧЕРК ЭКРАННОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Природа кинематографического эффекта основывается на фундаментальных человеческих эмоциях. Теоретиками давно отмечено, что киножанр — категория столь же формальная, сколь и мифологическая, глубоко укорененная в архетипах подсознания. Самое массовое из искусств выводит свои излюбленные жанры из аристотелевой триады — смех, сострадание и страх. Соответственно — комедия, мелодрама и ужас.

Ужас в кино фигурирует под разными именами. Существует общее определение «horror film» — «фильм ужаса». В то же время картины, трактующие нечто необычное, загадочное, таинственное, зачастую числятся по разделу *weird fiction* — фантастического кино. Есть еще «триллер» — буквально «то, что вгоняет в дрожь». Заметим, впрочем, что страх и ужас, отождествляемые не только в обыденном сознании, но и на уровне профессиональной киноведческой рубрикации, различаются по сути. Страх сложен и диалектичен, ужас конкретен и элементарен. Страх — это процесс, ужас — результат. Страх в известной степени предчувствует ужас. Ужас же разряжает страх, опредмечивает его бесконечность.

Страшное и ужасное имеют давнюю художественную традицию. Высокое искусство оперирует понятием страха, в то время как низкое испокон веку склоняется к ужасному. Страхом чревато приобщение к последним

вопросам бытия. И напротив, созерцание ужаса освобождает от страха. Как важная и, к сожалению, малоучитываемая составляющая страх присутствует в поэтике Андрея Тарковского. К страху обращались Бергман и Бунюэль, его философско-поэтическая концепция проходит через все экранное творчество Жана Кокто.

Ужас, шок, кошмар — задачи и атрибуты совсем иной культуры. Смещение терминов ведет к абберрациям исторического киноведения. В частности, наша наука часто называет первыми фильмами ужаса произведения, созданные после первой мировой войны в русле немецкого киноэкспрессионизма: «Кабинет доктора Калигари», «Голем», «Носферату — симфония ужаса» и другие. Поводом к такому утверждению отчасти служит переведенная у нас книга Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино», блестящее исследование, трактующее кинематограф как проекцию коллективного бессознательного, как отыгрыш общих комплексов нации, пережившей непосильное историческое испытание.

Немецкий экспрессионизм оставил классические образцы «высокого» страха. При всей своей погруженности в дебри коллективных инстинктов эти картины являют штучный художественный продукт, индивидуальную рефлексию их творцов и создателей на мрачную и тревожную атмосферу ве-



Борис Карлофф в фильме «Невеста Франкенштейна» (реж. Дж. Уэйл. 1935)

ка. Обратившись к национальной романтической традиции, экспрессионисты искали выход в двух внешне несхожих сферах — глубинно личностной и абсолютно надличной. Отсюда и две тенденции — тайные, непредсказуемые эманации души и не менее загадочные игры сверхреальности. Отсюда и страх перед бесконечностью, непознаваемостью человека и мира. Страх, который экспрессионисты считали благотворной метафизической эмоцией, прорывом сквозь обыденность к высотам совершенной истины.

Эти тенденции возникают уже в первых экранных опытах экспрессионизма, «Пражском студенте» и «Големе». Обе картины выдержали по две авторские редакции (соответственно 1913 и 1926, 1914 и 1920 годы), в обеих романтическая традиция получила модернизированное экспрессионистское звучание. Герой «Пражского студента», прямой потомок персонажей Шамиссо, Гофмана и Оскара Уайльда, в результате сделки с дьяволом обретал двойника. Естественно, дубль

оказывался проворнее и сильнее оригинала. Адресованная ему в финале пуля настигла легкомысленного студента. Романтический двойник в духе генеральных идей эпохи трансформировался в пугающий образ оборотня, мистического узурпатора.

Магические, оккультные мотивы прозвучали в «Големе». Механическое человекоподобное существо, согласно иудаистской легенде созданное пражским раввином Лозвом, вообще один из концептуальных персонажей эстетики экспрессионизма (кроме двух экранизаций, следует упомянуть написанный в 1915 году роман Густава Майринка). Немая кукла, бездушная машина олицетворяла демоническую изнанку обыденного. Явление Голема (вариант 1920 года так и назывался «Голем, как он пришел в мир») — это взрыв, эксцесс, напоминание о призрачной и зловещей стороне бытия.

В этом ключе комплектовался и весь позднейший пантеон ужаса немецкого кино 20-х годов: сомнабула Чезаре из «Кабинета доктора Калигари» Роберта Вине и «Гомункулус» Отто Рипперта, вариации на тему каббалистического Голема; обитатели «Музея восковых фигур» Пауля Лени и, конечно же, «Носферату» — «Неупокоенный» — из фильма Ф. В. Мурнау, одного из первых шедевров в портретной галерее киноампиристики. Позднее мы увидим, как этот сонм чудищ и монстров, рожденный творческой фантазией в горячем бреде смятения перед жизнью, станет достоянием массовой мифологии, средством шоковой социотерапии. Экспрессионизм включал страх в область чисто художественных задач. В анналы киноклассики занесены живописные декорации к «Доктору Калигари» или новаторская работа с негативным изображением в «Носферату» — знаки субъективного авторского видения, пугающие метафоры, адаптированные затем применительно к запросам среднего вкуса.

Как социально-культурный феномен и формальный жанр фильм ужаса сложился в Америке начала 30-х годов. Тому сопутствовала веская объективная причина. В 1929 году Соединенные Штаты охватил невиданный экономический спад, «великая депрессия», повлекшая за собой кризис традиционной идеи процветания. Среди всеобщей растерянности кинематограф утвердил одну из своих главнейших черт — быть «великим утешителем», способным не только отвлекать от действительности, но, в известном смысле, и заменять ее. Не случайно экономическая депрессия 30-х совпадает по времени с началом «золотого века» Голливуда, подарившего миру немало страшных,

красивых и смешных сказок. Не случайно и то, что наиболее знаменитые голливудские ужасы появились подряд в самом начале 30-х. «Франкенштейн» Д. Уэйла и «Дракула» Т. Броунинга — в 1931-м, «Доктор Джекил и мистер Хайд» Р. Мамуляна — в 1932-м, «Кинг Конг» М. К. Купера и Э. Б. Шейсдака — в 1933-м.

Анализируя эти фильмы, легко увидеть в них и магистральные темы экспрессионистской эстетики и — глубже — архетипы страха вообще. Так, экранизация новеллы Р. Л. Стивенсона о Джекиле и Хайде перекликается, с одной стороны, с «Пражским студентом», а с другой — взывает к дуализму человеческой природы, где уживаются добро и зло, дремучее «естество» и жиденький общественный имидж. «Кинг Конг» и «Франкенштейн» вслед за «Голомом» констатируют бессилие перед сверхъестественными пароксизмами, пусть даже и вызванными к жизни осознанной волей. Наконец, «Дракула», поставленный по мотивам того же романа Брэма Стокера, что и «Носферату», причудливо толкует секрет загробного царства, тему оборотня-мертвеца, вовлеченного и вовлекающего в непрерывный цикл ужаса.

Корни страха одинаковы, но следствия диаметрально противоположны. Для экспрессионистов страх был экстремальным аффектом, подводящим к краю умопостигаемой реальности и в конечном счете презирающим реальность как галлюцинацию, временное пристанище странствующего духа. Ужас времен «великой депрессии» не столько уводил от реальности, сколько примирял с ней. Его функция та же, что и у расцветающих в то время мелодрамы и музыкального киношоу, — снять стресс, ослабить социальное напряжение. Ужас стал по-настоящему массовым киножанром. Экспрессионистские картины вошли в историю искусства, но не в историю кассовых рекордов. А один только «Кинг Конг» за четыре дня проката в Нью-Йорке собрал 90 тысяч долларов...

По сути, найденная в 30-е годы формула киноужаса определила психологическую историю жанра на протяжении десятилетий. При всей элементарности социопсихологического результата, формула эта не так примитивна, как может показаться на первый взгляд. Шок здесь не единственное средство массовой компенсации, ужас смыкается с целой цепью механизмов зрительского ожидания и идентификации. Сыгранный Борисом Карлоффом монстр из «Франкенштейна» 1931 года не просто безмозглый злодей и убийца, но и трагическое недоразумение, гонимый всеми отщепенец, аутсайдер.



Лон Чани-младший в фильме «Дух Франкенштейна» (реж. Эрл С. Кентон. 1942)

В «Кинг Конге», помимо изящной спекуляции на грани экзотики и кошмара, содержится древняя как мир мелодраматическая канва. Когда, после разрушительного пробега по Нью-Йорку, обезьяна взбирается на верхушку Эмпайр Стэйт Билдинг и, прижимая к груди красавицу Энни, отмахивается от атакующих самолетов, сердце зрителя разрывается уже не от страха, но от жалости и сострадания...

В такие минуты шедевры голливудского маскульта взмывали к настоящему искусству — наивному, сказочному, но несомненно притягательному. Искусству, надолго пережившему тот «социальный заказ», который выполняло. Недаром Феллини, которому продюсер Дино де Лаурентис предложил снять римейк старого «Кинг Конга» (в результате шедшую на наших экранах картину сделал Джон Гиллермин), хоть и отказался, но отказался с сожалением. Ибо всерьез подумывал об этой, по его словам, «красивой психоаналитической сказке».

Все это, впрочем, исключения. Правило же состояло в том, что ужас постепенно как будто приручался, становился горькой, но полезной пилюлей. И пока психологи спорили о побочных эффектах лечения, кинематограф изобретал все новые и новые аттракционы. Филипп Росс, выпустивший в 1985 году книгу «Лики ужаса», составил целую энциклопедию явлений и предметов, в разное время служивших источниками экранного устрашения. В их числе насекомые, жилища, дети, маньяки, мумии, паразиты, а также нюхательный табак и кухонная утварь. Отдельная глава исследования посвящена образу... бензопилы, фигурирующей в таких заметных произведениях ужасного, как «Последний дом слева» Вэса Крейвена (1972), «Власть мертвеца» Сэма Раими (1982), «Гремлина» Джо Данте (1984) и, конечно же, знаменитое «Расчленение потехаски при помощи механической пилы» Тоба Хупера (1974).

В конце 40-х — начале 50-х ужасы включились в конвейер «серии Б» — так именуется в Америке и Европе поточная кинопродукция с ограниченным бюджетом и соответствующей художественной установкой. «Серия Б» дала своих корифеев — Теренса Фишера, штатного постановщика английской фирмы «Хаммер», чьим лозунгом было «мы не хотим фильмов с «посланием», мы делаем развлечения», американца Роджера Кормана или специалиста по кровавому гриму Хэршелла Гордона Льюиса. Не мудрствуя лукаво, эти постановщики, сами того не ведая, возвращали экранному кошмару его историю — традицию жестокого гиньоля, кровавого площадного пред-

*«Доктор Джекил и мистер Хайд»
(реж. Рубен Мамулян. 1932)*



«Невесты Дракулы» (реж. Теренс Фишер. 1960)

ставления. Реинкарнация Франкенштейна в многочисленных постановках Фишера, «2000 маньяков» или «Окрась мою кровь красным» Льюиса честно строились вокруг «ударных» аттракционов и ни на что больше не претендовали. Дальше всех шагнул Роджер Корман, умудрившийся за четыре года экранизировать шесть произведений Эдгара По, и среди них «Ворона» (1963) и «Маску красной смерти» (1964); причем экранизировать в «жуткой» стилистике бульварных историй о заживо погребенных и черных котях.

Схожими задачами вдохновлялись итальянские режиссеры 60-х — Марио Бава или Лучано Фульчи. Подобно тому, как «спагетти-вестерн» отличался особым цинизмом и зверством по отношению к оригиналу, «спагетти-ужас» эксплуатировал совсем уж запредельную мистику и жуть — почву, на которой позже вошло творчество одного из самых фантастических мастеров страха 60-х, режиссера и писателя Дарио Ардженто.

Кажется, страшное и ужасное окончательно удаляются из сферы художественного. Но совсем. Опрожнение жанровой схемы, стереотип, высокая степень предсказуемости позволяют как бы двойную игру, как бы дополнительную дистанцию по отношению к отмеренной дозе испуга.

Прежде всего это относится к фильмам Альфреда Хичкока. Его по недоразумению нарекли «королем ужаса», титулом, скорее подобающим Фишеру или Ардженто. Хичкок щадил вкус публики: его ужасы не физиологичны и отличаются безупречной логикой, однако истинный страх прячется именно за этой способностью к здравому объяснению, которое режиссер всегда предлагал зрителям, но которое не объясняло ничего.

И уж коли мы назвали кинематограф ужаса репродукцией коллективного подсознания, целесообразно рассмотрим, каким образом тема решается Хичкоком. Психоаналитические мотивы занимают важное место в его послевоенных картинах. Так, в «Завороженном» (1945) действие происходит в клинике, практикующей методы доктора Фрейда. Сюда приезжает новый главный врач, больше похожий на пациента, нежели на светило науки, за которого себя выдает. Вскоре выясняется, что настоящий профессор убит при загадочных обстоятельствах. Подозрение падает на самозванца, и впрямь оказавшегося душевнобольным. Тогда в дело вступает психоанализ. Женщина-врач освобождает подсознание бедолаги от тягостного комплекса — в детстве он стал невольным виновником гибели брата. Сбросив груз прошлого, «псевдопрофессор» мигом вспоминает истину. Убийца не он, а один из врачей клиники, убравший с дороги более удачливого и талантливого коллегу.

В неоднократно описанном «Психо» есть та же тема исковерканного подсознания. На почве ревности молодой человек прикончил собственную мать, но, будучи не в силах избавиться от ее демонической власти, время от времени перевоплощается в покойницу и от ее имени убивает женщин. Волей случая очередной жертвой оказывается разыскиваемая полицией растратчица. Ее следы теряются в одиноком придорожном мотеле... Маньяк схвачен. В финальном монологе детектив-психоаналитик разъясняет природу его преступной страсти.

В обоих фильмах ужас толкуется как фантазм ущербной подкорки. Для обыденной схемы ужасного этого более чем достаточно: массовый зритель легко покупается на «черные дыры» психики. Но научнообразные аргументы по существу фальшивы — настоящий страх, как и настоящие мотивы, где-то

глубже, inferнальней. Счастливым исходом следствия в «Завороженном» всего лишь реабилитирует невинного. Настоящий же убийца едва мелькает на периферии действия. Кто он? Почему убил? Почему в конце концов предпочел застрелиться, а не застрелить разоблачившую его докторшу? Эти, вроде бы маргинальные, вопросы вдруг открывают занавес дешевого фрейдизма и приобщают к тайне куда более значительной. Но на эти вопросы ответа нет...

В «Психо» настоящих ответов еще меньше. Путая следы, будущая жертва меняет автомобили, чем только привлекает к себе внимание. Записывается в книге постояльцев под вымышленным именем, однако нарочитая вымышленность первым делом и бросается в глаза опытному сыщику. Воровка ищет спасения, а находит смерть. Преследуют ее, а разоблачают убийцу. Случайности выглядят закономерностями, а здравые намерения отзываются обратным смыслом. Вещи, ситуации, поступки подчинены собственным противоположностям, идущим из какого-то страшного зазеркалья.

Хичкок делал виртуозные фильмы страха. Но взгляд на страшное у него особый — умозрительный и ироничный, констатирующий зеркальную многомерность мира, его фантазмагорическую неочевидность. Именно этот этот ледяной иррационализм откликнется в начале 80-х в картинах Брайена Де Пальмы или Дэвида Линча. В начале же 70-х в европейском, и особенно американском кино расширяется само «поле» ужасного. Отчасти это связано с возросшей технической оснасткой кино, отчасти — с быстро меняющейся модой на таинственное и загадочное.

На гребне технической волны появилось новое ответвление жанра, именуемое «катастрофическим» и построенное вокруг масштабных эксцессов: стихийных бедствий («Землетрясение» М. Робсона, «Приключения «Посейдона» Р. Нима) или аварий («Ад в поднебесье» Джона Гиллермина и «Аэропорт-75» Дж. Смайта). Об этих фильмах много написано, заметим лишь, что «катастрофа» знаменует одну из высших зрелищных ступеней жанра и вместе с тем — едва ли не последнюю конвульсию «старого доброго ужаса», когда за полтора часа можно было насладиться безопасным стрессом с гарантированным торжеством справедливости. На рубеже 70-х все большее место занимает проблема «внутреннего вторжения» — носителем кошмара выглядит не стихия, не пришельцы, но сам человек.

В 1968 году независимый режиссер из Питтсбурга Джорджо А. Ромеро снял «Ночь живых мертвецов». Скромное черно-белое

кино произвело настоящий переворот в поэтике ужаса. И не потому, что изобиловало спецэффектами, и не потому, что вводило в обиход новых героев («зомби» — живые мертвецы — впервые появились на экране еще в 1932 году в фильме В. Гальперина «Белый зомби»). Новаторство Ромеро — в совершенно новой интонации, окрашенной черным юмором и абсурдом. Преследуемая мертвецами-людоедами, группа людей баррикадируется за стенами дома. Зомби остаются снаружи и лишь время от времени пускаются на ленивый штурм. Настоящий ужас разыгрывается среди самих осажденных — они паникуют, ругаются и в результате истребляют друг друга. Последнего оставшегося в живых убивают подоспевшие спасители; убивают, по ошибке приняв за мертвеца...

Мрачный парадокс содержится в названии фильма. «Зомби» — и те, кто снаружи, и те, кто внутри. Человекоподобие ожившего трупа сообщает «зомби-фильмам» 70-х — 80-х, — а среди них «Психомания» Дона Шарпа, «Дети не должны играть с мертвыми игрушками» Боба Кларка, «Шоковые волны» Кена Видерхорна, «Гамма 693» Джоэла Рида, фильмы самого Ромеро «Закат мертвецов» (1979) и «День мертвецов» (1985) — особый смысл. Опасность исходит уже не от обособленной ипостаси, потому что души (как в случае с Джекилом и Хайдом), но от самой идеи жизни и естественной смерти. Ближайший аналог зомби — вампир является, во первых, явлением экстраординарным, а во вторых, одержим мрачными страстями. Оживший мертвец бесстрастен. Стать им может каждый, всего лишь перейдя неизбежную грань. Так, в картине Сэма Райми «Власть мертвеца» (1982) потусторонний дух вселяется поочередно в участников веселой компании. И всякий раз, когда облюбованной призраком телесной оболочке грозит опасность, жертве возвращается ее первоначальный облик. Карающая рука опускается, и призрак продолжает свой жуткий путь.

Одновременно с картиной Ромеро на экранах появился «Ребенок Розмари» Романа Поланского, придавшего той же теме мистический, оккультный оттенок. По сути, и фильм Поланского, и следующие за ним «Экзорсист» У. Фридкина и «Омен» Ричарда Доннера показывают, как уязвим человек, как легко он становится добычей зла и исполнителем воли лукавого. В «мистических ужасах» 70-х четко просматривается типологический ряд: антихрист начинает свое пришествие в образе ребенка, т. е. существа чистого и невинного. Кроме того, сатанин-

ская власть опирается на земной заговор — отсюда мотив тайной секты, маскирующейся под обычных обывателей. В нашумевшем фильме Джека Старрета «Гонки с дьяволом» членами такой секты оказывалась чуть ли не вся Америка.

И «зомби», и дьяволиада 70-х исходят из одной посылки — зло выше человека, оно постоянно и необоримо. При этом «высокая», «готическая» тенденция погружается в норму, в быт. Ужасное присутствует в повседневности, в окружении привычных предметов. Не случайно в середине 70-х средний класс по всему миру зачитывался Стивеном Кингом — великим умельцем по части «обыкновенного кошмара». Дьяволы и мертвецов у него нет. Максимум допустимого ограничен сверхнормальными дарованиями — способностью к телекинезу («Керри», «Воспламеняющая взглядом») или ясновидению («Мертвая зона», «Сияние»). Однако и эта «сверхнорма» — тень, отброшенная из другого измерения, она тревожит и будоражит.

На экране произведения Кинга (почти все его книги экранизированы) явно проигрывают. До вершин настоящего страха добрался, пожалуй, только Стенли Кубрик, снявший в 1978 году «Сияние». Помимо

«Расчленение по-тexasски при помощи механической пилы» (реж. Тоб Хупер. 1974)





«Сасперия» (реж. Дарио Ардженто. 1976)

прочего, Кубрик, известный тем, что каждым своим фильмом «закрывает» тему, исчерпывает ее выразительные возможности, предлагает настоящую антологию приемов ужаса. В «Сиянии» есть и мальчик-экстрасенс и одержимый бесами отец, напряженность пустых пространств и бутафорская кровь, волнами заливающая экран. Есть привидения, миражи и целая демоническая секта, побуждающая Джека Торренса уничтожить семью, стерегущую закрытый на зиму отель.

Отыграв прописи жанра, режиссер ставит неожиданную точку. В последнем кадре фильма камера приближается к стене, увешанной фотографиями прежних постояльцев отеля. На снимке многолетней давности ясно виден Джек Торренс... Он сам? Или его двойник? Воистину хичкоковский финал разом переключает фильм в другой регистр, в иную плоскость.

«Внешнее вторжение» в 70-е годы стало достоянием «серии Б». Катастрофы отцвели буквально за несколько киносезонов — им на смену пришли чудища, гигантские животные или насекомые, ополчившиеся на людей. Крокодил из одноименной картины Л. Тига или крысы («Мертвые глаза» Роберта Клоуза). Или пауки, или рыбы... Статистика зафиксировала массовую моду на источник страха — годами в «топах» держались определенные представители фауны. Потом их сменяли другие.

В этих картинах утверждается трехчастная композиция. Сначала зритель знакомится с героями, проникается их заботами и радостями. Во второй (и самой страшной) части начинаются странные и загадочные знаменья — пропадают дети, появляются следы. Наконец, чудище является во всей красе. Дальнейшее зависит от фантазии

постановщика спецэффектов и безразличности аудитории. Генетически этот подвид ужасного восходит к «Птицам» Хичкока, но без хичкоковского изящества и сумасшедшины. Формально к нему принадлежат и «Челюсти» Спилберга. Однако только формально, потому что Спилберг всерьез пугал с экрана только однажды — в «Дуэли», где на протяжении полутора часов тяжелый грузовик преследует легковой автомобиль. «Челюсти» же, использующие в первой трети арсенал «ужасных» трюков, в дальнейшем разворачиваются по совершенно иным жанровым маршрутам и в конечном счете выглядят скорее жизнерадостной версией «Моби Дика», чем типовым блокбастером.

В 1986 году Дэвид Кроненберг сделал «Муху» — шедевр отвращения, римейк одноименной картины Курта Ньюмена 1958 года. Одержимый идеей генной трансплантации ученый ставит эксперимент на себе. Опыт удался, однако в последний момент в прибор залетела муха. Бесстрастный компьютер считает двойную информацию, в результате чего человек начинает медленно и мучительно превращаться в насекомое.

«Муха» отметила важную веху в эволюции жанра. В ней слились «внутреннее» и «внешнее» вторжения, сторонняя опасность и сам человек. Поначалу ученый старается сохранить самоконтроль. Он знает, что муха имеет только один инстинкт — убивать, и поэтому замыкается от всего мира. Но рефлекс мухи вытесняет человека. Последним усилием утерьявший всякий человеческий облик герой направляет на себя ствол ружья.

Заманчиво сравнить картину Кроненберга, например, с «Превращением» Кафки. При сходстве внешней канвы, результат и источник страха тут совсем неодинаковый. Для Кафки, близкого к идеям литературного экспрессионизма, Грегор Замза, превратившийся однажды утром в насекомое, по существу не меняется. Он остается думающим, чувствующим, страдающим. У Кроненберга же ужас исходит из психологической мутации: метафизический страх и визуальный шок взаимопроникают. Как муха и человек.

Фильм Кроненберга показателен для общего настроения 80-х еще и тем, что в принципе снимает классическую оппозицию между страшным и ужасным, духовным и физиологичным. Они соседствуют на равных, как на равных в культуре 80-х оказываются почти все атрибуты высокого и низкого, массового и элитарного, уникального и тиражированного. 80-е годы программно исчерпали возможности и искусства, и реальности, предложив им непротиворечивое единство в пространстве постмодернизма — так име-

нует себя культура на исходе века. Один из фундаментальных постулатов постмодернизма — «конец истории». Поступательный процесс, чреватый войнами и катаклизмами, завершен. Наступает стабильная, комфортная и безопасная эра «торжествующей середины», от которой незачем убегать ни в индивидуальную метафизику, ни в массовую иллюзию. Стало быть, прежние ужас и страх одинаково бесполезны.

Собственно, профанация страха, его бытование в кинематографе в качестве катализатора массовой компенсации начались еще в 70-е годы, когда готика, «высокий» страх превратились в расхожий инструментарий популярной культуры. В свою очередь следующий, «постмодернистский» этап допустил еще большую широту толкования. Жанровые конструкции и индивидуальный стиль, откровенный кич и тонкая имитация кича — все слито воедино. С «высоты» универсалистской методологии по-новому выглядят и прежний «Кинг Конг» и «низовые» вариации Кормана на темы Эдгара По — в них отыскивается близкая нынешнему сознанию идея относительности «верха» и «низа», взаимопроникновения, смеси, пресловутого «слоеного пирога» (показательно, что свою генеральную эстетическую концепцию постмодернизм сформулировал в гастрономической лексике).

Фильм ужаса 80-х годов часто симулирует наивную внешность ужаса «серии Б», но лишь затем, чтобы выстроить на его основе собственную композицию. Например, «Американский оборотень в Лондоне» Джона Лэндиса балансирует на грани мистического триллера и одновременно пародии на него. Пародии на ужасное были и прежде — вспомнить хотя бы «Молодого Франкенштейна» Мэла Брукса, гомерически смешную версию всех Франкенштейнов сразу, с сексуально озабоченным ученым и танцующим четку чудовищем. Картина же Лэндиса слишком страшна, чтобы быть пародией, но и слишком несерьезна, чтобы претендовать на «взаправдашний» ужас. Ее герои, двое молодых американцев, путешествующих по Англии, попадают в лапы человеко-волка. Один погибает от острых когтей, другой обречен стать новым оборотнем. По ночам к нему является мертвый приятель и умоляет пресечь порочный круг. Молодой человек, впрочем, больше занят романом с медсестрой. Вдвоем они приезжают в Лондон, и тут — с наступлением первого же полнолуния — проклятие сбывается...

Дремуний ужас при этом обыгрывается многочисленными авторскими интенциями, отступлениями, скрытыми цитатами. Про-

ведя ночь в волчьей шкуре, совершенно голый герой очучивается в зоопарке. Главная проблема заключается не в том, что он загрыз несколько человек, а в том, как без штанов добраться домой... Регулярные визиты призрака обставлены с обескураживающим буквализмом — каждый раз он является со все более прогрессирующими приметами разложения. Это тошнотворно, но очень смешно.

Поднявшиеся из могил жертвы самонадеянного оборотня и он сам собираются на военный совет в кинотеатре, где идет какой-то идиотский порнофильм...

Конец и вовсе пугает все карты. К человеку-волку приближается его возлюбленная. Зритель облегченно вздыхает, предвкушая извечную коллизию «красавицы и чудовища». Но не тут-то было. Оборотень бросается на подругу и падает под выстрелами полицейских.

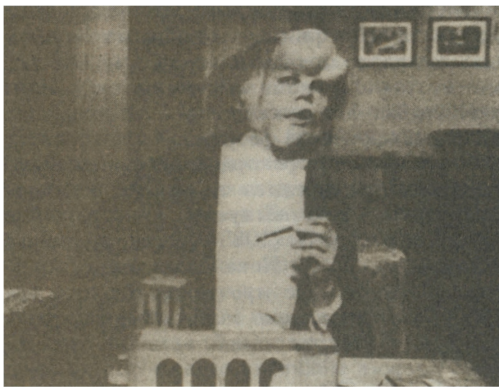
Шапмы коммерческого киноужаса становятся в «Американском оборотне» материалом прихотливой стилевой игры. Очевидное тяготение к «комическому» ужасу видно в «Истребителях привидений» Айвана Рейтмана — искрометной феерии, побившей в Америке все кассовые рекорды. Стиливым манипуляциям подверглись и совсем недавние авторитеты — два выпуска «Возращения живых мертвецов» (1985 — режиссера Дэна О'Баннона и 1988 — Кена Видерхорна) предлагают облегченное прочтение черного шедевра Ромеро; явление зомби становится поводом для абсурдистской комедии погонь. Сам Ромеро в 1982 году сделал «Парад ужасов» — изящный кинокомикс по мотивам Стивена Кинга, где каждая новая новелла выглядит словно миниатюрная энциклопедия определенного жанра ужаса.

Свобода обращения с уровнями восприятия и вкуса присуща и Вэсу Крейвену. Наверное, все современные тинэйджеры знают, кто такой Фредди Крюгер, персонаж начатого Крейвеном сериала «Кошмар на улице Вязов» (следующие серии сделали Джек Шолдер, Чак Рассел, Рени Харлин и Стефен Хопкинс). Обожженная физиономия Фредди глядит с витрин игрушечных магазинов, его перчатка с острыми бритвами-ногтями фигурирует в качестве сувенира. Группа «Скинхэдз» с южного побережья Америки посвятила ему песню: что-то вроде «Фредди Крюгер с нами!»

Крюгер — классический злодей, однако действует он нетрадиционными методами. Некогда его, детубийцу-маньяка, живо сожгли доведенные до отчаяния жители маленького американского городка. Самосуд не прошел даром. Каждую ночь Фредди явля-



«Власть мертвеца» (реж. Сэм Раими. 1982)



«Человек-слон» (реж. Дэвид Линч. 1980)



«Синий бархат» (реж. Дэвид Линч. 1986)

ется к новым жертвам, но не наяву, а во сне. И если мальчик или девочка не успевают вовремя проснуться, они обречены на страшную и мучительную смерть.

В самой идее такой перестановки реальности есть четкая и продуманная тенденция к взаимозаменяемости ужасного и страшного. Ужас царит на заповедной территории страха — во сне, когда человек уязвим и незащищен. Ночной кошмар иллюзорен, он не может разрядиться в разовом шоке, и эта навязчивость, текучесть ужаса сообщает фильму Крейвена (следующие серии в основном эксплуатировали популярный имидж Фредди) внешность того «постмодернизма второго эшелона», который по собственному вкусу сортирует наследие «высокой» традиции страха.

В 80-е годы кинематограф ужасного все чаще ищет среду обитания во вторичном культурном знаке. В получившей главный приз Аворьязского фестиваля ужасов 1990 года картине «Я, сумасшедший» убийца сходит со страниц книги, оживленной пылким воображением юной читательницы. В «Шоке» Васа Крейвена (1989) казненный на электрическом стуле преступник превращается в ток и материализуется в телеприемниках. Преследующий его герой, изловчившись, тоже ныряет в экран. Начинается погоня по всем каналам телеэфира: персонажи пробегают сквозь фильм Хичкока, расталкивают документально снятых солдат второй мировой войны, устраивают погром в мастерской Франкенштейна из старой картины Дж. Уэйла. В «Гримлинах» Джо Данте чудица вырастают из почти мультипликационных «маппетов». В «Гримлинах-2» они врываются в телестудию, где записывается еженедельная кинопрограмма Леонарда Малтина, автора известного «Телевидеопутеводителя».

Все эти черты в конечном счете определяют одну из главных особенностей современного жанра ужасов — его откровенную сказочность. Фестивальная статистика Аворьяза констатировала повальное увлечение страшными сказками в 1985 году. Годом позже вышел на экраны «Синий бархат» Дэвида Линча, удивительный образец постмодернистской «страшилки», жестокой и ироничной одновременно. В полнометражном кино Линч дебютировал психопатологическим триллером «Стирательная головка». Славу ему принес сделанный в 1980-м «Человек-слон», реальная история Джона Меррика, английского Маугли XIX века, урода от рождения. Воссоздавая на экране его биографию, Линч прибегает к средствам мелодрамы и бутафорского ужаса. Внешность

Меррика отталкивающая — будучи на сносях, его мать испугалась разъяренного слона. Но жизнь вокруг еще более жестока и таинственна — атмосфера старой викторианской Англии как нельзя лучше передает настроения беспокойства, постоянной угрозы и опасности. Интонация самого режиссера таким образом по-хичкоковски двусмысленна. Человек-слон ужасен, но куда ужаснее сама реальность.

Скандално прошедший по американским экранам «Синий бархат» к ужасу в строгом смысле отношения не имеет. Как не имеет отношения и к эротическому триллеру, мелодраме и детективу, элементы которых вмонтированы Линчем в композицию фильма. В то же время этот коктейль — взрывчатый и холодный — является самой яркой иллюстрацией природы страха в кинематографе последних лет.

Все начинается с того, что провинциальный подросток находит у дороги отрезанное человеческое ухо. Версия полиции маловразумительна, и тогда герой начинает собственное расследование, по мере чего сталкивается с непривычными и загадочными персонажами: полубезумной певицей и шантажирующим ее злодеем — не то рэкетиром, не то торговцем наркотиками. Сыщик-любитель не замечает, как гибельная пропасть постепенно притягивает его самого — тайная ночная жизнь со всеми ее ужасами оказывается сладостно-заманчивой. В финале кошмар рассеивается, истина торжествует, и герой возвращается к белокурой возлюбленной, но и этот переход случаен, иллюзорен и, в конечном счете, необязателен. Весь мир хрупок, ненадежен и обманчив. Аккуратная провинциальная Америка (именно этот образ разъярил цензуру) таит под собой роковые, извращенные страсти.

В «Синем бархате» зло и добро взаимозаменяемы. Прежняя трагическая драматургия Джекила и Хайда уступает место простой констатации легкости перехода, оборотничества. Страх рождается уже не оттого, что трудно постигнуть объективный критерий, но оттого что такового критерия нет. Да, собственно, и страхом это чувство назвать нельзя...

По иронии судьбы едва ли не последним фильмом «высокого» страха стал «Носферату, призрак ночи» Вернера Херцога, снятый в 1978 году по мотивам романа Стокера и экспрессионистского шедевра Ф. В. Мурнау. Режиссер вернул популярному сюжету его фольклорные истоки, в фильме обыгрываются волшебные мотивы карпатских легенд, преданий и поверий. Вместе с тем у Херцога, которого часто называют прямым наследни-

ком немецкого экспрессионизма, своя — безысходная и трагическая — позиция. И у Стокера, и у Мурнау зло, персонафицированное в образе вампира, в конце концов сдавалось. В романе поединок с Дракулой выигрывал профессор Ван Хелзинк, добрый маг и ученый. В картине Мурнау злые чары рассеивались от силы любви — спасая мужа, Мина Харкер задерживала зловещего графа до появления первых лучей солнца. Губительный для всех вампиров рассвет убивал Дракулу.

Херцог сознательно оспаривает обе версии. Рассвет наступает, и любящая жена умирает вместе с обессилевшим вампиром. Но жертва оказывается напрасной. Отравленная кровь уже проникла в жилы Джона-тана Харкера. Выдав полиции Ван Хелзинка как убийцу Дракулы, он вскакивает на коня и мчится прочь... Порочный круг продолжается.

Этот краткий обзор надо, вероятно, завершить анализом советского фильма ужасов. Это невозможно за отсутствием собственно предмета разговора. Хотя ужасное на экране изматывает коллективный страх, но адресуется к индивидуальной психологии, личностному типу сознания. Мифология советского кино — напротив — оперирует социально-коллективным уровнем, общественным инстинктом, в котором индивидуально-физиологические рефлексии тщательно изгоняются или замалчиваются.

В последние годы на наших экранах дважды побывали японские копии с голливудских образцов жанра — катастрофа «Гибель Японии» и «Легенда о динозавре» — типичная продукция категории «Б». До сих пор в прокате мелкают «Кинг Конг» и «Кинг Конг жив» — картины технически грамотные, но далеко уступающие легендарному первоисточнику. Впрочем, ни первый «Кинг Конг», ни фильмы Хичкока, ни даже «Челюсти», оказались они сейчас в широком прокате, не вызовут никакого ажиотажа. Экспансия ужасов началась с видеосалонов и пиратских кинокопий, предлагающих советскому зрителю крайне низкий уровень зрелища. Возможно, насытившись им, мы потребуем и качества, и собственного, советского жанра ужасов, ибо сама логика нашего сегодняшнего существования стремительно переориентирует в сторону личной, не обществственной встречи с экзистенциальными проблемами.

Как следствие на прилавках книжных магазинов уже появились труды по магии, астрологии, мистике и оккультные трактаты. Это понятно. К мистике всегда склоняется тот, кто лишен настоящей веры.

Почему смотрят триллеры?

Тревога, страх, ужас... Вряд ли кто-нибудь сомневается, что это эмоции отрицательные. Однако зловещие детективы находят своих читателей, «фильмы ужасов» (а в последнее время и спектакли) — своих зрителей. Наши дети просят почитать им страшную сказку, с замиранием сердца слушают «страшилки» и «черные анекдоты» в кругу сверстников. Зачем? Попробуем разобраться в этом «таинственном явлении человеческой психики».

При всем разнообразии произведений, вызывающих у читателя или зрителя тревогу, страха, а если получится, то и ужас, количество способов возбуждения этих эмоций довольно ограничено. В основном это сцены насилия, столкновения с непонятым (фантастика, мистика), неожиданный поворот сюжета и непредсказуемость дальнейших событий. Схожие на первый взгляд неожиданность и непредсказуемость приводят к разным эмоциям. Неожиданность, острое переживание перемены в настоящем вызывает испуг, непредсказуемость будущего, связанная с дефицитом информации, — тревогу. Эффективность воздействия перечисленных приемов можно усилить, комбинируя их, а также вводя элементы эротики. Последнее неслучайно. В своей блестящей, написанной в 1901 году на французском языке статье «La volupté, la cruauté et la religion» («Сладострастие, жестокость и религия») Петр Борисович Ганнушкин убедительно доказал, что жестокость — ближайшая родственница сладострастия и религии.

Спросите у своих знакомых (или себя), что привлекает их в триллерах? Ответы на такой вопрос обычно невнятные и однообразны: «Просто интересно...», «Нервы пощекотать...» Так как попытки рационально объяснить этот феномен несостоятельны, ключ к разгадке, видимо, находится в подсознании, где царят инстинкты и влечения.

Отношения между влечениями сложные. Ослабление одного из них может приводить к усилению других. Возможно компенсаторное удовлетворение одного за счет другого. Изменения интенсивности, извращения влечений сопровождают разнообразные эмоции, иногда неожиданные, в том числе и амбивалентные, то есть двойственные (например, любовь и ненависть). Обнаруживая их у себя, мы часто затрудняемся объяснить их возникновение или объясняем неверно.

Самое популярное влечение — половое (либидо). О нем знают все и всё. Великий Фрейд, положивший начало изучению бессознательного, считал его главным. Помимо либидо, одним из важнейших является влечение, основанное на инстинкте самосохранения. К вопросу, который нас интересует, имеет отношение еще одно влечение, психология и психопатология которого изучены недостаточно. У него даже нет общепринятого названия. Мы будем именовать его влечением к получению впечатлений или сенсорной жаждой. Помните, древние требовали хлеба и зрелищ, то есть удовлетворения пищевого влечения и сенсорной жажды.

Наиболее очевидна связь страха как субъективного сигнала угрозы с инстинктом самосохранения. В случае опасности этот инстинкт проявляется у человека (впрочем, как и у любого другого животного) реакциями либо так называемой «мнимой смерти» (замер от ужаса), либо двигательной бури (удраться!) или агрессии (нападая, защищаться!). Таким образом, страх, ужас запускают в действие механизмы, мобилизующие организм на самозащиту, на адаптацию к новой ситуации. При этом происходят соответствующие изменения в вегетативной и эндокринной системах, увеличивается мышечное напряжение. Страх может приводить к болезненному состоянию, но может оказывать стимуляционно-активирующее действие, используемое, например, в эмоционально-стрессовой психотерапии.

Между тем Вильям Джеймс — отец американской психологии, считал, что «в цивилизованной жизни становится, по меньшей мере, возможным для огромного числа людей прожить от колыбели до могилы, не испытав ни разу сильного страха». Триллеры дают нам такой шанс. Если человеку удается испытать ужас, сидя в кресле зрительного зала, отдавая себе отчет, что опасность иллюзорна и на деле ему ничего не грозит, то, вероятно, его сильные эмоции будут оказывать на него именно стимулирующее, а не болезнетворное воздействие.

Но страх, тревога могут быть связаны не только с непосредственной угрозой. «Осознание человеческой отдельности без воссоединения в любви — это источник стыда, вины, тревоги», — писал Эрих Фромм. Зигмунд Фрейд различал «реальные страхи» понятные, являющиеся реакцией на внешнюю опасность, и «невротические

страхи», связанные с вытеснением подсознательных сексуальных представлений. Например, в подсознание могут вытесняться довольно часто встречаемые сексуально окрашенные желания унижать полового партнера, причинять ему боль (садизм) или, наоборот, самому подвергаться побоям, оскорблениям (мазохизм).

Любопытно, что оба эти противоположные свойства либидо могут присутствовать одновременно у одного человека, причем он этого не осознает. Неудовлетворение такого сексуального влечения может значительно компенсироваться в результате просмотра сцен жестокости, насилия, эротики.

С неутоленной сенсорной жаждой связано возникновение тревоги — эмоции неопределенности, ожидания, дефицита информации. Наши органы чувств требуют постоянной и разнообразной стимуляции. Без этого человек просто заболевает. В 50-х годах канадские психологи под руководством профессора Хебба провели серию интересных экспериментов. Добровольца помещали в звуконепроницаемую камеру, на глаза надевали прозрачные очки, пропускающие лишь рассеянный свет, на руки — муфты. Таким образом достигалось ограничение изменчивости и структурирования внешних стимулов. Несмотря на то что каждый час хорошо оплачивался, немногие смогли длительное время выдерживать изоляцию. Через несколько часов у большинства добровольцев начинала нарастать тревога, возникало внутреннее напряжение, отмечались колебания настроения, появлялись зрительные и слуховые галлюцинации, нарушалось мышление.

Монотонность жизни, отсутствие свежих впечатлений и острых эмоций создают ситуацию, в какой-то мере приближающуюся к условиям описанного эксперимента. Переносится они без особого напряжения или же тяжело — зависит от личностных особенностей, возраста человека. Особенно страдает от сенсорной жажды молодежь. Попытки удовлетворить это влечение предпринимаются на дискотеках, стадионах, рок-концертах. С этой же целью молодые люди носятся на мотоциклах, а иногда совершают поступки, побуждения к которым в милицеских протоколах именуются «хулиганскими». Триллеры в какой-то степени способны удовлетворить потребность в ярких впечатлениях и острых эмоциях.

Одним из аспектов сенсорной жажды является стремление к получению знаний. Непонимание смысла жизни, ее цели создает дефицит информации, порождающий сильнейшую тревогу, но и интерес одновременно. С одной стороны, человеку становится спокойнее, когда ему предлагают философские или религиозные схемы, создающие иллюзию понимания тайн мироздания, жизни, смерти. С другой стороны, скрытая или явная неудовлетворенность полученной информацией приводит к иррациональному. Человек жаждет чуда, столкновения с необычным, вызывающим сильные переживания. Тревога, испытываемая при этом, доставляет наслажде-

ние. Как хочется верить в чудо! Только в XX веке католическая церковь канонизировала 106 новых святых, уже больше, чем за весь прошлый век. А ведь одним из неперемных условий причисления к лику святых является совершение кандидату не менее пяти зарегистрированных и доказанных чудес. Стремление к иррациональному отражается в увлечении мистикой, оккультными науками, парапсихологией, НЛО и т. п. Все это, как мы можем убедиться, находит свое место в произведении интересующего нас жанра.

Одиночество вызывает невыносимую сенсорную жажду, порождающую беспокойство, тревогу, страх. Одним из путей преодоления отчужденности Эрих Фромм называет достижение оргиастических (от слова «оргия») состояний. Чаще всего их вызывают с помощью алкоголя, наркотиков, сексуальных экстазов. Оргиастические переживания также испытывает человек, захваченный сюжетом триллера. Отчаянная попытка избежать тревоги, страха приводит к необходимости как можно чаще и интенсивнее затуманивать свое сознание алкоголем, наркотиками, сексуальными актами без любви, грезами о страданиях и страхах других.

В какой-то мере разобравшись в том, что заставляет людей смотреть триллеры и читать детективы, зададимся вопросом: а полезно ли это? Ответить на него можно двояко:

1. Да! Конечно! Эмоции, которые мы испытываем при просмотре или прочтении этих произведений, тренируют наши собственные защитные биологические механизмы, ибо мы знаем, что это только тренировка, что тревога или страх не являются предвестниками нежелательных перемен нашего существования. Лучше проводить такие репетиции в зрительном зале, чем, например, бродить по сегодняшнему ночному Санкт-Петербургу в поисках опасностей и приключений. С помощью триллеров мы питаем наше воображение, удовлетворяем бессознательные желания, развиваем мышление, получаем ответы, как выйти из, казалось бы, безвыходного положения. Смотрите триллеры! Читайте детективы!

2. Нет, ни в коем случае! Эти фильмы (книжки) пробуждают самые примитивные древние инстинкты, превращают человека в жестокого, агрессивного, сексуально расторможенного зверя. Человек тупеет, делается суверенным. Во время сеансов можно получить гипертонический криз, инфаркт миокарда или инсульт, а после сеанса — заболеть неврозом страха. А чему могут научить эти, так сказать, «произведения» нашу молодежь? Не позволяйте одурманивать себя, не превращайтесь в кинонаркоманы! Триллеры — идеологическая диверсия Запада!

В каждом ответе свой резон. Выбирайте, какой вам нравится больше. Можно порекомендовать руководствоваться своим (даже непонятым) желанием, состоянием центральной нервной системы. Главным же критерий в выборе зрелища — талант его создателей.

И. ДОБРЯКОВ

РАССКАЗЫ

АЛЕКСАНДР ТАНКОВ

СТАРУХИ

Я шагнул по комнате из угла в угол. Узоры обоев корчили мне отвратительные гримасы. Сердце щемило. За окном галдели воробьи. Март. Я подошел к окну. Два воробья дрались на подоконнике. Внизу в переулке наблюдалось необыкновенное скопление старух.

Старухи были самые разностильные.

Интеллигентные старые дамы в серых коверкотовых пальто, черных шляпках с искусственными цветами, пожелтевшие кружева манжет, палочки с ручками слоновой кости (Уроки музыки, французского языка. Продается диван Жакоб, бюро ампир Александр I),

персональные пенсионерки с горделивой осанкой, мужскими повадками, лихими усами (...родные и близкие покойного выражают благодарность лицам и организациям...),

простые деревенские бабки в черных шерстяных платках, с суковатыми темными палками (...кому нужна няня, или по хозяйству, или ходить за больными...)

Старухи прохаживались, перемещались, толклись, как мошкара летним вечером. Они, кажется, и не разговаривали. Их роению не было видимой причины. Что могло собрать их



здесь? Вроде нет сегодня никакого религиозного праздника, Пасха в этом году поздняя: да у нас и церкви нет поблизости. И потом, ведь персональные пенсионерки...

В поведении старух чувствовалась какая-то нервозность, волнение и ожидание.

В переулке оказался одинокий прохожий — мужчина лет сорока с букетом нарциссов в руке. Старухи как-то подобрались, замерли. Даже воробьи смолкли.

Поравнявшись с первыми старухами, мужчина взглянул на часы. Старухи расступались перед ним и смыкались за его спиной. И вдруг, когда он был в самом центре их толпы, одна из деревенских бабок подставила свою клюку ему под ногу. Мужчина споткнулся, и тут же старухи набросились на него всей толпой. Шумно дыша, пыхтя, они расталкивали друг друга, прорывались к нему и били своими палочками, палками, клюками.

Мужчина упал на колени, уронил букет. Лицо его выражало изумление и ужас, но он не кричал — или от страха, или ему что-то перебили в горле.

Старухи были слабосильные, поэтому мужчина долго не падал, а когда упал, то очень долго не мог умереть, все дергался на земле и хрипел, присоединяя свое последнее дыхание к тяжелому дыханию возбужденных старух.

Наконец он затих. Старухи долго еще не могли успокоиться, они вторили его предсмертным хрипам и били палками неподвижную серо-багровую кучу, лежавшую на талом ноздреватом снегу.

Наконец, поняв, что все кончилось, они перевели дух, отошли от тела с просветленными и помолодевшими лицами. Две старухи покрепче ловко подцепили труп палками и спихнули его в открытый люк. Потом они широкой дворницкой лопатой сгребли туда же кровавый снег.

В переулке стало тихо, старухи толклись, как прежде, но что-то новое звенело в воздухе. Я вздохнул и надел пальто.

НЕЗНАЧИТЕЛЬНАЯ ДЕТАЛЬ

В трамвае на Поклонной горе умерла старушка. Много старушек ездит в трамваях; много старушек умирает.

Трамвай был так полон, что некоторое время старушка еще стояла, плотно сдавленная толпой. Ее спросили, выходит ли она. Она не ответила. Ее обозвали глухой тетерей и обрутали за то, что ездит в час пик, когда старушкам положено дома сидеть.

Тогда старушка начала сползать. Соседи всполошились, паника их передалась всему вагону, дальние не понимали, в чем дело, и поэтому особенно испугались и засуетились. Трамвай был закрыт, старушкина душа не могла найти выхода и металась под потолком, добавляя паники. Кто-то пытался поймать ее, кто-то шараялся.

Плакали дети. Одни кричали: «Трамвай горит!» Другие: «Бандиты человека убили, и всех сейчас убьют!» Третьи: «Да не бойтесь вы, просто птица залетела!»

Люди толклись, оттапывали друг другу ноги, пытались выбить стекло. Кто-то жутко и монотонно завыл.

Наконец вожатый открыл дверь, душа вырвалась на свободу и рванулась в белое зимнее небо. Паника сразу спала. Старушке нашли наконец место, освободили ей целую скамью, уложили ее, кто-то вызвал бесполезную уже скорую помощь. Приехала милиция. Молодой милиционер в полушубке уверенно замахал руками. Создалась пробка. Люди совсем успокоились и снова стали ругать старуху, что не вовремя умерла, теперь домой не доехать.

Я выбрался из трамвая и пошел вдоль путей. Вокруг была сырая теплая зима. Белое небо изумленно глядело на Поклонную гору, на баптистскую церковь, на коломяжские черные рощи, серые озера, на вереницу трамваев и кучки черных людей вокруг них.

Стая галок обседал купол церкви. Должно быть, и старушкина душа (да и она ли одна) отдыхала сейчас с ними. Небо подумало еще и выдохнуло внезапную сырую метель. В несколько минут все засыпало, залепило. Редкие люди шли навстречу без лиц, белые, как снеговики. Трамваи стояли неузнаваемые, без номеров, без примет. Потом и весь мир пропал, не стало ни Поклонной горы, ни Озерков, вообще — ни земли, ни неба, — только — снег, метель, ветер, только — Белый Свет. Лицо было залеплено снегом, глаза были бесполезны. Я перестал понимать, где я, что со мной происходит.

Где-то рядом кричала несчастным, душераздирающим голосом невесть откуда взявшаяся птица. Подойдя к ней ближе, я увидел, что это автоматический насос откачивает воду из люка.

Вот и все, что осталось, — снег и автоматическая птица. Все прочее — детали. А дело ведь не в деталях... Но внутреннее эхо уверенно возразило: В деталях! В деталях!

— В деталях? — изумился я неожиданности этого возражения.

— В деталях! И ты — лишь деталь этого белого безличного пейзажа, и твоя жизнь, и жизнь той старухи, и смерть ее, и трамвай, заключающий в себе ее невообразимо выросший труп — ведь при жизни она была невидима, а сейчас стала центром мира, и небо глядит на нее, и она — деталь, деталь все той же прекрасной картины, и слезы твои...

— Какие слезы? Ах, а я-то думал, что из-за снежной маски их никому не видно...

— Кроме меня, — отвечал мне голос.

САД

Я часто задумывался: что это за сад пышно и свободно зеленеет за давно не чиненным забором, окружая и загораживая от случайных взглядов нежилой дом?

Всегда он был как бы после дождя, после свежего июльского ливня — так свежо и чисто пахла его влажная листва. Запущенный, заросший, заглохший, брошенный, с заколоченной беседкой и исчезающими в траве тропинками, — крапивный, бузинный, черемуховый сад.

Что-то в нем было не так, какой-то тайной он был окружен; о нем слетничали, за ним подглядывали — как дурнушки за красавицей.



Каждый, кто говорил о нем, обязательно вспоминал, как иногда начинает шевелиться крапива возле тропинки, будто в ней проползает что-то большое и жуткое.

А кто же не видел женщину, по вечерам спускавшуюся в сад развесить белье? Она проходила по тропинке вдоль забора в летнем ситцевом платье, и горе тому прохожему, к которому она поворачивала свое слегка монгольское лицо с сухими высокими скулами и янтарными глазами. Трудно было это забыть.

Я помню, как это случилось со мной.

Вечерело. Я шел мимо темнеющего сада, который привычно распространял запах июля и запустения, запах только что прошедшего ливня. В воздухе появились первые светляки. Странно, я нигде не видел их, кроме этого сада.

В это время она появилась на пороге заколоченного дома и беззвучно спустилась по шаткому полудугнившему крыльцу. По заросшей тропинке она приблизилась к забору и пошла вдоль него чуть впереди меня. Горло мое сжал короткий спазм. Она шла впереди крадущейся походкой, прижимая одной рукой к груди узел белья. Русые волосы были туго стянуты на затылке, одна выгоревшая прядь выбилась и упала на шею. Монгольское скрытное смуглое лицо, широко расставленные желтые глаза, полные оранжевых искр. Я замер; рот неожиданно наполнился слюной. Она тоже остановилась, и по высоким скулам серыми пятнами растеклась бледность.

Тогда я не понимал еще всего происшедшего.

В этом саду случались и более странные вещи. Однажды там появился я.

Я появился на пороге заколоченной беседки ниоткуда и никогда, с прутиком в руке, ничего ни о чем не зная, особенно о себе, зная только то острое волнение, которое возникает в горле и в спине, когда вдоль забора проходит желтоглазая женщина с туго стянутыми на затылке волосами или одиннадцатилетняя девочка с сухими монгольскими скулами и жесткими хвостиками косичек, девочка, которая бросает через плечо желтый винный взгляд, осыпая весь сад мелкими золотыми блестками, мириадами светляков.

Как странно мне было возникнуть, никогда прежде не существуя, появиться на свет совсем взрослым; так апокрифический Христос запретных икон рождался на их темном дереве тридцатилетним бородатым мужчиной, к радости и ужасу юной Богородицы.

Я окинул сад изумленным взглядом — меня окружали бурьян, крапива, репейник в человеческий рост, из травы глядели синие глазки белены.

Стемнело. Светляки заполнили неподвижный воздух сада. Пахло недавно прошедшим дождем. Водосборная кадка возле крыльца была полна. На веранде дома пили чай с вишневым вареньем. Мальчик раскачивался на венском стуле. Женщина в светлом платье ласково склонялась к нему в теплом свете низко повешенной лампы под оранжевым абажуром. Спокойным движением тонкой смуглой руки она поправляла падавшую на щеку русую прядь. Потом она что-то спрашивала у мальчика — губы беззвучно шевелились, мальчик кивал — и неторопливо разливала горячий горький темно-красный чай из синего чайника в золотых цветках. Неразличимые насекомые взволнованно бились в стекла. Почувствовав их волнение, женщина встала и распахнула окно, впустив в комнату вечерний сад, его влажный шелест, его взволнованных насекомых и выпустив в сад тихое тепло вечернего чаепития. Я удивился тому, насколько знаком был мне ее голос.

Честно говоря, не было ничего удивительного в том, что я появился в этом саду, — только мне это и могло показаться странным: ведь в нашем городе все появлялись так же. Детей у нас не бывало: женщины, почувствовав приближение родов, шли к этому саду, крались к нему, бежали, ползали, неуклюже переваливались через забор — бессмысленно было их удерживать, — и в саду, в траве, женщина с желтыми азиатскими глазами, одиннадцатилетняя девочка с торчащими косичками принимали роды; и новорожденный, ловко вывернувшись из женских рук, словно ящерка, уползал в траву, хищно оглядываясь на двух обнявшихся женщин странно желтыми глазами. А на следующий день в саду появлялся изумленный человек, ничего не знающий о жизни. Многие из них заглядывались на освещенное окно нежилого дома; некоторые слышали, как моя жена, открыв окно, говорила: — Дождь кончился.

Случалось, что кто-нибудь из них, выйдя из сада, с закрытыми глазами шел по городу и приходил в дом своих родителей, чаще — мужчины. Матери пугались их, отцы ревновали. Но скоро все проходило. Так прошло и мое изумление. Я привык и к распахнутому окну веранды, и к своему сыну, который все так же качался на венском стуле, и к той слепой страсти, с какой насекомые рвутся к огню, и к тому ознобу, который пробегал по спине, когда я слышал низкий голос: — Дождь кончился!

Единственное, к чему я не мог привыкнуть, — это к тому, как моя жена украдкой пробиралась в сад, впотьмах, держа за руку какого-нибудь мужчину и жадно заглядывая ему в лицо своими желтыми глазами. Тогда мне хотелось умереть. Я оглядывался на жену — мы пили с ней подгорелый кофе с миндальными пирожными в кафетерии возле сада. Около кассирши кафетерия увивался Васютка — толстенький карлик с лихо закрученными усами, в длинном, до полу, дождевике. Глаза его горели; он ухаживал за обворожительной слоноподобной кассиршей, ему хотелось нашептывать в ее ушко нежные сальности, но она была огромна, да еще и сидела на царственном кассирском табурете. Поэтому Васютка непрерывно подпрыгивал. В его прыжках было какое-то раздражавшее меня безумие. Я присмотрелся; в прыжке дождевик его слегка задирался, и видно было, что у него четыре ноги в тяжелых кованых башмаках.

Подгорелый кофе пах детдомом, миндальные пирожные — вокзальной подсолнуховой шелухой, а прямо против окна моя жена перелезала через забор сада. Я оглядывался на нее — она понимала меня и жалела, и даже заплакала бы, если бы не боялась, что потечет тушь. Она снимала перчатку и гладила меня по лицу легкими пальцами.

— Что можно сделать, — говорила она, — ему тоже бывает больно, когда я веду тебя в сад; ведь я — его жена. Это любовь. Это бывает. Закрой глаза, не смотри на них! — И она закрывала мне глаза своей легкой рукой, а иногда завязывала шелковым платком. Тогда мы играли в жмурки. Я должен был поймать ее и задушить; но это никогда не удавалось. Ведь в нашем городе никто не умирал: люди уходили к саду, перелезали через забор и скрывались в кустах бузины.

ГАЛИНА ПАНИЗОВСКАЯ

ТИШИНА

Я проснулась оттого, что в уши мне затекла тишина. Я открыла глаза. Тишина была черная и вязкая, она заполняла комнату до самого потолка, не оставляя, казалось, миллиметра для воздуха... Я встала и двинулась к окну, рассекая тишину будто воду.

За окном висел фонарь. Он светил здесь всякую ночь. Но сейчас он стыл в небе беловатой тусклой точкой, не давая света: ни единого лучика от него не тянулось, асфальт под его большой ногой был темен.

Я прижалась к стеклу. Невдалеке стоял домина в семь этажей и семьсот окон. Бывало ночами я отыскивала горящее окошко и посылала полуночнику мысленный привет. Но сейчас ни в едином окне ничего не светило.

Асфальт вдоль стены дома был прежде гулок, чьи-то шаги всю ночь отстукивали на нем любовные повести. Но теперь он был пуст. А над ним — пустое черное небо. Ни луны, ни звезды, ни даже красноватых отсветов над контурами крыш, без которых не бывает ведь городского ночного неба.

Я вжалась в стекло лбом, и щеками, и подбородком. Я расплющила о стекло свои сохлые губы и стояла так час, и два, и три...

«А ну их! Спать пойду» — хотела я сказать. Но горло сжалось и — ни звука...

От холодного стекла занемели даже брови. Беловатая точка фонаря маячила странным слепым глазом. Ох, пусть бы фонарь качнулся от ветра! Пусть качнулся бы хоть чуток! Пусть вокруг хоть что-нибудь вскрикнуло бы, вздрогнуло бы; пусть бы пошевелилось! Но нет — ничего!..

— Ничего не случилось, — сказала я себе. — Не случилось ничего!

Но сказала уже послушно — беззвучно.

А земля внизу лежала неподвижная, парализованная, увязнувшая в тишине, будто в капкане.

Я взобралась на подоконник и выпрыгнула наружу.

Я прыгнула, не открывая оконных рам, надеясь, что стекло охнет, брызнет осколками, разорвет молчание... Но стекло пропустило меня беззвучно и сомкнулось за мной, как смыкаются морские волны.

Я падала, а воздух не свистел, не рвался навстречу. Черный тротуар принял мое тело без стука, без толчка, будто вязкая паутина.

Минуто полежав, я вскочила и побежала в сторону от домов — туда, где возле железнодорожного полотна высажены кусты. Я сквозь них продиралась, будто испуганный слон, но не единый сучок не треснул, не скрипнул. Лишь абсолютная тишина как бы позванивала, подтверждая этим полное отсутствие звука...

Обхватив холодную ногу фонаря, я в отчаянии, всем своим телом попыталась его раскачать: пусть бы хоть дрогнул!..

Но это, разумеется, и вообще было глупо.

Ступив с силой босою ногой в придорожную лужу, я надеялась вызвать всплеск. Лужа молчала недвижно.

Тогда, вскарабкавшись по колючей щепенке, я улеглась на железнодорожном полотне.

Я лежала наискосок, упираясь в одну рельсу голыми пятками, в другую — лопатками, ощущая под затылком холодный твердый металл. И я глядела вдоль изогнутого пути туда, где прежде всегда горели сигнальные огни станции. Они — красные, зеленые, белые — прежде каждую ночь смотрели в мое окно, а я поглядывала на них сверху вниз — со своего дивана, со своей мягкой белой подушки. Ровно через секунду, после того как огни, бывало, начинали мелко вибрировать, из-за поворота возникал ослепительный глаз поезда. С грохотом, со стуком колес, длинно изгибаясь членистым телом, сверкая окошками, поезд несся мимо, и звал меня с собой в дальнюю даль, и я тогда понимала, что когда-нибудь не устою — умчусь за ним...

Сейчас станционных огней не было. Здание станции угадывалось смутно, сгущаясь пятном более черным, чем сама чернота.

Однако сам-то поезд — он-то, мне думалось, все же должен прийти. Не может не прийти!.. Ощущая рельсу шеей, я смотрела туда, откуда он должен возникнуть, и звала: «Ну: приди! Приди!» Звать и ждать — это было единственное, что я еще могла. И думалось: это поможет, он появится, раз я так жду!

И он появился. Я внезапно увидела: он уже стоит. Стоит у темной плохоразличимой платформы и молча смотрит ослепительным белым глазом.

Смотрел. И, бросая длинный луч, заглядывал в мое окошко. Я видела — заглядывает. И ведь он привык, что я — там.

Теперь там меня не было. И наверное, поэтому он стоял и стоял, недоуменно обидчиво щурясь. Я приподнялась, пытаюсь крикнуть, что вот, мол, я. Но лишь поперхнулась густой тишиной...

Наконец поезд тронулся. Плечами, ступнями, затылком я ощутила, как дрогнули рельсы, как они натянулись и напряглись под его тяжестью и энергией. Напрягались все больше. И слепящий глаз приближался, приближался...

Когда был совсем уже рядом со мной, он внезапно меня заметил... Он дернулся назад. Забил осями колес, пытаясь остановиться. Было видно, как он пытается и как его охватывает холодная бессильная жуть... И меня она охватила тоже. Я осознала только теперь, что он ведь наедет, действительно наедет всю стотонной тяжестью...

Жуть ударила меня в живот — туда, где кончаются ребра. И там же, под ребрами, я ощутила, во мне рождался крик. Крик жутки... Но при всем том я продолжала смотреть, как в шаге от моих босых ног, медленно-медленно, будто в замедленной киносъемке, буксуют колеса, в тщетной надежде остановиться и понимая — уже не успеть...

Я смотрела. И не могла бы сказать, чего страшусь больше: того ли, что поезд наедет, или — что все же сумеет затормозить.

Он не сумел. Тормоза у него были медленные: А может, у него и не было тормозов. Был длинный-длинный, членистый, какой-то мельтешащий живот, острый запах горячего железа.

Наконец опять появилось небо. Я, как раньше, лежала лицом вверх, и глаза окунулись в небо. Какое оно было высокое! И теперь там дрожали звезды, звезды, звезды...

Поезд был уже далеко. Он стучал вдали, гудел там диким гудом, разрывая тишину, потому что ее ведь еще предстояло разрывать.

Она рвалась. Шорохи, хрусты, свисты грянули сквозь мои уже занемевшие от беззвучия барабанные перепонки. А в соседних домах зажигались окна — одно, второе, третье... Закачался фонарь, блеснул, залохматился лучиками в сыром воздухе. По тротуару застучали каблучки — шли двое.

Я поднялась. Собрала со шпал свои шпильки. Непринужденно подпрыгнув, прошла сквозь стекло назад — на свой четвертый этаж. Вокруг разливалась спокойная свежесть. Немного хотелось спать. А ночь еще длилась, и подушка была еще теплая...

1001 НОЧЬ

Я никогда не видел пьяного негра.

Просто пьяных — это ради бога и сколько угодно. Тут рядом с моим домом пивной ларек и магазин — и посмотрелся я на этих пьяных во всяком их виде, но пьяного негра никогда не встречал. А это был вообще какой-то непонятный негр — грязный, оборванный старикашка, что само по себе было странно. Одни его черные заскорузлые пятки чего стоили — это он так сидел, спиною в кустах, а босые ноги вытянул к тропинке.

Я проходил мимо и не собирался останавливаться: что мне было останавливаться из-за какого-то упившегося, пусть даже и негра. Но он заговорил что-то быстро и непонятно и завозил пятками по земле. Тогда я подумал, что вдруг это и не пьяный — я ведь не видел никогда до сих пор пьяного негра — вдруг это с ним болезненный припадок, и помочь человеку надо.

Я наклонился над ним, типичный был негр — с вывороченными губами и плоским носом, как на картинке. Он снова заговорил, словно чайник на огне забулькал, я разобрал только, что он повторяет все время какие-то одни и те же два-три слова. Он смотрел куда-то поверх меня, и глаза у него были неподвижные и мутные, словно у слепого. Только он совсем не был слепым и все видел, что надо, — я чувствовал твердо, что он видит. А глаза он специально такие сделал — я посмотрел в них и уже не мог оторваться, а он не отпускал, и я смотрел, пока голова не закружилась: только успел подумать, что не упасть бы, и отрубился начисто. А когда пришел в себя, этот старик сидел у меня на спине — верхом и на самом загривке. Он обхватил мою шею ногами, а рукой — в волосы.



Я подумал, как это несправедливо и нехорошо вышло со мной, как по-свински, как скверно, как паршиво. Мне стало тоскливо и тревожно внутри, и я побежал. Я бежал, а старик сидел на мне сверху и бормотал что-то свое время от времени.

Я не знал, куда бегу. На перекрестках я старался держаться ближе к милиционерам. Я заглядывал им в лица, тоскуя, но они все отводили от меня взгляд, словно понимали что-то такое про себя и не вмешивались, и я бежал дальше — по тротуару, от дома к дому, от дома к дому, от одного к другому: окна, подъезды, водосточные трубы... Столько было этих домов, и в каждом — окна, водосточные трубы, подъезды, и все одинаковые — такая скука. Подъезды, ступеньки, окна, водосточные трубы — о господи! — и снова окна, водосточные трубы, подъезды, ступеньки.

Подъезды, водосточные трубы, ступеньки, окна — такая тоска! — быстрее же, быстрее! — и что там впереди? — те же водосточные трубы, и подъезды, и окна, и другие подъезды, окна и водосточные трубы, и снова окна, водосточные трубы, водосточные трубы, водосточные трубы — какие они: те же самые или уже другие, эти окна, подъезды, и ступеньки, и арки, и решетки?

Я забегал в темные сырые колодцы дворов, словно искал там что-то, но что могло там быть? что могло там быть? — только окна, подъезды, водосточные трубы, окна, подъезды, водосточные трубы — и такая это была тоска, что нужно было бежать еще быстрее, еще быстрее вперед, а впереди — что там? — все те же окна, подъезды, окна, подъезды, окна, подъезды.

Окна, подъезды, водосточные трубы, окна, подъезды — не надоело еще? — пропусти страницу, пропусти две

и там они будут все те же, водосточные трубы, подъезды: и будут, и были, и всегда, и ничего другого — жизнь моя, или ты приснилась? — водосточные трубы, подъезды, ступеньки — пробегаю под гулкую арку сквозным проходным двором — окна, окна, водосточные трубы — я чувствовал свое сердце в груди: не трудную его работу — быстрее, только быстрее, — а волнение от неизвестной причины, щемящий озноб, безнадежность и страх, словно на краю обрыва, словно уже в полете, словно я летел, как падал в отвесную шахту улицы — безлюдный, рассветный час — окна, окна, окна мелькали мимо, темные, а от зари — в розовых отсветах. Иногда среди них что-то казалось знакомым: магазин, или аптека, или другой магазин, я не разглядывал их, не узнавал, пробегаю быстрее, но что-то во мне как бы отвлекалось, пытаюсь понять, где я и что, а я отмахивался в досаде, я спешил, но повторялось опять через какое-то время, несколько раз, и вдруг внутренний голос где-то из правого уха сказал — это же гастроном, ты здесь пиво покупал и сосиски, а потом пил и ел, нормальное дело, нормальное — ты понял? — а сейчас будет рыбный, а дальше, между прочим, рабочие днем яму копали для ремонта. Он замолчал, но оставался где-то рядом, как тихий наблюдатель, среди умопомрачения трезвый и знающий, что почем. А я, пробегаю мимо кучи вынутаго из ямы песка, безотчетным движением подался вправо, споткнулся и упал.

Я упал, ноги старика разжались, я вывернулся и лег на него. И заплакал от расстройств, что не успел, не добежал, а оставалось, быть может, уже совсем немного до не знаю чего, быть может, до чего-то необыкновенного, как счастье и исполнение желаний. Я плакал и сжимал горло старика руками, а он лежал подо мной совсем тихий и спокойный. Я душил его и бил головой об асфальт, пока меня не оттащили.

Я поднялся и встал. Утро уже стояло в полную силу. Всю ночь, значит... Какая ночь! По гроб жизни не забуду. Голова кружилась, и качало меня, словно пьяного, а мой негр лежал, прислонившись к стене. Ему словно и не сделалось ничего. Так же он бормотал, шевелил губами, и так же смотрел неподвижными глазами куда-то на крышу.

Подшел милиционер.

— Ничего с ним не случилось, — сказала я. — Он в полном порядке. Таким он и был, когда я его нашел.

Подъехала скорая, и старика погрузили. Меня тоже посадили в машину, только в другую.

— Я совсем не пьяный, — сказал я, — я устал, просто устал.

И мы поехали.

Дальше сказать, я отделался условным сроком и верю, что легко отделался. В плюс мне пришлось, что потерпевшее лицо исчезло неизвестно куда. Ну и все на этом, жизнь моя идет

тихо и благополучно, и все нормально со мной. На людей я теперь привык смотреть снисходительным взглядом умудренного жизнью человека. Из них мало кому приходилось пережить и испытать такое. Так я думаю, хотя и не любопытствовал никогда по этому поводу.

Одно только беспокойство: иногда, когда я вижу какого-нибудь негра... а негры, они как-то удивительно часто попадают и у нас в районе, и в соседних местах, хотя они и не похожи ничуть на этого моего старика, они даже наоборот, молодые всегда и высокие, и носы у них, может быть, тонкие, и губы без вывороченности, а одеты они все в джинсы и куртки, или еще во что-нибудь, или даже в какую-нибудь военную форму с эмблемами, звездочками и знаками отличия... и когда я вижу такого вот негра, молодого и в джинсах, и в куртке, высокого или с бородкой, а сам я, может быть, в это время сижу и еду в автобусе или троллейбусе, поэтому не могу перейти на другую сторону улицы, а этот негр стоит передо мной, и я называю его про себя вежливо: «африканец», я вижу его, хотя и стараюсь смотреть куда-нибудь в другую сторону, я вижу его все равно, и внутри у меня становится тревожно и тоскливо, я стараюсь глядеть куда-нибудь в окно и не думать, но ерзаю на своем месте, и знаю прекрасно, что будет через минуту, нет — через мгновение... да, вот уже сейчас, вот-вот... И я встаю и говорю, обыкновенно потирая шею рукой: «Садитесь, пожалуйста».

БУТЕРБРОД С ГОЛЛАНДСКИМ СЫРОМ

Всё иногда бывает.

Бывает иногда и такое, чего никогда не было. И не будет.

Бывает, что голландский сыр пахнет чуть-чуть как дорожужский.



Часто бывает, что идет дождь.

Всё иногда бывает, и так иногда бывает, что ничего не бывает.

17 января шел дождь.

17 января Егоров на Кантемировской улице встретил знакомого.

Но сразу понял, что это никакой не знакомый, а просто человек.

Хотя, вспомнил Егоров, он уже давно и каждый день видит этого человека, проходя по Кантемировской улице.

И вдруг... «Боже мой! — подумал Егоров. — Ведь это же я сам собственной своей персоной!»

Но сразу засомневался: «Это разве я этот тип, у которого шляпа — мятая, плащ — без пуговицы, брюки на коленях — пузырями, левый ботинок каши просит, а ко всему еще и носки дырявые?»

Егоров посмотрел в зеркало. «Все-таки я», — подумал он.

И купил себе сразу новые брюки, ботинки, плащ, шляпу и пару носков.

Пошел по Кантемировской улице и вдруг... «Батюшки! — подумал Егоров. — Кто же это идет навстречу? Это же я сам!»

Но сразу засомневался: «Может ли быть такое? Это разве я иду с головой нечесаной на плечах? Это разве у меня в бороде макароны и волосы из носу лезут пучками?»

Посмотрел в зеркало — ничего не поделаешь, все так в точности и есть.

Пошел в парикмахерскую. Постригся, побрился. И волосы в носу все повыдергивал.

Идет по Кантемировской и опять... «Ну-ну! — подумал Егоров. — Это же я сам иду навстречу!»

Но потом засомневался, посмотрел в зеркало — а против зеркала ничего не скажешь.

«Эх, Егоров, Егоров, — думает он. — Кем ты был, Егоров? Кем ты стал?»

Пошел в магазин и купил себе темные очки.

Идет по Кантемировской и... «Что за черт! — думает. — Ну можно ли так каждый раз надоедать человеку?»

И сразу бежит в аптеку на углу Лесного и там покупает шприц и пузырек с цианистым калием.

Идет по Кантемировской... «Ну, — думает, — теперь это в последний раз».

Пристраивается к тому сзади, а у того в руке сумка-мешочек, а в сумке бутерброд с сыром. Егоров тихо колет сумку шприцем и выпускает цианистый калий в бутерброд. И спокойно идет на работу.

Пришел Егоров на работу, вскипятил воды и сел пить чай. Развернул бутерброд с голландским сыром. Понюхал. Сыр может пахнуть разное. Бывает так, что голландский сыр ничем не пахнет, бывает, что он пахнет чуть-чуть как дорогобужский, иногда он может вкусно пахнуть орехами. Почему бы ему не пахнуть горьким миндалем?

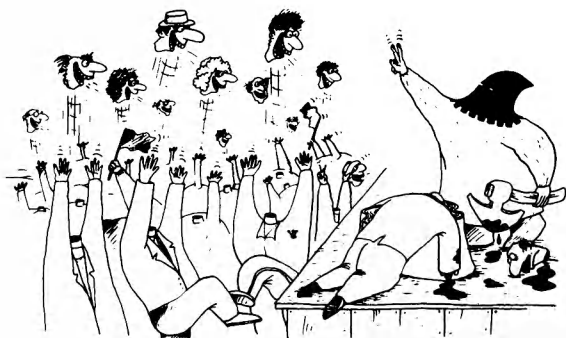
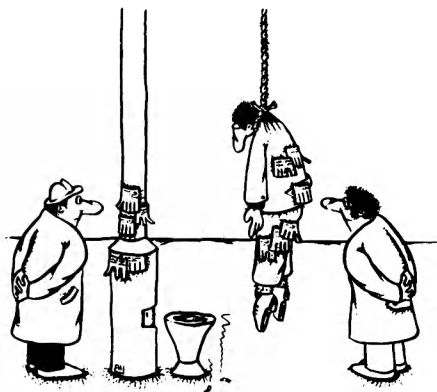
Егоров задумался, отложил сыр, снял очки и посмотрел в окно. А там так с 17 января и шел дождь, не переставая. И ничего, кроме дождя.

Посмотрел Егоров в зеркало. «Ну что же, — подумал, — все есть, как есть, а лучшего уже не будет».

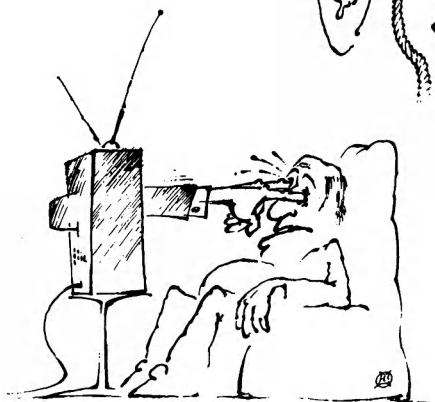
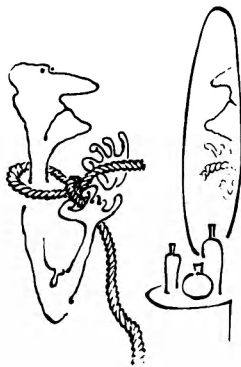
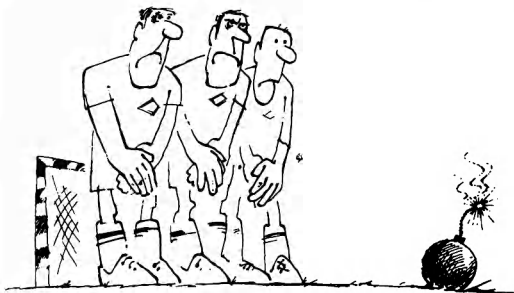
Закрыв глаза и откусил от бутерброда.

Рисунки С. Михайленко

МЫ ЕЩЕ ШУТИМ...



Рисунки В. Шилова



Рисунки Е. Осипова



Рисунки А. Сергеева

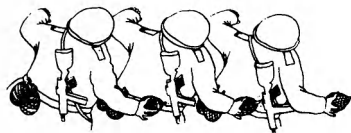
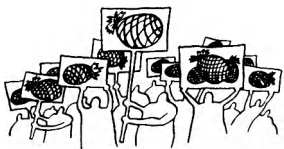
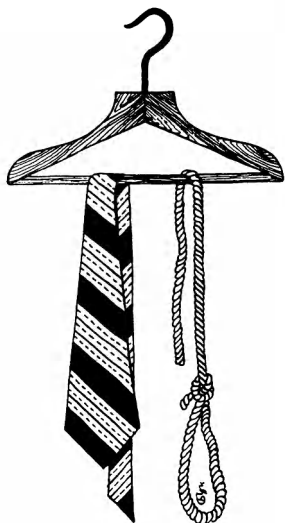
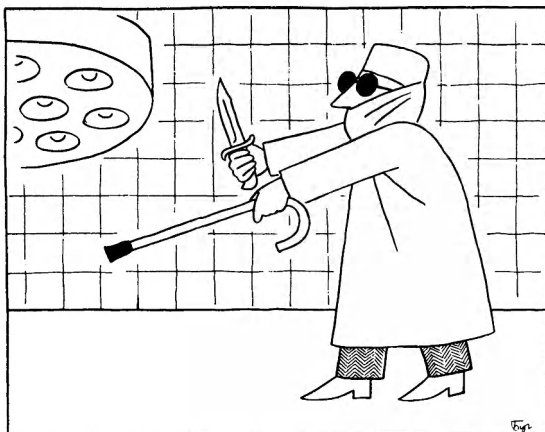


Рисунок В. Шилова



Рисунки В. Бугаева



SUMMARY

Abyss. («The Self» on the verge of horror and absurdity)

The subject publication of the magazine «Ars» (Nos 1—6) on horror and absurdity in art.

Alexei Mashevsky. «All and all that threatens to wreck...» Introductory article 5

«Russian evil spirits». An experience of a dictionary on demonology. Cheap popular print. Ritual mummery in the folklore tradition. Folk short stories. The articles and publications by Anna Nekrylova and Larisa Ivleva 7

Alexander Platonov. «I half-opened the edge of the cover...» A review on the comedy of horrors after A. K. Tolstoy's story «Vampire» staged at the «Theatre in Liteiny» (St. Petersburg) 29

«De Profundis». The poems of German poets-expressionists. New translations by A. Olin and D. Raskin of the poems by George Trakl, Wilhelm Klemm, Georg Heym, Gottfried Benn 33

Vadim Vatsuro. «A rainy summer in Geneva or the History of a hoax». The history of writing and translating into Russian of Byron's — Polidori's story «The Vampire». **«The Vampire». The story narrated by Lord Byron** 36

J. R. «Women in the object-glass of Alexei Kozlov». The works of the Grand Prix winner at the First All-Union competition of erotic art photography 64

Alexander Borovsky. «Necrorealists as a mirror». The works of a group of artists-necrorealists at the decay of the era of stagnation 65

Jean-Paul Sartre. A passage from the treatise «L'être et le néant» on the problems of love, hatred, sadism (the first publication in Russian) 68

Franz Kafka. «The guard of a crypt». The unfinished play and the only experience of Kafka in the drama genre. The first publication in Russian. In the afterword by A. Zherebin the play is treated as a variation on the theme of chaos encroaching human life 80

Gleb Ershov. «Revelation of Pavel Filonov». A new interpretation of «The feast of kings», one of the masterpieces of the Russian painting of the beginning of the XX century 90

Herbert Read. «Futurism, dada, surrealism». A chapter from the book «A concise history of modern painting» by H. Read (the first publication in Russian) 98

VI. Butakov. «Exorcist». Social motifs of the works of a well-known St. Petersburg artist Evgeny Tykotsky are treated in the article 118

Josef Raiskin. «Chernomor — Chernobog — Chernobyl». The author considers the images of evil, cruelty, horror and revelation in music 121

Antonin Artaud «The fountain of blood». The play written in 1925 as a parody became the classics of the French surrealism (this is the first publication in Russian). In the afterword V. Maximov considers the artistic unity of Artaud's works and French surrealism, the influence of symbolism aesthetics upon Artaud and his getting over these tendencies while developing the theory of «anti-theatre» in the beginning of the thirties 125

Ry Nikonova. «The word is unnecessary as such». The problems of postmodernism

and some examples of the vacuum poetry are presented in the article 131

Igor Bakhterev. «Classical Greek tiff». A vaudeville from the heritage of the group OBERIU 136

Olga Manulkina. «The permanency of mirth and dirt». The article presents poems by Daniil Kharms and Nikolai Oleynikov set to music as a vocal cycle «Love and life of a poet» by Leonid Desyatnikov 139

Yakov Druskin. «Devil in the form of nought — μη ὄν». A religious philosophical essay 148

G. L. Tulchinsky. «Trial of the city». An essay on St. Petersburg — Leningrad broaching a subject of Petersburg mythology 154

Alexandre Dumas. «The legend of Petersburg fortress» (the first publication in Russian). The foreword by M. Treskunov presents the history of the story 160

Alexander Melikhov. «The last act. (Execution as applied art. Victims of pluralism)». Articles treating the problems of death penalty and suicide 168

Yury Yurkun. «The club of charity skeletons». A story. Biographical data and a short analysis of the story are given in the accompanying articles by E. Binevich and O. Borisov-Danilin 184

Sergei Dobrotvorsky. «Horror and fear in the end of the millennium». The author traces the evolution of film-fear from impressionism to postmodernism 198

I. Dobryakov. «Why people watch thrillers?» A keen public interest in thrillers is analyzed in the article 208

Alexander Tankov. Galina Panizovskaya. Mikhail Gayokho. Stories 210

The collection presents the works of modern cartoonists and photographers.

ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ АРИФМЕТИКА

Если к 22,0 прибавить сначала 21,0, а затем 12,28, то в сумме получится 55,28.

Если иметь в виду, что первая цифра означает рыночную стоимость бумаги одного экземпляра той книжки, которую вы держите в руках, вторая — стоимость типографских работ, а третья — сумму редакционных расходов и разного рода отчислений, то, приплюсовав к итоговой цифре двадцать восемь «добавленных» процентов, не получим ли мы одно из количественных определений того широкого понятия, которое вынесено в заглавие?

Этим, как можно догадаться, и объясняется печальная необходимость выпуска одного — годового — номера нашего издания вместо многих и многих, некогда объявленных на 1992 год. Редакция приносит глубокие извинения нашим доверчивым подписчикам и мужественно обещает выслать «Бездну» всем, независимо от продолжительности оформленной подписки.

И еще редакция надеется, что вопреки законам инфляционной арифметики метаморфоза «Арса» в «Бездну» не приобрела необратимого характера и читателей еще ждут встречи с новыми выпусками журнала.

В 1993 году «Арс» предполагается распространять в розницу и по заказам, которые следует направлять на адрес редакции.



К статье Н. Некрыловой «Кому семь смертных грехов?»



ISSN 0235—6775
Индекс 73190