

1990 № 12 (48)
ДЕКАБРЬ

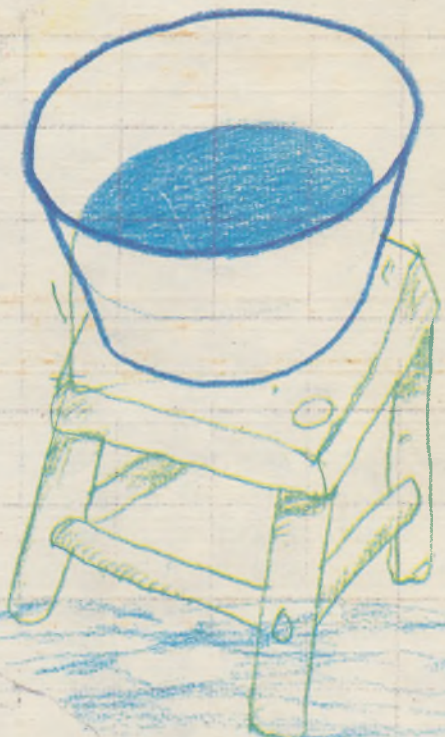
РОДІНЬК

ISSN 0235—1412

ПРОЗА ПОЕЗИЯ ДРАМАТУРГИЯ ПУБЛИЦИСТИКА КРИТИКА



13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1



РОДНИК

«АВОТС» («РОДНИК») ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ МОЛОДЕЖИ НА ЛАТЫШСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ. ИЗДАНИЕ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ЛАТВИИ. ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1987 ГОДА.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

АЙВАРС КЛЯВИС
(главный редактор)
ЯНИС АБОЛТИНЬШ
ВИЛНИС БИРИНЬШ
(ответственный секретарь)
ИЛМАРС БЛУМБЕРГС
ГУНТАРС ГОДИНЬШ
(редактор отдела)
МАРИС ГРИНБЛАТС
ЭДВИНС ИНКЕНС
ЕКАТЕРИНА БОРЦОВА
(заместитель главного редактора)
АЛЕКСАНДР КАЗАКОВ
ПЕТЕРИС КРИЛОВС
ЮРИС КРОНБЕРГС
АНДРЕЙ ЛЕВКИН
(редактор отдела)
ЯНИС ПЕТЕРС
АДОЛЬФ ШАПИРО
ВИЕСТУРС ВЕЦГРАВИС
ИМАНТС ЗЕМЗАРИС

РЕДАКТОРЫ:

ЛАЙМА ЖИХАРЕ
ПАВЕЛ ЖУКОВ
ЕЛЕНА ЛИСИЦЫНА
НОРМУНДС НАУМАНИС
ЭВА РУБЕНЕ

КОНСУЛЬТАНТ ПО ПОЭЗИИ

АМАНДА АЙЗПУРИЕТЕ

КОНСУЛЬТАНТ ПО ПРОЗЕ

АЙВАРС ТАРВИДС

КОРРЕКТОР

РИММА ЛИНДЕРМАН

ПЕРЕВОДЧИК

АНТА СКОРОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР НОМЕРА

НОРМУНДС НАУМАНИС

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

ИНАРА ЮРЬЯНЕ

Рукописи принимаются отпечатанными на машинке в двух экземплярах, не рецензируются и не возвращаются.

Сдано в набор 9.09.90. Подписано в печать 26.10.90. Л-000053. Формат 60×90/8. Офсетная бумага № 1, 2. Офсетная печать. 10+0,5 усл. печ. л., 21,5 уч. л. отт., 14,7 уч.-изд. л. Тираж 140 000 (на латышском языке 87 000, на русском языке 53 000). Номер заказа 1429. Цена 50 коп. АДРЕС РЕДАКЦИИ: 226081, РИГА, БАЛАСТА ДАМБИС, 3. АБОНЕНТЫЙ ЯЩИК 35. ТЕЛЕФОНЫ: гл. редактор 224166; зам. гл. редактора 224100; отв. секретарь, техн. редактор 225654; редактор отделов прозы, поэзии, культуры, публицистики 229743; консультант прозы и поэзии 227208; художник 210030. Отпечатано в типографии Латвийского газетно-журнального издательства, 226081, Рига, Баласта дамбис, 3.

ЛИТЕРАТУРА

Аншлавс Эглитис. «Портрет» (1)
Андрейс Ирбе. Стихи (9)
Георгий Власенко. Стихи (12)
Павел Крусанов. «Герой найден» (14)
Михаил Ямпольский «Гиньоль» (16)
Андрей Кавадеев. Рассказы
из «Русского лубка» (22)
Алех. Стихи (24)
Игорь Померанцев. «Довольно кровавой
пищи» (27)
Аркадий Драгомощенко. Стихи (29)

КУЛЬТУРА

Хелена Демакова. «I love Kotka и «Radar»» (32)
Ефим Барбан. «Идея импровизации»
«Развитие стиля в джазе» (41)
Юрис Стренга. «Don't Worry! Be Happy!» (50)

ПУБЛИЦИСТИКА

С. Мамонтов. «Походы и кони» (54)
Максим Кантор. «Апология прямой речи» (61)
Содержание журнала за 1990 г. (64)
Бела Хамваш. «Водолей» (66)

ЛИТЕРАТУРА

Лариса Ванеева. «Антигрех» (73)
Андре Нейбурга. «Золотые тувельки, круг,
любовь» (77)

БРАКОВАННЫЕ ЭКЗЕМПЛЯРЫ ПРОСИМ ОТСЫЛАТЬ В ТИПОГРАФИЮ (АДРЕС СМ. НИЖЕ). РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛЫ НЕ ВЫСЫЛАЕТ.

ПОРТРЕТ



РИСУНОК АВТОРА

К вечеру четвертого дня в кабинет к директору снова плавно прошествовал балетмейстер. Директор сразу заметил, что его походка особенно вкрадчива, а улыбка еще более надменна, чем обычно.

— Если директор соизволит проследовать за мной, ему не придется пожалеть об этом, — сказал балетмейстер.

(Окончание. Начало в № 11)

— Что еще стряслось? — встревоженно воскликнул директор.

— Фактически, ничего. Какая, собственно, разница, где писать декорации — на чердаке или в подвале...

— Какие декорации, какой подвал?

— Декорации к балету «Играл я, плясал». Разумеется, для сцен в спальнице подвал может подсказать весьма ценные идеи...

— Ведите! — прервал его директор, вскочив.

Они пересекли сцену, где к ним присоединилась Инта и Клотынь, вчетвером прошли в трюм, протиснулись сквозь будку осветителя и через люк в полу спустились в распределитель электричества, а оттуда в огромные, разделенные дугами бетонных арок катакомбы под зрительным залом. Немало пролетая еще по разным, ужасно пыльным ходам вдоль силовой станции, всевозможных вентиляционных шахт и каналов, они оказались, наконец, в длинных полукружьях коридоров, забитых ненужным пока реквизитом и выгибающихся за пределы самого здания оперы, под улицу. В дальнем конце последнего коридора блеснул свет, слышались голоса. Глазам ищущих открылась непристойная картина.

Под темно-пурпурным балдахином, на роскошной кровати, на которой Отелло душит божественную Дездемону, привольно развалился Клав. Одной рукой он обнимал какое-то несуразное, очень непривлекательное создание. Одетое в травяной наряд гавайской чаровницы, разубранное варварскими, толстыми, как шланги пылесоса, серебряными украшениями эфиопского царя Амонасро и увенчанное озорной мушкетерской шляпой с черными перьями, это создание как раз осушало отравленный кубок доктора Фауста. Когда оно наконец отняло кубок от своего ореховобурого, в пивной пене лица, показался огромный лиловый серповидный нос и подбородок в многодневной рыжей щетине. Вокруг алькова расположилось несколько мужчин — тот в каске римского легионера и с вечноезеленым дорожным посохом Тангейзера, у иного лицо скрывалось в тени сверкающего джентльменского цилиндра или остроконечного колпака звездочета. Тут же, под рукой, на троне царя Ирода, стоял бочонок с пивом.

Безмолвный, но смертоносный, как торпеда, директор ринулся к алькову. Однозвучно возмущение его было слишком велико, чтобы выразить его словами.

— Клав, Клав, что ты делаешь, зачем ты губишь свою жизнь? — простонала Инта, и Клотынь ревниво схватил ее за локоть, Алвикис же хмуро отвернулся.

Клав рассмеялся. Впервые со времени своего возвращения в оперу. Но смех его был ледяной, недобрый.

— Искусству надо отдать то, что причитается искусству, мастеру — то, что причитается мастеру. Мастер Шнапс не любит, когда его подмастерья начинают чересчур заноситься, — как всегда с обидной снисходительностью, ответил Клав.

Речь его была ясная, движения, судя по тому, как он легко спрыгнул с ложа, уверенные; казалось, он совсем не пил.

— Что это значит, что вы себе... — наконец взорвался директор, слова срывались с его губ, сшибаясь и схлестываясь, словно всполошенные хохлатки, которых гонит из курятника хорек. Клав терпеливо и почтительно переждал, пока в бурном словоизвержении не начали просвечивать паузы, и вставил:

— Дорогой директор, можете ли вы припомнить хоть один спектакль, который бы не доделывался в последнюю минуту, в страшной спешке, на бегу, днем и ночью? Театр и спешка неразделимы так же, как кабак и безалаберщина. Только лихорадка последних минут может вдохнуть в декорации подлинную жизнь. Сколько осталось до премьеры? Три дня и четыре ночи? Да за это время можно целую оперу расписать.

Директор смотрел на Клава и только диву давался. Несет человек чистую ахинею. Но речь его звучит так сладко, утешительно, все свои несуразицы он провозглашает с такой самонадеянной небрежностью или небрежной самонадеянностью, что просто нечем крыть.

— Что ж, — продолжал Клав, — делу время, потехе час. А с вами не случается такое, директор, что пухнет голова, когда вы дни напролет корпите над своими калькуляциями? Взгляните-ка на эту Далилу, — указал Клав на безбожно выряженного Густа, — разве она не радует глаз? Встань, Густ. Поклонись директору оперы, который любезно предоставил нам эти апартаменты и теперь окажет нам честь, осушив с нами вместе бокал пива. Директор, позволяю вам представить — столяр Густ.

Густ с грацией орангутанга отвесил поклон, наполнил кубок Фауста и протянул Клаву, тот, в свою очередь, поднес его директору.

Директор, поколебавшись, принял кубок. Приятный, ровный голос Клава, сумеречный склад, где в полутьме сказочно мерцали и посвечивали рамы огромных зеркал, гирлянды искусственных цветов, оружие, пестрые знамена, фантастические идолы, маски и султаны, производили странное, завораживающее впечатление. Вот и пойми этих художников! Может, и вправду времени еще вдосталь, и все волнения были напрасны. С грустью директор признал, что не молодой задор толкнул его на то, чтобы доверить Клаву большую постановку, а нечто иное, — трудно объяснимое обаяние личности, присущее этому чудаковатому бродяге. Он поднес кубок Фауста к губам; пиво было превосходное.

Осушив кубок наполовину, директор протянул его Алвикису. Недавние собутельники Клава, среди которых директор узнал нескольких рабочих сцены и электростанции, тихонько исчезли, так что вновь прибывшие гости, усталые после долгих подземных блужданий, могли занять их места на всевозможных треножниках для воскурения благовоний и тронах.

— Маэстро Клотынь, — заговорил Клав, обращаясь к композитору, — не кажется ли вам, что музыка в чертовом овине чересчур полна шума, грома и барабанного боя — все равно что на поле брани; быть может, стоит приглушить оркестр, пусть он лишь шипит, свистит, скрипит, кричит и сопит, как ветер за углом или сухие листья на дворе. Тогда вопли ужаса будут выделяться куда заметнее. И еще мне кажется, — теперь он повернулся к Алвикису, — что наши духи и черты наряжены слишком красочно, всяк по-своему; все эти мистические существа лучше бы изобразить как привидения — неуловимые, ускользающие, они лишь изредка, на миг, подобно тусклым призракам, обрисовываются в метели загробного праха и пепла. Разве что полуживого барина стоит выпустить пестрым, пусть мельщит, как индейский петух, в толпе ведьмаков...

Клав еще какое-то время перебирал тысячи мелочей в постановке, подмеченные им за время последних репетиций, и директор наконец решил, что Клав, видимо, знал, что делает, проветривая свои мозги в обществе мужественной Далилы. Осушив еще бокал-другой, он встал и призвал тружеников искусства вновь вернуться к работе. Длинное шествие по подземным лабиринтам оперы на этот раз замыкали Клав и Инта, которая, видя, что все кончилось добром, солнечно светилась в улыбке. Они обсуждали костюм для героини.

— Мне нравится, — сказала Инта, — что у Лелде один наряд в течение всего спектакля. Вечные переодевания для каждого действия просто опротивели.

— Гм, впервые слышу, чтобы женщина жаловалась на необходимость переодеваться, — заметил Клав.

— Да дело не в самом переодевании. С каждым нарядом, цветом и фасоном словно бы меняется сам человек, его желания, настроения...

— И это тебе не нравится?

— Нет. Я не хочу меняться, во всяком случае, в стремлениях.

— И все же меняешься. Что делать — сцена, как и жизнь, всегда требует чего-то поновее, поярче.

— Не всегда. У меня есть несколько нарядов, уже трехлетней давности, которые мне милее всех обнов.

— Гм. Несколько нарядов трехлетней давности, интересно, — пробурчал Клав.

— По правде, даже один.

— И ты действительно собираешься когда-нибудь снова надеть его — пыльный, изношенный? Алвикис и Клотынь осмеют его как старомодный.

— Хорошая ткань за три года не снашивается. Фасон, это верно, немного устарел, но ведь все настоящее, безыскусное, всегда чуть-чуть старомодно. Не так ли, Клав?

Клав очень серьезно посмотрел на Инту.

— А куда же ты денешь нынешний — такой красивый костюм дынного цвета?

— Правду сказать, он никогда не был мне к лицу. Думаю, отдам его кому-нибудь из подруг.

— А знаешь, — сказал он, — я ведь тоже все время хожу в старом пиджаке, совершенно не тянет шить новый.

Они уже добрались до трюма, подземелье осталось позади.

Клав взял Инту за локоть и помог ей подняться по узкой лесенке из трюма на сцену. «Первый раз он дотронулся до меня», — подумала Инта.

— А теперь, — заявил Клав, когда они остановились перед пустым, темным залом, — не взыши, мне каждая минута дорога.

— Торопись, Клав! — ободряюще улыбнулась Инта, и Клав понесся в декорационную.

Тут-то и грянула гроза. Несмотря на поздний час, вызвали всех помощников, где бы те ни жили — в Бикерниеках или Шампетере. Включили все лампы, затопили все плиты для варки клея, так что казалось, будто закипел сам воздух в старой, немало пережившей всяческих безумств мастерской. Клав начал с того, что приказал убрать и смыть все, что работники мастерской расписали по своему разумению. Но сделал он это так деликатно, с шутками и прибаутками, что смел никого не обидеть.

Затем задники для двух последних картин расстелили на полу, один в верхней, второй — в нижней живописной мастерской, и помощники начали натирать углем шнуры, чтобы разбить большие полотна на клетки и перенести на них сложный рисунок эскиза.

— Для такой тонкой разметки у нас уже нет времени, — сказал Клав.

Вооружившись длинным шестом, на котором, подобно кремневому наконечнику каменного века, был укреплен черный клинышек угля, Клав встал среди полотна с эскизом в свободной руке. Отметив две-три важнейших точки, он начал рисовать на глаз, без всяких клеток. В течение часа контур был готов. Смахнув пот, Клав поспешил во вторую мастерскую, чтобы нарисовать и последнюю картину. Усне расхаживал, крутя головой, и усмехался в щетинистые усы.

На одном полотнище вычерчивали полукружья стилизованных облаков, на другом должна была сиять полная луна. Пока помощники возились со шнурами и гвоздями, Клав велел подать большую кисть на двухметровом древке, обмакнул ее в желтый хром, оттолкнулся ногой и волчком повернулся вокруг своей оси, вычертив математически точную луну. Точно так же он в несколько мгновений прочертил оставшиеся дуги. Помощники только руками развели.

Готовые куски один за другим спускали из мастерской на чердаке оперной пристройки прямо на сцену, через люк, который зиял над нею на высоте доброго пятиэтажного дома. Рабочие весьма осторожно орудовали на краю развезтой пропасти. Как-то раз, когда две кулисы уже были спущены, а Клав не мог толком докричаться до рабочих на сцене, он вдруг схватился за первый попавшийся канат и съехал на нем вниз. Люди на сцене застыли, как изваяния, при виде человека, который свободно раскачивается в сумеречном кратере сцены. Это едва не кончилось плохо: канат ускользнул от захвата ног, и несколько секунд Клав смешно и жутко барахтался в воздухе, повиснув на руках. Но вот он снова стиснул канат ботинками, спустился вниз, лишь несколько чаще дыша, и тотчас широко зашагал в вытертых добела танках на другой конец сцены — раздавать указания и команды.

Пробежали часы и ночи; декораторы целыми кружками поглощали черный кофе, и — как водится — в самый последний миг постановка была готова. За час до начала спектакля, отдав последние распоряжения, Клав снова исчез; Инта напрасно всюду искала его, желая показать в costume Лелде, который тоже был только-только закончен.

Автор либретто — великий Райнис, снова звезда на музыкальном горизонте Клотынь, кумир гимназисток, легендарный балетмейстер Алвикис, исполнительница главной роли Инта Седумнице — все это были имена, благодаря кото-

рым здание оперы заполнилось без труда, и зрителям оставалось лишь гадать, кто же этот неизвестный художник-декоратор Клав Райпал, которому доверен столь блистательный спектакль.

За полминуты до того как в зале погас свет, в проходе между рядами прошествовала необычная процессия — молодой человек в изысканном фраке, а за ним шестеро крепких мужчин, которые, однако, судя по виду, не были заведомыми премьер. Слишком много торжественности и достоинства было в их лицах, слишком блестели густо напомаженные волосы, слишком туго были застегнуты суконные пиджаки, слишком грозно торчали твердые воротнички, и внимательный наблюдатель мог заметить, что на крупных руках, которые те чуточку неловко прятали, остался несмываемый след от морилок и политур. Это были плотный коротышка мастер и его подмастерья из столярной. Выступавшую гуськом вереницу замыкал Густ, который, впервые очутившись в опере, казалось, здорово перетрусил и тащился, едва ли не горизонтально согнувшись и на каждом шагу поклеивая лиловым серповидным носом. На ногах у него были новенькие блестящие ботинки; очевидно, деньги, что Клав дал ему на обувь, он все же не просадил попусту. Храбрые ремесленники уселись в самом первом ряду, в середине, спугнув с мест целую стаю хитроумно, однако преждевременно устроившихся здесь контрамарочников и безбилетных родственников капельдинеров.

Клотынь сам дирижировал своим балетом; он стремительно начал увертюру к ночи духов, в которой, казалось, свистели все вихри, ревели все бури, выли оборотни и скулили перепуганные псы, жутко скрипела медведка и шелестели печальные осенние дожди, пронизанные воплями и всхлипываниями неприкаянных душ. Клотынь в этот вечер дирижировал с особым подъемом, на его круглом, обычно таком благодушном лице прорезалась горькая черточка, и когда в партии деревянных духовых зазвучала боль самоотречения Тотса, собственная музыка так захватила его, что слезы, подобно рассыпавшимся бусам, блестя покатались по пухлым щекам.

Отшумели и стихли ветры вступления, взлетел вывес занавес, и в солнечном сиянии предстала радостная картина — убранный к свадьбе дом. Теплом подлинно латышского веселья повеяло в душу зрителя, каждый вспомнил какое-то счастливое празднество, то ли Январь день, то ли пожинки в одном из благословенных уголков Латвии — у крутой горы Ароны, на берегу речки Рауны, где-нибудь в окрестностях Цесвайне, — и по залу пронеслась буря аплодисментов, а директор в своей ложке расцвел, как пион.

Легкими, грациозными извивами зазмеились балетчики Алвикиса, заполонив сцену ликованием светлых реющих одежд. Внезапно среди праздничной толпы появился трагический музыкант Тотс — сам Алвикис, и никто иной не сумел бы наполнить простой выход такой непонятной тревогой, обычные жесты — пугающей обреченностью, а приветственную улыбку — драматизмом несбыточных надежд и страдания. С того момента, как Алвикис вышел на сцену, все глаза были прикованы к нему одному, и весь ослепительный блеск сцены выделял лишь его, подобно резонатору усиливая и множа каждый жест и каждую гримасу. В этом и кроется отличительный признак большого артиста — он может выйти смиренхонько, а то и вообще стоять и не двигаться, но все ощущают его присутствие, ибо он совершенно незаметно взвалил на плечи, подобно Атланту, весь спектакль с его сложными проблемами, задачами, психологическими переплетами и судьбами, и зрители невольно ждут ответа на все вопросы именно от него. Таков был и Алвикис, и ему, несмотря на его позерство, было присуще нечто от прозорливости гения.

А Лелде! Ни одна танцовщица, ни одна из бесчисленных знаменитостей, когда-либо порхавших над подмостками нашей оперы — ни обуреваемые страстями и жгучей славянской тоской, ни блистающие по-европейски выверенной математикой ног, ни отмеченные демонической грацией смешанной крови, — ни разу не воплотили на сцене

образ такой чистой, свежей и в то же время пылкой и жизне-любивой женщины и невесты, как Инта Седумнице в этом незабываемом спектакле. Казалось, она танцевала самое себя — свою жизнь и свою судьбу.

Это был великолепный спектакль, в своем роде единственный и неповторимый. Все главные участники его были гораздо прочнее связаны со своими героями и сценическими задачами, чем это обычно принято и допустимо.

Зрители терялись, не зная, чем восхищаться сильнее — захватывающей музыкой Клотыня, трагическим дуэтом Лелде и Тотса или красочными декорациями, которые с каждым следующим явлением поражали, как открытия. Даже скептик из скептиков, сморщенный и желчный Цимур, который имел обыкновение долго отираться в гардеробной, а затем в кафе «Тимбукту», поливая ядом и злостью спектакли и их создателей, даже Цимур на сей раз тихо исчез, чтобы поскорей написать свою первую в жизни и последнюю положительную рецензию, начинавшуюся словами: «Наконец-то у нас есть латышский балет».

Единственные, кто сидел в зале с вытянутыми лицами, были декораторы; измученные дневным и ночным бдением, они еле держались на ногах, и кое-кто их нетвердую походку и тени под глазами отнес за счет злоупотребления спиртным, в чем они сегодня ни сном ни духом не были повинны.

После спектакля в опере состоялась традиционная пирушка для его участников. Клав снова произвел сенсацию — не только блестящим успехом декораций, неожиданным появлением в облике безупречного джентльмена, но и своими друзьями-ремесленниками, которых он также пригласил на честной пир. Храбрые столяры среди невесомых, как мотыльки, балерин и гибких, как угри, балетных франтов выглядели связано и неловко — будто крабы в аквариуме с золотыми рыбками. Однако мастеровые держались честь честью. Их руки в разводах цвета ореха и махагоны не тянулись за маленькими водочными стопками чаще, чем полагалось, и, сидя в теплых суконных пиджаках рядом с облачно-воздушными дамами, они были не менее галантны, чем плясуны во фраках. Разве что изредка тяжеловатый комплимент, как выскользнувшая из рук стамеска, случалось, царапал полировку хорошего тона.

Густа тотчас окрестили Деревянной ногой. Следуя написанному Клавом эскизу костюма, исполнитель прекрасно воссоздал фигуру и лицо Густа, а когда Клав еще и показал ему своеобразную, бочком, походку Густа и болтающиеся руки, сходство стало абсолютным. Едва Густ появился в зале пиршества, его встретили громким ликованием.

— Постой-ка, — шутя грозил Густ, — где он тут, что под меня выламывался? Ну и жулик этот Клав, прокатил старого друга на вороньих! Да еще в черта оборотил. А носиче! Это уж чересчур. К следующему показу обстругайте малость.

Но девы из кордебалета, обступив его, уверяли, что настоящий нос Густа еще длиннее и лиловее. Тогда Густ потянулся своей лапицей за одной бойкой девицей и, не сумев ухватить, возопил:

— А это не та ли маленькая чертовочка? Ах ты, маленький сволочонок, ну и ловка, гнется, точно ленточная пила!

При этих словах он залился своим пронзительным визгливым смехом, который поражал каждого, кто слышал его впервые, но балетному люду он лишь подбавил веселья.

На вопрос, как ему понравился спектакль, Густ, набрав хорошенько воздуха, возгласил:

— Ну, вся эта чертовщина нынче устарела, чертями человека навряд испугаешь. А мертвец — во! совсем другое дело, этого всякий боится. И если б вы, к примеру, свой театр показывали не всем разом, а пускали народ в зал по одному, тут уж и я бы голову под мышку упрятал со страху. А откуда такая мода — что вы никто ничего не говорите? — продолжал он. — Сижу удивляюсь — уши заложил, что ли, все кивают друг другу, рукой машут, а что говорят, не слышать. Потом прислушался — музыка гремит, доски скрипят — плохо отфугованы, шаги стучат — стало быть, уши в порядке. После уж привык, не стал

замечать, что все вы ровно язык проглотили. Небось, страшновато слова говорить, когда столько народу, а?

Но куда же подевались Клав с Интой, которые в начале пирушки еще сидели рядом с директором и композитором? Один балетмейстер заметил их исчезновение. Впервые в жизни холодный и дальновидный Алвикис предпринял шаг, продиктованный не расчетом, а чувством. Он сбежал с ними вместе в вестибюль и, не обращая внимания на присутствие Клава, неузнаваемым, сдавленным голосом спросил у Инты:

— Ты куда?

— Арвид, — ответила Инта, легко прикоснувшись к его щеке мягкой перчаткой из антилопьеи кожи, — не сердись, ты ведь знаешь, как мало властен человек над самим собой. Пойми меня.

Алвикис взял себя в руки.

— Понимаю, Инта. Совершенно не властен. До свидания. Он грациозно и церемонно, будто на сцене, поклонился и вернулся на празднество. На миг он остановился в дверях, обвел помещение глазами. Кучка ремесленников образовала центр пирующих; композитор Клотынь тоже подсел к ним. Все уже говорили и смеялись, не слушая друг друга, лишь хозяин столярной сидел молчаливо, и нельзя было понять, отчего: то ли был невесел по натуре, то ли старался соблюсти достоинство мастера.

Алвикис подошел к нему и, сам себе удивляясь, сделал еще один не просчитанный заранее шаг — обнял мастера за плечи и спросил:

— О чем грустим?

— Размышляю о Клаве. Дай бог, чтобы его дела всегда так шли, как нынче.

— Избыток счастья тоже вреден, он ломает человека точно так же, как чрезмерный груз неудач, — заметил Алвикис.

— Да, но неудачники в своих бедах порой закаляются так, что и большое счастье могут потом снести, будто перышко.

Оба помолчали немного, затем Алвикис спросил:

— Мастер, что вы делаете, когда на вас сваливаются такие крупные неприятности, что и жить больше не хочется?

— Что делаю? Ну, вот — раз надумал я жениться, а она возьми и сбеги к подмастерью, который и месяца у меня не проработал. Уж так тяжело мне было тогда . . . И что я? Начал делать шкаф. День и ночь пилил и долбил, фанеровал и полировал. И знаете, получилась самая красивая вещь из всего, что я изготовил на своем веку. Все меня хвалили, да и самому была радость от хорошей работы. Горе мое забылось. И так всегда — чуть какая незадача, я берусь за долото или стамеску и вдалбливаю свою закавыку в дерево.

— Славный совет, мастер, — задумчиво проговорил Алвикис.

Тем временем Клав и Инта уже находились в квартире на бульваре Аспазии. Очень стройный, очень бледный, Клав стоял перед Интой в изысканном фраке; на губах его играла едва заметная нежная, понимающая, но в то же время и по-мужски уверенная улыбка. Инта глядела на него и удивлялась: какая огромная перемена произошла в этом необычном человеке. Где самонадеянный питомец академии, стремившийся во что бы то ни стало быть элегантным и светским? Где неукротимый и ненастный искатель удовольствий — дитя богемы? Где жуткая развалина — спившийся с круга оборванный алкоголик? Неотразимый в своей новой самонадеянности, слегка иронично благодушный или благодушно ироничный, Клав взирал на Инту, как на маленькую смущенную девочку. Каждое слово его, каждое движение казалось властным и непреложным. Теперь это был мужчина, о каком она мечтала и каким надеялась увидеть в будущем молодого помощника декоратора, к которому была так привязана когда-то.

Улыбка Клава еще заметнее потеплела.

— Ну, Инта, — сказал он, — похоже, мы с тобой, как говорится, суждены друг другу.

Сделав шаг вперед, он обнял ее за плечи и привлек к себе, словно это разумелось само собой. На миг в Инте вспыхнула крохотная искорка упрямства, но тотчас угасла. Однако чисто по-женски желая оттянуть решающий миг и продлить блаженное состояние неопределенности и сладкого предчувствия, она обеими руками легко оттолкнулась от груди Клава и, запрокинув голову, увидела потертую картину, висевшую в старой трухлявой раме на стене напротив.

— Это твой портрет? — спросила она. — Как похоже! Кто его написал? Может быть, автопортрет?

— Не знаю, кто изображен на картине. Я купил этот портрет совершенно случайно... — Он замялся, припомнив не очень лестные обстоятельства приобретения полотна. — Все же это замечательная картина, она крепко повлияла на твою судьбу, Инта.

— Мою?

— Ну, понятно, — на мою тоже. Но не будем сейчас о картинах...

5

Многие утверждают, что любовь подобна сну, который, раз прервавшись, не повторится и досмотреть его невозможно. Циники говорят даже, что возобновленная любовь, как откупоренное ранее вино, не имеет больше того вкуса. Но все это неправда. Очень часто перерыв не губит чувство, а вскармливает его. Время сглаживает мелкие шероховатости, тот будничные сор, от которого не свободны даже самые ясные умы и благородные сердца. Прежде Клава постоянно мучила и язвила почти ничем не оправданная ревность. Теперь же, когда у него действительно появился повод покопаться в Интином, трехлетней давности прошлом, ему это и в голову не приходило. Он, словно старый пасечник, научился так смело брать рукой мед жизни, что суровые пчелы, которые жалят неловкого, лишь ласково ползали у него по пальцам.

На другое утро, проводив Инту в оперу, Клава сладко развалился на диване и погрузился в счастливое забытие. Чудесная рука providения подняла его из погребели на невероятную высоту. Блестящий успех сопутствовал ему во всем. Он лежал и мечтал о своей жизни, о том, как прекрасно она сложится в дальнейшем.

Кто-то позвонил. Оказалось — Усне. Не говоря ни слова, старик сгреб Клава в объятия и расцеловал, исколов своими жесткими усами.

— Видишь ли, вчера не хотелось тебе мешать, — сказал старый, совладав с волнением. — У тебя и без того было полно всяких дел, а нынче утром, думаю, ничего, дай-ка взгляну. Ну, скажу я тебе, ты начинаешь новую, славную пору в нашем деле, в росписи декораций. Мне даже кажется — самую прекрасную пору. Есть у тебя нечто этакое... или, вернее сказать, — у тебя нет такого, чего у всех у них было слишком много, — нет образцов. Ты все берешь сам из своего, из виденного, пережитого. Твои декорации не напоминают ни одной знаменитой постановки, которые объехали весь свет и описаны в роскошных книгах с цветными картинками. А критики... вот увидишь, за эту, первую, еще погодят, а за следующие постановки разделяют под орех, чтобы ты писал как сам господь бог. И чтобы нос не задирал.

Клава принес бутылку и налил Усне.

— А что же сам? — удивился старик.

— Знаешь, я лучше не стану. Я вот уже месяц только смотрю, как пьют другие; так и буду держаться дальше.

Усне выпил и огляделся вокруг.

— Нечего сказать, устроился ты недурно, даже камин, как у барина. А уж мебель-то, мебель! Небось, все в расрочку. Ну, теперь ты будешь при деньгах, сам только гляди, не сбейся снова с панталыку. Однако... — Старик вдруг умолк, проковылял через всю комнату и остановился перед портретом неизвестного.

— Эй, это что за знакомая личность?

— Это я. Мой портрет, — весело бросил в ответ Клава.

— Не брешь, парень, это не ты. Погоди, да где же я его

видел? Вон оно что, ведь эту картину мне Янис показывал — давно еще, в первые дни в Петербурге. Где ж ты ее откопал?

— Купил на барохолке.

— За сколько?

— Пять латов.

— Ну, знаешь. Везунчик — он во всем везунчик! За этого Розенталя ты получишь уйму денег.

— Розенталя?

— Уж будто сам не узнаешь? Приглядишься — этот розовый свет, лиловые тени, золотисто-коричневый фон, мазок простой, без фокусов. А лицо как напористо написано! Я, друже, в юности Розенталя хорошо знал...

— А кто же тот, на картине? — воскликнул Клава, весь дрожа.

— Чего не знаю, того не знаю. Розенталь, наезжая в Петербургскую академию, любил останавливаться в Дерпте, встречаться с нашими студентами. Уж так они там жарко боролись за образование, за свою национальность, за самосознание. Среди них такие были смельчаки, что самого Вельзевула не побоялись бы. Вот — хотя бы Эдварт Вейденбаум. Розенталь рассказывал — однажды у них была знатная попойка с народными песнями, возвышенными речами и обетами пробить дорогу латышскому искусству и науке. Янис в восторге схватился за кисти и тут же, среди шума и при свечах, набросал одного из выступавших. Может, это сам Вейденбаум. Розенталь порой здорово удавалось вот так схватить образ на лету. Иной раз куда лучше, чем на больших портретах, которые он выглаживал неделями и месяцами. Присмотрись к автопортрету Розенталя у нас, в рижском музее — тот же самый быстрый, хваткий набросок — краски, как наэлектризованные, черты так и дышат, глаза горят. Этот твой этюд, помню, он держал неоконченным и никому из чужих не показывал, только, я заметил, он по своей охоте не расстался бы с ним. Долгими путями шел он до тебя. Береги его! Да, Розенталь еще был из тех, кто умел писать с жарким сердцем и холодной головой. А что нынешние — то мажут, как говорится, одними печенками, без смысла и разума, то прорисовывают каждую морщинку, будто машинные чертежники. Если ты, друг, нащупаешь старый, добрый путь золотой середины, — ручаюсь, всех обойдешь. Да, вот повезло, так повезло. На этот портрет ты можешь всю свою мебель выкупить. Любой музей его с руками оторвет.

Когда Усне ушел, Клава стал внимательно разглядывать портрет.

Наконец тайна раскрыта. Это оказывается не какой-то мистический испанский гранд или силванский баронет, а свой, отечественный подвижник, патриот. Неужели сам Вейденбаум, поэт, дерзко презирающий мир, но и принимающий его? Тогда эту гордую и в то же время понимающую усмешку можно считать разгаданной. Но лицо чужое, в нем так мало сходства с единственным плохоньким изображением Вейденбаума в очках и фуражке. А может быть, здесь запечатлен не сам смертный поэт, а его вдохновенная поэзия, язвительные слова, возвышенные надежды? И все же, если приглядеться — те самые жесткие черты северянина, уроженца Видземе, твердый подбородок, горящий взгляд... А хорошо-таки писал Розенталь! Он ведь тоже знал жажду великого и, быть может, вложил в эти черты самые страстные свои стремления. Гм, сколько же может стоить картина? Две, три, пять тысяч латов? Нет, разумеется; он никогда не продаст произведение, которое так долго было его талисманом.

Но не прошло и часа, как Клава снова вернулся к мысли о продаже картины. На вырученные деньги он мог бы, к примеру, подарить Инте великолепную шубу. Алвикису вовек не сумеет такое. И вообще — ему теперь были нужны деньги, много денег. Надо бы и за границу съездить. К тому же, портрет, исполнив роль талисмана и раскрыв свою тайну, теперь, собственно, стал лишним, он будет только напоминать о нелепом прошлом. Пора самому встать на ноги, безо всяких амулетов. Он достаточно крепок и нахально везуч. Разве он не испытал свои силы и нервы, устроив попойку в подвале оперы в момент самой бешеной

спешки? Острота взгляда ни на миг не изменила ему. Все было предусмотрено, даже гнев директора... И если ему действительно еще потребуется талисман или поддержка, на то у него есть Инта. Итак, решено.

На другой день Клав навел справки в Рижской художественной галерее, где отделом станковой живописи заведовал профессор Дуникер, некогда уважаемый господин и прославленный портретист, а ныне увеченный сединами старец.

Ничего не сказав о своих намерениях Инте, которая теперь жила у него, Клав отвез картину в галерею. Немало проплутав по бесчисленным сводчатым коридорам, Клав наконец нашел канцелярию, расположившуюся в самом светлом и самом удобном помещении старинного здания. Галерея находилась в древней рижской ратуше, и в толстых стенах, высоких, как башни, сумеречных залах картины казались грустными, словно подкидыши в сиротском доме.

Когда картину водрузили на мольберт и пододвинули к окну, вокруг нее тотчас столпились служащие музея и, как водится у знатоков, начали рассматривать ее кто сквозь кулак, кто прищуря глаз, кто склонив голову набок. Нехватало только, чтобы они повернулись к портрету спиной и принялись рассматривать его вверх тормашками, промеж ног, как советует один наш известный пейзажист; оказывается, это самый лучший способ поймать свежее, незамутненное впечатление о подлинном соотношении цветов. Неизвестный портрет Розенталя — это действительно была редкость и сенсация. Все с нетерпением ждали реставратора галереи, который слыл также отличным экспертом.

Немного погодя в длинном коридоре послышались дробные, быстрые шаги, словно резвая козочка вприпрыжку бежала по паркету. Отворилась тяжелая дверь, и показался маленький, очень румяный человечек с длинными седыми волосами и крохотной серой кисточкой бороды под нижней губой. Нетрудно было представить, что в ту пору, когда эти волосы и эта бородка щеголяли каштановым или черным отливом, их обладатель напоминал Ван Дейка в миниатюре.

Маленький Ван Дейчик был очень темпераментен. Не сбавляя скорости, он пронесся к картине и присунулся к холсту так близко, что мог лизнуть его языком. Он вдавил в глаз крохотную лупу, как это делают часовщики, и досконально осмотрел полотно сверху донизу.

— Может быть, это Розенталь, а может, и нет! — объявил он результат своих исследований тоном, не допускающим ни малейшего возражения.

Затем он смело схватил картину за трухлявую раму и ловко повернул тыльной стороной.

— Никаких помет! Тем хуже, — сказал он, стряхивая с ладоней крупички дерева и позолоты, которые выкрошились из чересчур крепко стиснутой рамы. Затем он сноровистым движением высвободил картину из рамы, так же безжалостно, как хирург рассекает одежду пациента, чтобы скорее добраться до больного места.

— Ага, трещинки, трещинки, — злорадно рассмеялся он, постучав по холсту ногтем. — У Розенталя их всегда предостаточно. Реставраторы могли бы провозгласить его своим святым заступником. Работой он обеспечивает нас щедрее шедрого.

Клав вздрагивал при каждой операции реставратора. Маленький храбрый человечек удивительно напоминал беспечного врачевателя, уверенной рукой тискающего больное место, до которого сам страдалец не смеет даже дотронуться.

— Ну-с, поглядим, что тут, внизу. Розенталь обычно ставит подпись в правом нижнем углу.

— Как и большинство художников, — заметил Клав, чтобы хоть что-нибудь сказать. Реставратор бросил через плечо взгляд, исполненный такого презрения, что Клав струхнул и какое-то время про себя взвешивал свои слова, опасаясь, не сморозил ли в самом деле глупость.

Тем временем реставратор уже раздобыл флакон из толстого стекла, смочил комочек ваты и принялся тереть им темный, почерневший уголок картины. Брызнули грязные

капли, ядовито пахнуло ацетоном, в углу фона проступило неприятное, желтое пятно, а на нем и вправду можно было различить две буквы: Я. Р.

— Вот видите! — победно воскликнул реставратор. — Моим методам экспертизы подвластно все. Розенталь!

— Разве нельзя было воспользоваться не столь сильным растворителем? — проговорил Клав, печально глядя на нелепое пятно в фоне картины.

— Молодой человек! — с глубоким прискорбием произнес тот. — Позвольте нам, реставраторам, самим знать, какими растворителями пользоваться и где именно. Я на своем веку опознал больше картин, чем вы вообще увидите за всю жизнь.

Изложив все это, он выпрямил свой стан с таким достоинством, что любой тотчас уразумел бы: на художника еще можно выучиться, но реставратором надо родиться.

— Сколько вы просите за этот набросок? — сурово и коротко спросил реставратор.

— Пять тысяч, — ответил Клав; он уже сожалел, что принес сюда портрет, который все-таки был дорог ему.

Забулькал звонкий смех — словно играли гамму на ксилофоне. Ей-ей, кто бы мог подумать, что в таком маленьком человечке таится столько смеха.

— За пять сотен вы можете получить сколько угодно Розенталей. К тому же этот — не из лучших. Это просто этюд, намалеванный, быть может, за пару часов. Вот где Розенталь! — указал он на большое полотно, висевшее на стене канцелярии в огромном позолоченном гипсовом багете, — гладко и масляно написанную старую даму с вязаньем в руках. Кружева на ее седых волосах, сплетение пряжи и блестящие спицы в старческих руках — все это было детально прорисовано, как обычно в картинах на заказ, но ни один знаток не сказал бы с уверенностью, что это произведение кисти Розенталя, если бы в правом углу полотна не красовалось его имя, проставленное по-рембрандтовски крупными буквами.

— Однако возможно, что это портрет Эдварта Вейденбаума, — возразил Клав, указывая на свою картину.

— А это — несомненно портрет баронессы Иригард фон Пистолькорс, — отрезал реставратор, указывая на свою.

— Ну ладно, я вижу, мы не договоримся. Пожалуйста, вставьте картину обратно в раму, чтобы я мог ее завернуть.

— Как — в раму? — разволновался человечек. — Я вам не столяр.

— Но вы же вынули ее.

— Это была экспертиза. Вам за нее, собственно, следовало бы уплатить.

— Я не просил ни о какой экспертизе. Мне и без того было известно, что ее написал Розенталь.

— Вы лишь высказали презумпцию, а я установил это доподлинно.

— И испортили фон картины в углу, — вспыхнул Клав, как, случалось, вспыхивал во хмелю. Куда только девались улыбочное спокойствие, любезность, достоинство, которое последнее время так чудесно открывали ему все двери? Один бог ведает, чем закончилась бы эта ссора, не появись тут сам директор пинакотекки, сиречь — картинной галереи, профессор и академик Вилибальд Кантемир Дуникер.

Высокий, тощий, седой, сторбленный, очень старый, он приближался, опираясь на трость, медленно и степенно, как живая реликвия. За время своей долгой, впечатляющей карьеры он сумел внушить своим служащим, ученикам, публике и даже едва ли не всем критикам необыкновенное благоговение к своей персоне. Завидев профессора в конце длинного коридора, все тотчас умолкли.

Часто и подолгу бывая в Париже, Дуникер вывез оттуда французский обычай почти никогда не расставаться со шляпой. Он появлялся в котелке на выставках, в театральных фойе, в ресторанах, кафе и, естественно, в своей галерее.

Профессор еле заметно кивнул на почтительные приветствия музейного люда и исполненный уважения поклон Клава, медленно подошел к картине и какое-то время изучающе смотрел на нее, покусывая кончики седых усов.

— Розенталь, — бормотал он, еле разжимая губы, — быстрая рука, острый ум, острый глаз, но, к несчастью, и острый язык. Будь он помягче, погибче, небось, сегодня ты бы сидел тут на моем месте, директором пинакотеки, мой старый друг и соперник.

Затем профессор выпрямился и ткнул в воздух тростью, указуя на Клава.

— Уплатите ему три тысячи за эту картину. Я покупаю. — И он, тяжело отдуваясь, прошествовал в свой кабинет.

Клава и опомниться не успел, как продажа состоялась. Он пришел в себя только на улице, с тремя тысячами в руках. Опустошенный и словно осиротевший, он тискал в потной руке скрученные трубкой липкие бумажонки.

Лишь спустя некоторое время он утешился, убедив себя, что картина, в сущности, не потеряна. Он сможет увидеть ее в музее, когда только вздумается. Собственно говоря, он сделал доброе дело, ведь теперь картина была доступна всем.

Поскольку состоялась действительно славная сделка, а Клава вот уже больше месяца не брал в рот ни капли, он по дороге домой завернул в погребок «Рим» выпить кружку пива.

Одна кружка манит другую. Когда на сердце беспокойно или тяжело, оно сморщивается, делается маленьким, как медный грошик, и высвобождает много места, которое можно залить пивом или иной влагой. Клава очнулся довольно поздно. Злой на себя и на весь свет, он устало дотасился до своей квартиры.

Инта сидела на мягкой банкетке перед камином и даже не повернула головы, когда он вошел. «Ага, вспомнила, узнала и осуждает мою расхлябанную пьяную походку», — подумал Клава, тяжело, как мешок, упал в кресло и молча уставился на Инту. Она была в длинном кружевном пеньюаре, который нежно льнул к фигуре, смягчая и делая хрупкими сильные, мускулистые руки и ноги танцовщицы. В красноватом отсвете камина соблазнительно адели ее лицо и глубокий вырез на груди. Губы стиснуты, глаза прищурены, какая-то мысль жестко утвердилась между сдвинутыми бровями.

Клава смотрел и смотрел, пока не почувствовал, что в нем закипает глухое раздражение. Значит, снова пьешь! — Ну и что? Уж будто ты без греха! — Он уже готов был взорваться, но Инта подняла голову и улыбнулась Клаву тепло и безмятежно, как всегда.

— А где же картина? — кивком указала Инта на пустую стену.

— Продал.

— Жаль. Она мне очень нравилась. Комната сразу опустела. Портрет был так похож на тебя.

— Я получил три тысячи латов. Куплю тебе шубу, — с обидой выдал Клава.

— Шубу... — неопределенно, без восторга протянула Инта. — Все вы только о шубах да о шубах.

Это «все вы» пронзило Клава, словно отравленное копьё. Он вздрогнул, еле сдержав себя. Но чем дольше он вглядывался в Инту, чем прекраснее, пленительнее и соблазнительнее она ему казалась, тем более нестерпимо, едко и жгуче впивалось в него острие. Вот чарующая, изящная линия шеи, на которую тепло опустились разившиеся локоны, — разве не ласкали ее Алвикис своими пальцами-щупальцами сластолюбца или Клотынь дрожащей неумелой рукой? Да разве одни они? Кому только не сияли эти пикантно раскосые глаза китайки? А полные пухлые губы, которые вопреки всему сумели сохранить такое девическое, невинное выражение... Клава застонал, вспомнив поцелуй и объятия прошлой ночи. Так же страстно, нет — еще страстнее, распушеннее она обнимала и... Клава закусил губу и так крепко, до хруста стиснул тонкие пальцы, что они побелели. Где же его спокойствие, где гордое, понимающее всепрощение, где доверие, великолепное, невозмутимое достоинство? Неужели все это вместе с портретом ушло из его дома и сердца? Он ощутил себя маленьким, жалким комком боли, как несколько лет тому назад, когда рухнули и рассыпались в прах его надежды, его будущее. Со страхом, но в то же время с тайной злой радостью он почувство-

вал, что не может и не хочет больше держать себя в руках. Уж эти мне актеры! Кто за ними уследит? Репетиции, примерные... да сам танец! Как пылко смыкаются на сцене тела, встречаются, нет, сплетаются руки; а эти театральные поцелуи, сам черт не разберет, сколько в них игры, сколько правды! Объятый холодной дрожью, Клава вскочил на ноги и воскликнул:

— Инта, теперь ты, конечно, оставишь сцену!

А сейчас попросим любезного, терпеливого читателя мысленно перелистнуть страниц этак двадцать или тридцать, где описываются первое столкновение и все последующие ссоры. Если бы автор имел счастье с удовлетворением оглянуться на полку, уставленную толстыми томами, им сочиненными, он, может, и решил бы со всей дотошностью описать, как неумолимо, прямо-таки с дьявольской неотвратимостью рушится все то прекрасное и благородное, что задумывает человек в лучшие минуты своей жизни и что слабый дух его и зыбкая натура не в силах осуществить. Автор попытался бы объяснить дику, уродливую ревность, которая до мозга костей впилась в беднягу Клава, подобно злокачественной опухоли, напитала желчью и ядом все жилы, все ткани, все существо. Может быть, автор вошел бы в раж и со сладострастием вивисектора и с ханжеской невозмутимостью инквизитора разобрал бы по ниточке противоземную склонность Клава исповедовать и допрашивать Инту обо всех подозрительных мелочах, которые кошмарно бдительная его память выуживала из времен их первого знакомства, о том, что он походя слышал в годы своего пребывания в провинции, а также о том, что его недобрый глаз и наверное ухо выискивали в последнее время в опере. Автор показал бы, как все яростнее и неотступнее требовал Клава, чтобы Инта оставила сцену и посвятила всю себя лишь ему, и чем яснее он осознал, что даже это не излечит его от болезненной подозрительности, тем злее нападал на Инту с упреками. Автор изобразил бы, как после каждой ссоры Клава спешил в кабаки, чтобы залить свою злость, и как он лишь под утро возвращался на заплетаящихся ногах. Он бы живописал, как Клава бросал заказы, забывал о своих планах и наращивал долги, как скатывался обратно в трясину, из которой едва успел выкарабкаться, и как Инте пришлось пережить повторение всего того, что она выстрадала еще три года назад. Как было бы прекрасно раскрыть таким образом перед смятенным читателем все непостижимые тайны человеческой души, ее укромные щели и уголки, заставить его сострадать авторскому вымыслу и рыдать над пышными словесами и упругими фразами, в каких все вышеупомянутое было бы изложено.

Однако для того, чтобы набраться смелости изнурять читателя, да и себя тоже, столь тягостной драмой, печальный исход которой угадывается сам собой, у автора и сердце недостаточно ожесточено, и рассудок мало изощрен, а потому мы вынуждены удовлетвориться кратким замечанием: это была трудная, удручающая, даже трагическая пора, но, благодарение богу, длилась она недолго. Инта вскоре поняла, что ее попытки вновь исправить Клава совершенно напрасны. Однажды вечером, когда Клава после очередной ссоры подался в пивную, Инта написала письмо, положила его на рабочий стол Клава, собрала свои вещи, вызвала по телефону возчиков и покинула квартиру на бульваре Аспазии.

Вот это письмо:

Нас связывают бесчисленные воспоминания. Мы провели вместе лучшие, полные надежд молодые годы, и когда судьба свела нас снова, мне казалось, что наша любовь будет гореть спокойнее, но жарче. Я по-прежнему считал тебя большим, богоданным художником. Мне очень трудно отказаться от давней мечты о полном взаимопонимании двух художников, о жизни в искусстве и для искусства. Воспоминания и прекрасная мечта — эти узы разорвать всего труднее. Я знаю: когда тебя сменит другой мужчина, кем бы он ни был, я лишусь своей мечты, из-за которой так привязалась к тебе. Но с этим другим я смогу существовать. Мне не нужно будет вечно следить и ожидать, когда и по какому поводу вновь начнутся упреки и ссоры. Если

я буду весела, это не покажется ему подозрительным; если всплакну когда-нибудь, он не станет насмехаться. Когда я приду чужой и усталой, он сделает вид, что меня не замечает, и все же я буду чувствовать, что он со мной. Честное слово, я не знаю сейчас, что мне дороже — аплодисменты в опере или же дружеская — ты бы сказал: мещанская — болтовня с близким человеком о повседневных делах, когда я после спектакля возвращаюсь домой. И еще: за все это время, с наших юных дней, ты ни разу так и не сказал, что любишь меня. Тебе это всегда казалось сентиментальным и пошлым, и в лучшие минуты ты лишь больно хлопал меня по плечу со словами: «Слышь, и как это я умудряюсь так долго терпеть тебя, просто удивительно!»

Вот видишь, я всего-навсего женщина, уже начинаю говорить лишнее и вдаваться в сантименты. Когда я вспоминаю то хорошее, что у нас было, ты мне по-прежнему дорог, но человек не может жить одними воспоминаниями. Я уйду, и на этот раз мы расстаемся навсегда.

Ночью Клав вернулся домой в стельку пьяный и даже не заметил, что Инты нет дома, не говоря уже о письме на столе. Однако на другой день он читал его и перечитывал. На пятый или шестой раз, наконец, вник. Какое-то время сидел истуканом, пытаюсь собрать воедино разрозненные, тяжкие с похмелья мысли. Затем устало поднялся и подошел к зеркалу.

Навстречу глянула иссиня-бледная, обрюзглая, поросшая щетиной, до времени состарившаяся физиономия пропойцы. Под покрасневшими глазами — бурые, скомканные мешки; мятые щеки — в широких, вялых морщинах; все черты, казалось, какие-то растянутые, сдвинутые с мест, дряблые. Клав запахнулся туже в потертый халат, откинул голову, пытаюсь придать лицу гордое, самоуверенное выражение, однако вымучил лишь смешную гримасу.

— Слово в тот раз, в столойной, — встревоженно прошептал он, — когда я только что купил портрет. Как же я не заметил, что снова так далеко зашел?

Он огляделся вокруг. Холодная, неудобная, даже чужая комната. Мебель, распахивающая перед ним свои мягкие пружинные объятия и сияющая полировкой на разводах свилеватого дерева, ему не принадлежит и может исчезнуть по первому слову торговца. А Инта? Ее уже нет. И правда, он вел себя невыносимо. Все время казалось — как-нибудь обойдется. Сегодня я устал и раздражен, завтра буду нежнее и заглажу сегодняшнюю резкость. Но добрые намерения как-то забывались. Неужели все потеряно?

Он инстинктивно оглянулся назад, туда, где над диваном прежде висел портрет. На выгоревших обоях еще можно различить четырехугольник — он чуточку темнее. Чепуха! Ничего не потеряно! Вот его спасение, все еще может повернуться к лучшему. Он снова воспрянет, снова бросит пить. Восстановит связи и подновит свое, блеснувшее метеоритом имя. Ха! Клава Райпала все еще прекрасно помнят! Он сделает новую постановку, заработает кучу денег, раздаст долги, отвоюет Инту и будет с ней добрым и ласковым, насколько только возможно. Инта и вправду заслуживает совсем другой жизни. Такой талант, вкус, душу — такую женщину может встретить лишь редкий, да и то один раз в жизни. А он бросил ее, вернул и снова бросил! Дубина!

Клав вскочил, лоб его пылал огнем. Лишь теперь начнет он настоящую жизнь! И немедленно! Но прежде всего — картина. Только чудесный портрет, великодушный Вейденбаум с неуступчивой и все же доброй всепрощающей улыбкой вновь вернет ему самого себя, уверенность, силы — как раньше!

Клав поспешил в галерею. Молнией промчался он по этажам и залам, обшарил глазами все стены, осмотрел всего Розенталя, но своего портрета не нашел. Запыхавшись, он подскочил к служителю, однако тот о картине и не слышал. У Клава подкосились ноги. От недобрых пред-

чувствий и страха дрожь пробежала по телу. Трясушейся рукой отерев со лба холодный пот, он опустился на скамейку, но тут же, как подброшенный пружиной, уверенно поднялся. Тупая башка! — ругал он себя. Картина ведь недавно приобретена, ее должны вставить в раму, может, и подреставрировать — помыть, кое-что подправить, как уж заведено в музеях.

Клав направился в мастерскую реставратора. После долгого стука в дверях появился маленький Ван Дейчик, в белом, как снег, свежевываженном халате, с тонкими-претонкими кисточками в чуть заметно дрожащих руках.

— Вы хотите видеть нашего нового Розенталя? — уронил он с ледяным достоинством, словно сеньор трабанту. — Это невозможно. Картина реставрируется. Ах так, вы бывший ее владелец? Гм, гм. Ну, пусть это и не принято, сделаю для вас исключение. Войдите. Неплохая вещица, хотя далеко не из лучших работ Розенталя. К тому же технически, осмелюсь утверждать, сделана с непростительной небрежностью. Вообразите — на чрезвычайно тонкой грунтовке. Масло повсюду просочилось сквозь основу и прямо-таки сожгло волокно. Все ломалось и осыпалось. Пришлось перенести картину на новый холст. Большая работа. Громкая работа. Воистину точная механика. Ох уж эти мне современные живописцы! Никакой заботы о прочности. Весь девятнадцатый век и вся современная живопись гибнет из-за технического невежества. Картины, о которых современники слагали легенды и которым пели хвалу, сегодня чернеют, желтеют, покрываются трещинами и осыпаются. Мы, реставраторы, спасаем, сколько можем. А этот ваш Розенталь! Намалевано грубо, небрежно, борозды от щетины полны затвердевшей грязи. Трещины? Нет, именно щели! Сколько я труда потратил, замазывая их! И вообще, что это за письмо — местами краски нагромождено кучей, а фон, как назло, наложен еле-еле, пройдеешься разок реставриателем — белым-бело! Думать надо, когда пишешь, нельзя же так...

— Да где он, этот спасенный Розенталь? — спросил наконец Клав, когда, краем уха слушая монолог старичка, обошел и осмотрел все находившиеся в мастерской картины.

— Как — где? Да прямо перед вами, на моем мольберте. Я думал, вы все время его рассматриваете.

Клав подскочил к мольберту и тотчас резко отшатнулся от него.

Что? Эта розовая, как мыло, круглая, тупая картина, у которой в синеватых глазных яблоках зернышками черного перца круглились дурацкие зрачки, эти красные губы без усмешки, без выражения, этот гладкий, без тени мысли, лоб, красный, рыхлый нос — все это и есть его портрет?

— Господи боже мой! — воскликнул Клав. — Что это значит? Что за дурацкая кукла? Это же не Розенталь!

Ван Дейк застыл, словно отлитый в гипсе. Голос его прекрежелтал резцом по стеклу:

— Это приобретенный у некоего Клава Райпала портрет неизвестного мужчины работы Яниса Розенталя, который восстановил, а именно: перенес на новый холст, отмыл, заровнял трещины, отлакировал и таким образом сохранил для будущих поколений дипломированный и бессменный реставратор отдела живописи муниципальной пинакотеки, ваш покорный слуга Теобальд Калькитис-Калькитис.

Произнеся это, реставратор поклонился и недвусмысленно обратил свой взгляд на дверь.

Когда Клав тяжело сходил по гранитным ступеням музея, ему казалось, что он спускается в подзаемье, откуда нет возврата.

Перевела с латышского
ВИОЛА РУГАЙС

f you think you know Spain, think again.

АНДРЕЙС ИРБЕ

НЕПОНИМАНИЮ

Надо записать, чтобы не забыть:

На синем лугу зеленое озерцо оранжевых голубей баюкает.
Напиши о них песню,
 такую, чтобы легла на музыку!
Напиши, пока не забылось,
ибо забытье — в нас, и нас забудут!

Теленок бредет, за ним на цепочке кол волочится...
Где-то я был, где-то слышал уже эту мелодию,
эту мелодию цепи и шишек серебряных?
Беличьим красным хвостом ее исполняют на струнах.

Мне известно то слово, которое туча несет, но только
не именуя его — озером станет, если прольется.
Оно не из тех, что выкрикивают, упоминают,
его не кличут, что бы ни делалось за окном,
какое бы время ни наполняло водовороты.

И если предел здесь, и ничего не понятно,
то пусть остается, как есть; совсем не зазорно
не понимать.
Да сколько вообще мы способны понять
из того, что над нами в воздухе!
И стоит ему пролиться, как поздно уж будет —
понять, не понять.

Мы обходим подсолнух по огненным языкам лепестков.
Вокруг полахает. Мы бредем меж капканов рылец,
под ногами у нас нектарная топь. Только песня
еще поднимается ввысь, будто мы воспеваем пламя,
а не тяжесть нектара и бремя пыльцы. Мы идем, а
подсолнух растет и растет, и желтые языки лепестков
бросают отсвет огня в наши лица. Мы говорим друг
другу: Горизонты горят.

Горящие горизонты красивы.

И все же красивее нектарный покой, спокойнее — сот
покой, который обещан нам, лишь только день подойдет
к концу и подсолнух оглянется в сторону ночи. Белесый
свет месяца плывет над ним, луч над цветком поводит
опахалом холода. А мы греемся у сосудов, где бродит
нектар. Мимо осины, мимо багровой осины проходит зима,
и на ветке листочек дрожит: Наступает долгая ночь.

Красиво дрожат листья осин.

Мы движемся дальше. Теперь мы обходим подсолнух по кругу,
но только в песнях скрывается пыл лепестков, только
в песнях кружимся мы вслед за солнцем. И только в песнях
нас не пугает ночь. Утро наступит! Но это будет утро
холодов, и огонь наших глаз станет листьев осины огонь.
По мостовой булыжной подсолнуха двинемся мы, распахнем
свои шубы: Извозчик, поехали!

Но от извозчиков остался один пепел.

Нам ехать придется на осиновом листе, в окружении
ветра и воды. Нас будет укачивать и нести, и песня
о вере и надежде зазвучит как никогда, хотя мы и не
будем ни верить уже, ни надеяться. И песня о воскресении
прозвучит, лишь только первая снежинка опустится на
осиновый лист, и мы споем о подсолнечном семечке,
которое птица уносит, чтобы в землю упало оно, когда
та по весне станет сочной и мягкой.

На каком же краю света?

Ноябрь. Все галки на деревьях.
А если не там, то
уже на карнизах башен, в слуховых окнах
храмов, сквозь которые колокола гудят,
что опять к концу подошел день и осень,
и скоро настанет еще один год
со своими мертвецами в песочке.

Город у моря. Чужие языки выводят рулады,
болтая с каменными стенами чужих,
в то время как руки своих, сложившие эту стену, под
дерном годов и столетий покоятся;
и эти вмурованные нежные плоти отгоняют давно уже
проживших свой век ведьм
от архитектурских — впрочем, уже давно осуществленных —
планов

с ветки на луч. Птица мечтает человеческими
мечтами.

Но прежде, замечает птица,
все ключи надо бы заключить
в витрины музеев,
чтобы не было
чем замкнуть
и чем языки заставить умолкнуть —
и птице, и человеку. Тому, кто придет,
не стоит давать ключи в руки,
и у того, кто должен уйти, их следует отобрать.

Галочья мудрость. Потому-то им все еще принадлежат
ветки деревьев.
Когда они мечутся от зарницы к зарнице, от их голосов
весь город звучит.

Башни уже ждут
и прислушиваются.

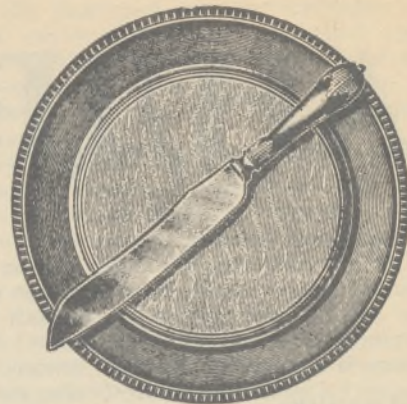
ИСЛАНДИЯ

Бедро барашка и рыба. Божий песок —
а может быть и адов —
перед дверьми.

Ветры воды, ветреные
воды.
Дымящиеся ручьи.

Камни, камни,
камни.
Язык, как раскаленные
камни.

Пепел в ладонях,
что подняты
к серебряно-серому небу.
И к тому же —
несомненное:
Эта земля наша!



* * *

каждое утро одна и та же картина: пиявки разевают рты
и присасываются. Каждое утро с пиявками
и ртами,

и над топью чибис:
то — ни!
то — ни!

Каждый день по жилам — черные пиявки,
и вместо крови — пиявочная гибкость
и рты,

и над топью чибис:
то — ни!
то — ни!

Все полно пиявок, и над пиявками стрекозы
и вертелы желтого пламени в крови пиявок
и во рту,

и над топью чибис:
то — ни!
то — ни!



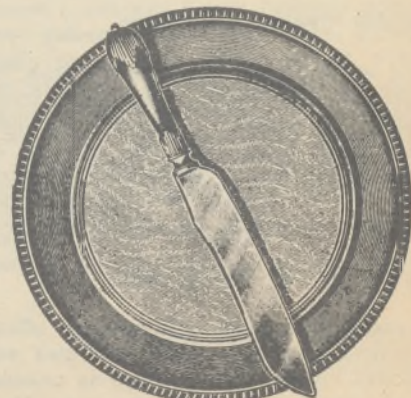
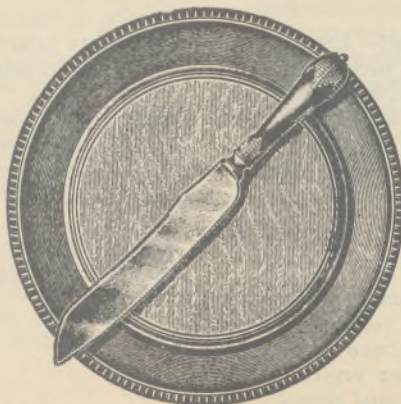
* * *

И смотреть-то не стоило:
чувствовалось и так —
сидит на палисадной тычине
падальная птица
гриф,
guraetus barbatus.

Нет, погибать не хотелось,
чтоб вот такому достаться;

я продлил себя
на одну треть поколения;

потом
все равно
кто-то прилетел
за падалью.



НА СКЛОНЕ СЕВЕРНЫХ ГОР

Три сестры
с птицами на головах
голые
в вересняке сидят.

Красный вечер
пересекает синяя тень,
высунутый язык
как спелая черника
вытягивается
над цветущим вереском
в сторону сестер.

Белая птица проводит крылом
черту
словно лунную дорожку,
драконье перо,

и отделяет утро от вечера.

ПОВЕРХ ГРАНИЦЫ — В УЭЛЬС

Живые изгороди.

Живые изгороди.

Живые изгороди.

Отлученные движемся медленно мимо тех, кто покоится
под замшелыми руками завалившихся крестов
и еще глубже —

в забытом языке,
но дышат еще,
еще дышат

в покрывале узорном, в воде, что как прежде
бежит вдоль каменной сельской ограды. Беспредельно
настойчивая вода, и гора — погруженная в думы, вытопанная,
под ногами у туч мельтешит, у дракона,
который вцепиться еще не прочь.

И пусть это будет
всего лишь укус пчелы, этот укус —
полон густого могильного яда
и сегодняшней тишины.

И где они, те, кто знает, как долго еще
дождаться
чуда?

Только изгороди,
живые изгороди,
живые изгороди,
все прочее — дымка
без конца и без края.

* * *

... и нет больше дней,
одна несчастливая ночь

по руслам сухим изнывают пиявки
и рогоз не дождется холодной росы

собака вернулась, та, что в ночь на Яниса выла,
или та, что скулила у вытопанного луга

ломоть не прилипнет к буханке, той, что отдали,

когда взламывают раковину,
Бог отзывает улитку к себе,
а человек украшается болью улиткиной плоти

на потемневшей шее ряд чужих зубов
и нету ни дня, лишь несчастливая ночь

АЛЬПЫ, ГНЕЗДО ЗАВЕРШЕННОГО ЗЛА

там ничего не поможет
так скорбеть — каждый сам по себе
так ползти к своему кресту
— каждый сам по себе

вброны горные над вечным молчанием
голых склонов
на круче горы крест, раскаленный котел —
ад у подножья горы

от котла к кресту — путь
необходимо проделать
пройти, проползти

и над всем этим — ворон
в синеве
черный

ТОЙ, КОТОРАЯ ПОД РОГОЗОМ В БОЛОТЕ

Когда рогоз уже выше головы,
и водяная осока,
и камыши,
и даже болотная трава —
тогда ты неприкосновенна. Ветка дуба, которую
буря сломала, швырнула в заросшее озеро,
все глубже вязнет,
год за годом все глубже и глубже, в пустоте задыхаясь —
под рогоз, под болотный мох.

Когда-то ее откопают.

Жижу со снегом и красной клюквой
поднимут к солнцу.

И забуревшие мужики с лопатами в руках
скажут:

— Могучий был дуб, коль такие толстые сучья;
долго, видать, тягалась ветка с болотной ржой,
твердой стала — кремён,
можно выбить искру в прошлогодний старник. —

Сестричка, трудно ль тебе
такой большой вырастать?

Гляди-ка:

уж снова осень, и бабье лето,
солнца полным-полно. И синее небо.
Ветер вцепился в стебли рогоза
и уносит
серебряную пушинку, сверкающую на солнце
пушинку с зернышком посередке,
далеко,
так далеко.

Этот ветер, который несется за солнцем,
это солнце, которое быстрее ветра.
А дуб по-прежнему тень бросает на склон.
Там, у дуба, будто бы жертвы богам приносили.
И на том суку, говорят, вздергивали таких,
кто расти высоко ухитрялся,
и быстрее солнца бывал.

(1970—1989)

Перевел ДМИТРИЙ КУДРЯ

ГЕОРГИЙ

* * *

прикасаясь к тебе в мечте в позвоночнике и башке,
изливая в рифму любовный пыл, против течения
кто не плыл? в сером веществе вздымая замки, кашеевы
небоскребы московские и Главки.

против шерсти кто не жил, закусив удила, и вздутием
жил выдавая подавленный пыл, всегда отвечал
«хорошо» на вопрос «как дела?»

значит ты как и я просидел годы в кино, пролежал
пятилетки терзая книги в ночных поездах между Львовом
и Ригой, между «нельзя» и «никак».

не ты ли менял занятия и города, теряя в каждом
из них зонт, перчатки, знакомых, себя? ни Рыба,
ни Рак — твоё созвездие Большой Вопросительный
Знак, крылья — сквозняки, хлопающие в конце строки.
не ты ли надоедал телефонисткам звоня круглые
сутки, пятнашки и адреса выгребая из кармана
выдавшей виды куртки? не ты ли старался
обогнать время, на подножку запрыгнув
отъезжающего трамвая, будто ногу вдев в стремя,
путешественник, кремь, поджигатель льда.

* * *

постепенно сходя на нет в озерцо размокшей бумаги
свет январский улегся в кювет из колоды крапленых
карт на разметанные холмы и полей дырявые флаги
обмотавшись зарей — простынею протрезвев невечерняя
песнь козодоя в воду прыгнула камнем с моста
и икнув уплыла в никуда никогда в тра-ля-ля
распилив на круги гладь нефритовую вставленную
в берега

скоро мандарин прикажет подать чай и откусывая
сахарин не ведая в веке отдаленном про копыта Гум и рога
унесется под струнный звон не в Нанкин так в синь
доставая зрачком под опущенным веком тенистых глубин
и разомлев от искусства потев от любви он напишет
изящные цы прежде чем выйдет в сад перед сном
взглянуть на цветы и вспомнит на шелковых свитках
хризантемы вымотанные садовником из клубня вены

ну а ты родной рифмуя таратайку и молочай
где гуляешь под месяцем молодым с сумою за плечом
вдыхаешь каких городов бензин и духи и оббивая
небоскребов пороги не вспоминаешь ли лопухи?
и заглушая печаль вином простуженную вину кормя
опускаясь в сон ныряешь ли ласточкой в тополя
расставленные свечами за тем — помнишь — окном
что прорезается в темноте под пластинку «Вечерний
звон».

* * *

в чем держится душа колибри, когда на крылышках
порхает, мельканьем воздух прошивает — дрожаньем
серафимских крыльев, и застрочив по шву над розой
дырку, прореху в воздухе протяжно-влажном,
она метнется, и на лету азалией избавится от жажды,
кусты дремучие латая на ходу, в бок улета с ручки
ангела потерянной перчаткой, проворно штопором нырнув
над хлорофилловой темно-зеленой складкой, подобно
молнии, волшебной лихорадкой. уму и сердцу подав
пример изящества и граций среди позднеоктябрьских
декораций.

колибри, радужное шило, душе сестра, взяла бы подарила,
ты шестикрылая, хотя бы пол-крыла. . . луч переливчатый
без линзы в точку собранного света в конце развернутого
лета, начавшегося так далеко, что путь обратный
не отыщет око, и потеряется в крошечной синеве,
как мысль в на стол склоненной голове во сне тревожном
и глубоком. ты в винном облаке проходишь боком
на цыпочках — не разбудить себя — в потемках в дверь и
вид в окне знакомый. привет, Улисс! ты снова дома.
ну а колибри, как она? что снится ей, пока над садом
мгла не поднялась, и отдыхают бегонии. о чем она
вздыхает, нектаром утомясь?

В Л А С Е Н К О

из ночки выезжаешь ты больной, в телеге — на софе влачась, как на разбитой кляче, по утренним часам. пьешь чай, нарзан, кефир, рассол, пирамидон и соду, под душ залезешь и, охая от боли головной, на пять минут водой накрывшись, найдешь в махровом полотенце теплую свободу, и убежать босой ногой останется лишь в зеркало на стенке, от пара мутное, как бы в молочной пенке. в пижаме, шлепанцах ты странствуешь по свету, тахту, торшер пройдя и, телефонный шнур таща, на коврик сбросишь

«Литгазету»

на кучу всякого белья в конце медлительного дня.

ты, искушенный в плачах, аспирант прекрасных парусов, не прибывших донине, прислушиваешься у дверей, присматриваешься к паутине и, постоая, себя кляня, плетешься на диван.

в уме расхристанном из слов строку плетя. похоронив закат, на подоконнике засыпав солнцем пеплом, ты видишь фитилем себя со стороны в пространстве замкнутом под пламенем спиртовки блеклым, гореть которому осталось миг ли, два.

Разговор II. со сломанной змейкой

скажи мне змейка что душа болячка бедного Пьеро протерла локти домино и рваная пошла в кино? в хиромантический туман в простуженный неон витрин и на ветру трепещет плащ как лист на дерево один последний в схватке ноября над сброшенным покровом крон

он в одиночестве висит как неотвешенный поклон когда поэт припал к окну и слышит вой воздушных струй и мельтешит перед стеклом тире пунктир из мокрых пуль и снега с ветром дребедень свергает временную власть коротких солнечных часов и остается лишь упасть подточенным отжившим век сухим растением равнин и на карнизе первый снег простертый в сумерки сатин наброшенный на крыш углы на дуги веток во дворах уже заледенел асфальт и остается лишь упасть Пьеро смелее поскольку взмахнув руками упади давай продолжим разговор о диалектике любви все эти театры зеркала записки свечи завитки довольно знаешь ты уже о метафизике души румяна мушки парики и будуаров лень в постели кто теперь с тобой идея или тень? Нежинским взмыв под потолок над спящим пропорхнет желаний рой кордебалет рук талий шей и ног и улетит за ними он оставив по себе жабо на гвоздике костюм со змейкой на спине

сложила крылья бабочка, сидит. из головы разбитой капает. она перебирает лапками крупу асфальта. неотшлифованным базальтом царапает глаза мутнеющие свет. в тумане крутятся петунии поля и парки, река и парапет. устала и забыла, где и зачем она, раздавленная кедом, шалунья, издыхающая летом. оплакав самое себя, душа утешится классическим балетом, капуста, дрожь, на бок осела, выводит ножкой антраша над в судорогах телом, как будто молча скачет на карусельном воронке в траву густую, где, может быть, и я усну, перебежав по фотографий сторону другую.

пробуждение рыбки сравнимо с шевелением мысли в зеленоватых толщах в рассеянном свете, в подводном качании усыпавшем, — где вы, Садко? какие смотрите сны, бываете ли у Черномора в гостях, как он и дружина, воюют? рыбка вчера простудилась, и вообще день выдался неудачный, течением сносило, автобуса не было долго, солнце палило, а сегодня такое затишье, что все что ни скажешь лирично. . . рыбка, впрочем, влюбилась, и для неё все теперь укиё, томление в жанре японском народном. жить вообще упоительно, согласитесь, заглатывать корм, пускать пузыри, прятать икру от щуки. рыбы появились давно, много прежде образования суши, и представьте теперь, каково им идти по улице и читать вывески, вроде «Бар Суши». рыбы мудры, и потому молчаливы. они помнят. позвоночником дни, когда безраздельно шумел лишь один океан, сам себе юнга и капитан наука утверждает, что мы вернемся в море. рыбка сегодня с собой в раздоре, ворочается, худеет, вздыхает и все ждет звонка, глупенькая, от карася, который с креветками в заводи пропадает. но на то ведь и любовь, чтобы кусать губы в кровь. включи телевизор, замори червяка, и постарайся избежать крючка, однако, поступай как знаешь. у каждого своя свобода, которую каждый сам теряет, золотая моя килька, задушевная русская подруга вобла

ПАВЕЛ КРУСАНОВ

ГЕРОЙ НАЙДЕН

Первая встреча Пети Мятёжа с распоясавшейся советской психиатрией случилась так. Не прошло и месяца после отчисления Пети с третьего курса университета, как дворник вручил ему под расписку военкоматовскую повестку с вызовом на медкомиссию и профилактической угрозой на случай «неявки». Повестку скрепляла невнятная подпись со жлобским выюном под брюхом, напоминая запущенный аркан. У Мятёжа тоскливо зажурчала в животе какая-то железа: прощай, моя комната — каждый из твоих семидесяти трех и шести десятых кубических метра, прощай, потолок ростом три двадцать, прощай, зубастый книжный шкаф, прощай, холодильник — саркофаг для двух сосисок, прощай, сводница тахта, прощайте все, кто не устоял перед твоими тлетворными чарами — уже перехватила мне горло удавка — азиатская штучка, сравнявшая человека со скотиной!.. Однако вскоре Петя строго определился: «Или воля Божьей птахе, или — пиздец!» Через миг он действовал пальцем в телефонном диске, вычисляя знакомых, уже имевших дело с мундирной конторой, — нужен был надежный блок против неразборчивого милитаристского кулака.

К вечеру следующего дня через путаницу деловых и приятельских связей Петя Мятёж вышел на человека, обещавшего свести его с психиатром — членом грядущей медкомиссии. По достоверной справке, врач брал взятки. Связой, с которым Мятёж раза два кириал на летней тусовке у Казанского собора, напустившись: «Платишь бабки и можешь забыть болт на почетную обязанность два года охранять собственную зону. Нет больше родины в платочке цветном до бровей — кремлевские говнюки пилили ее во все лузы и запилили до смерти. В натуре — право плевать хоть на одну из их военных обязанностей стоит двух сраных сотен!» Еще через день Петя Мятёж встретился с психиатром.

— Александр Михайлович. Можно просто — доктор Буги, — представился небольшой коренастый гражданин в мятом костюме, с жеваным добродушным лицом и прореженными кариесом зубами. Он улыбался; его улыбка прорехами своими склоняла к сочувствию. — Что вас беспокоит? Депрессия? Джигитуют нервы? Голоса? Может, чувствуете себя женщиной?

— Совершенно здоров, — усмехнулся Мятёж.

— Так не бывает. — Александр Михайлович насковоз просветил пациента ясным взглядом. — Если согласитесь на мои условия, готов доказать вашу неадекватность общепринятому эталону нормальности. Цена урока — двести рублей.

— Согласен на любые условия, — объявил Петя, прикидывая в уме, какие книги понесет сегодня в «Букинист».

— Вас интересует определенный диагноз?

— На ваше усмотрение. Готов к ущемлению в правах, включая главнейшее — участвовать в выборах из одного кандидата.

Александр Михайлович запустил магнетический взгляд в Петины зрачки и совершенно серьезно сказал:

— Сумму представите ассигнациями рублевого достоинства. Каждый рубль положите в отдельный аптечный пузырек и закроете крышечкой. Деньги приму от вас послезавтра в полночь, у ограды Новодевичьего кладбища, напротив могилы мasona Некрасова. Знаете это место?

— Знаю. — Обескураженный Мятёж ждал объяснений, но их не последовало.

— В таком случае — до встречи. — В знак завершения переговоров Александр Михайлович цепко пожал Петину десницу.

Дома, погружая в сумку свое букинистическое богатство — Пильняка, Бабеля, Замятина, выпендренного Белого, акмеистов: от Гумилева, через нежного педрилу Кузмина, до бледного Зенкевича, — Петя Мятёж обсасывал мыслями встречу с психиатром. Вкусные впечатления мыслей рождали мнение: доктор с изрядным прибабахом, но

для его профессии это необходимый прибабах, ибо искренне и глубоко постичь крейзу может, ясный папа, только псих.

Разменять червонцы на рублевые билеты оказалось не слишком хлопотным делом — в трех сберкассах Петя пошутил с кассиршами и трижды получил из наманикюрных пальчиков котлету свежих хрустов. Значительно сложнее далось двести аптечных пузырьков. Обезав с рюкзаком миллион приятелей и подружек, Мятёж набрал девяносто шесть единиц разнокалиберной медицинской стеклотары; еще пятьдесят склянок (вытряхнув из них неподпытных улиток, зараженных спороцистами *Fasciola hepatica*) были изъяты у Алика Шайтанова — КМС по дзюдо, флейтиста-любителя, работавшего лаборантом на университетской кафедре биологии. Остальные шестьдесят четыре пузырька Петя купил в аптеке. Их содержимое — спиртовые настойки пустырника и боярышника — смешено было с тремя бутылками розового вермута и в тот же день употреблено рокерами в Доме медицинского просвещения, что находится на улице Ракова, во время репетиции Петиней команды. Пили все: флейтист Алик Шайтанов, умный гитарист Саша Левин и кондовойшая в обеих столицах ритм-секция — бас Женя Сопрыкин, и мастер художественного стука Ваня Мостыкин. Стаканы и наливку разместили на потускневшей крышке белого концертного Беккера, украшенной, как лошадь яблоками, мутными кольцами — слезами бутылок и стаканов с прошлых оттяжек. Рокеры разместились вокруг роля, доживавшего свой королевский век под гнетом демократического рок-н-ролла, — талантливые и не очень, остроумные и тупые, не читающие газет и плюющие на политику, потому что все на свете говно, кроме музыки, впрочем, бывает и музыка — говно.

За тебя, Петя!.. За тебя, Петруша!.. За тебя, золотой!.. Что за прикол — Буги? Тащится на Болане? А баночки ему зачем? У каждого, ребята, в голове свои тараканчики, главное, ребята, чтобы он меня забраковал. Тебя, Петя, забраковать легко, ты, Петя, мятежный! Нектар, а не коктейлище!.. Аромат степей, пустырей и боярышников!.. Может, на кладбище тебя подстраховать, а то с придурка станется — закатает фомкой и на комиссии освободит по травме черепа. Этот Буги мне в коленку дышит, не гоните гусей, ребята! Стоп, чуваки, у меня в сумке пирожки — к Петинему нектару амброзия... Ну забирает!.. Проколос незабвенный Веничка — не отразил в своих составах медицину! Ну-ну, Петя, ты так не налегай — в тебе еще болезнь не нашли, а ты уже лечишься... Купил бы пантакрина, от него, говорят, — долготояние... Лучшее средство от импотенции, Ваня, — пантакрин из собственных рогов! Все, ребята, сейчас я вам новый хит выдам, самый свежак! Выдай, Петя, мы оценим... Наливайте и тащитесь с моего хита!

ПЕСНЯ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРЕХ ПОКОЛЕНИЙ

У деда комиссара
возьму я китель старый,
возьму я китель старый
прострелянный в боях,
в пожарах бывавший,
немало повидавший,
немало повидавший
в далеких тех краях.

У папы инженера
возьму я галстук серый,
такой же галстук серый,
как тысячи других,
на заседаниях важных,
в баталиях бумажных
в глаза глядевший страшных
начальников своих.

У брата — пацифиста —
возьму я старый «Wrangler»;
златанный, зашитый
и в пятнах от вина,
на сейшенах бывавший,
канабисом пропахший,
немало повидавший
в былые времена.

И выйду я на Невский.
И люди удивятся.
Скажу я: «Люди, чудо!
Смотрите на меня!
Не зря вы воевали,
бумаги составляли,
канабис потребляли —
вы все моя родня!»

В назначенную полночь Петя Мятёж с оранжевым рюкзаком, висящим у него на одном плече и звякающим при каждом движении, стоял у ограды Новодевичьего кладбища. Октябрь накрывал мир, и мир под ним глохнул и слепнул. В темноте, в двадцати шагах от ограды, раскорячился тяжелый византийский ларец Казанской церкви, слепой, как октябрьская ночь, — с окнами, замурованными кирпичной кладкой. Внутри храма томились горы железа и огромные грязные станки — церковь служила подсобной мастерской ВНИИэлектромашу. Петя подумал: «Советская ухмылка над советским законом единства формы и содержания».

Рано в двенадцать из-за угла Воскресенского Новодевичьего монастыря возникла невысокая зыбая фигура. В фигуре опознал Мятёж Александра Михайловича — доктора Буги. Был тот в старом, вытертом пальто и с огромным, как разношенный башмак, портфелем в руках.

— Доброй ночи! — психиатр быстро и цепко исполнил рукопожатие. — Предлагаю рассчитывать без промедления.

Пока Петя, склоняясь, распутывал узлы дребезжащего своего рюкзака, Александр Михайлович вытянул из кармана пальто фонарь и осветил мрак за кладбищенской оградой. Луч проник во влажное тело ночи, нащупал лысую голову Некрасова, спустился на постамент.

— Видите звезду Давида? — отчего-то шепотом спросил доктор.

Мятёж проследил луч действительно, обнаружил на постаменте золотую широкозубую шестерню.

— Некрасов был масон. Россия зачарована и облапошена масонами! Издавна! Каменщики сложили Петропавловку и заморозили Россию. Крепость похожа на бутон — бастионы незримо соединены со шпилем. Стоит обозначить связь линией и отогнуть лепестки — выйдет кабалистический мегит Довиди! Бутон наполнен ядом. Бутон раскрывается и выплескивает яд — отработанный, он стекает обратно в виде декабристов, народорасправцев и народовольцев! У меня есть стихи: Желябов там по Софье чахнет, Нечаев на цепи сидит... Бутон распускается дважды в столетие. — Александр Михайлович опустил лицо к Пете. — Вы готовы?

Мятёж молча распахнул рюкзак. Придурковатый взяточник присел на корточки и стал перекидывать пузырьки, просвечивая каждый фонарем, в портфельное вялое брюхо. Баночки вспыхивали быстрой искрой, и на каждую искру доктор шевелил губами, учитывая застекленный рубль. У Пети возникло вдруг неловкое чувство — над ним намешаются, его дурачат. Петя заволновался.

— Послушайте, Буги, — с вежливостью драчуна при заводке обратился Мятёж к психиатру. — Я, конечно, извинюсь, но дело мерещится мне так: я даю вам двести рублей, а вы обнаруживаете у меня шизофрению в стадии ремиссии с прострацией и оргазмом. Лично у меня по деталям вопросов нет, но ребята интересуются: пузырьки и кладбище — это зачем?

Александр Михайлович запрокинул голову и выпустил вверх пилообразную улыбку.

— Вы до сих пор считаете себя здоровым? Заблуждение!

Мятёж не обнаружил в интонации доктора ничего обидного, но по инерции шпарил в прежнем ключе. Да, вы правы, товарищ Буги... Что вы сказали? Извините, месье Буги... Ах, вы уроженец Парижа! На площади Бастилии танцуют!.. Вы правы, что улыбаетесь, мсье Буги — подыгрывая сумасшедшему, сам выглядишь сумасшедшим. Может, нам поделить диагноз? Кроме того, хочу вам сказать, месье Буги, что вы (пусть вы и парижанин) прекрасно иллюстрируете собой эпоху развитого социализма, ее декларированное содержание — скачок от дикого состояния «сапожник без сапог» к справедливой ипостаси «сапожник в сапогах» — вы щедро одарены всем, чем обладают ваши клиенты!

Доктор уже просветил и сосчитал пузырьки, и теперь стоял против Пети — невысокий, плотный, весь какой-то затроганный, — держа за размочаленную ручку сытый портфель. Жеваное лицо доктора восторженно разглаживалось.

— Отлично! — похвалил он Петин азарт. — На медкомиссии у вас не возникнет проблем.

— В каком смысле?

— Действуйте реактивно. Помните: человек — вмести-

лище даймонона! — Александр Михайлович полоснул по Петиным глазам лучом фонаря и пошел прочь.

На несколько секунд ночь расцвела перед Мятёжом нежной опаловой сыпью. Когда он снова обрел способность видеть, психиатра не было — он растворился в ночном цветении. Петя почувствовал себя одуроченным.

На следующий день, поджарый и небритый, в одних белоснежных трусиках, оттягивающих блекнувший загар, Петя Мятёж под равнодушными взорами медицинских специалистов перемещался от стола к столу в цепи таких же адалов. Он вертел головой и думал о том, что семьдесят процентов этого молодняка, этой поросли, этого будущего леса без торга заплатили бы двести рублей, лишь бы сидеть сейчас в «Золотом руне» или в «Висле» за кружкой пива и тарелкой креветок, и что если родной власти по всему необъятному простору многострадальной родины ввести единовременный двухсотрублевый налог на каждого призывника, предпочитающего армии кружку пива, то, пожалуй, можно было бы на вырученные средства содержать порядочную, по-настоящему боеспособную вольнонаемную армию.

Стол психиатра был последним перед дверью, за которой мордастые военкоматовские чины распределяли адалов по родам войск и воинским командам. Все предыдущие врачи единогласно признали Петю к защите отечества годным, что при определенном стечении обстоятельств могло означать: в составе ограниченного контингента советских войск (шестизначная цифра) будешь воевать с афганским народом ради того, чтобы красные афганские товарищи удержались у власти.

Перед столом психиатра Мятёж вытянулся. Александр Михайлович склонялся к бумагам нос и обнаруживал абсолютное равнодушие к будущему воину. Не поднимая глаз, доктор объявил скороговоркой:

— Годен для прохождения воинской службы в рядах Советских Вооруженных Сил.

— Куда дальше, месье Буги? — не поняв диагноз, шептал Петя.

Нос Александра Михайловича оторвался от бумаг и нацелился на голого Петю.

— Сначала — в парикмахерскую, а послезавтра — в армию. — Психиатр вытянул палец в сторону комнаты с военкоматовскими чинами. — Во-он через ту дверь, пожалуйста!

Мятёж почувствовал, что начинает краснеть. Рассосалось вмиг трудное чувство неловкости, которое испытывает голый человек перед одетым.

— Александр Михайлович, сукин вы кот, — густым зловещим шепотом произнес он, — уверяю вас, чтобы пройти все анализы, которые скоро вам придется проходить, моих двухсот пузырьков не хватит!

К столу психиатра обернулись хирург и невропатолог.

— Опять, Володя, у тебя чудик? — спросил плечистый хирург.

— В чем дело, товарищ призывник? — широко распахнул ясные глаза Александр Михайлович. — Меня зовут Владимир Андреевич. В чем дело?

— В деньгах! — гремел Петя Мятёж. — В билетах рублевого достоинства!

— Какие деньги?

Психиатр изобразил на лице такое естественное удивление, тут же сменившееся выражением естественного профессионального интереса, что Петя опешил и среагировал с задержкой на целый миг.

— Какие деньги, говорите вы мне? Я сейчас буду смеяться вместе с вами, но это те самые деньги, которые вчера ночью на кладбище, при масоне Некрасове, под стихи о целом Нечаеве...

Пока не подъехала «скорая», оснащенная двумя санитарями, Мятёж лежал на медицинской дерматиновой кушетке — сверху, для надежности, татарским князем восседал хирург. Прямо с медкомиссии Петю, неудержимо хохочущего, отвезли во вторую психиатрическую больницу, что помещается на берегу Пряжки.

Произошло это в високосном 1980 году, когда умер Высоцкий, когда маньяк из Гонолулу застрелил Леннона, когда расцветал литературный дар пятизвездного маршала Брежнева — в год трагедий и фарса, когда материализм робко пятился перед космической фатальностью.

¹ Боярышников нет, говорю как биолог, есть боярышницы — скорбные бабочки с тюремной решеткой на крыльях. Если есть боярышницы, должны быть и боярышники, иначе — извращение!

МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ

ГИНЬОЛЬ

Комната. Слева входная дверь, ведущая в иные комнаты квартиры. В глубине окно. Чуть в стороне от окна повернутое к нему в полоборота кресло с массивной спинкой. В кресле сидит человек, лица которого мы не видим. Он повернут к окну, так что видны его плечо и рука на подлокотнике. Раздается звонок в дверь. Долгая пауза. Еще один звонок. Из правой двери в комнату входит мужчина. Он оглядывается.

Мужчина (громким шепотом): Звонили. Не будем открывать. Почему мы должны открывать? Может нас не быть. Мы ушли. Или ты спишь. Ты ничего не слышишь. А меня нет. Или ты ушел, а я сплю. Сплю. В уши вставил затычки и ничего не слышу. Нет такого закона, чтобы обязательно открывать. Тише!

Звонок.

— Вот сучий потрох! Звонит. Нет никого, а он знай себе звонит. Я знаю этих наглецов. Особенно, если понятно, что никого нет. Почему не звонить. За электричество, небось, не они платят. Хоть весь звонок оборви. Я вообще его когда-нибудь отключу, вырву с мясом.

На цыпочках идет к двери и прислушивается. Еле слышным шепотом: — Тихо. Как будто никого нет. Притаились. Сколько их там? Хоть бы ногой потерли. Как будто и не дышат.

На цыпочках отходит от двери.

— Что им надо? Что они тут могут такого увидеть? Ничего здесь нет. Комната как комната. Все на месте. Сколько тут ни рыскай, ничего тут не найдешь. Ну вот стол... А где нет столов? Что им, собственно?

Подходит к столу. Внимательно его оглядывает, поправляет скатерть.

— Ты подумай, живут два человека. Тихо. Даже музыки у нас нет. И что им надо? Почему нельзя спокойно жить? Не знаю как ты, а я устал. Устал от этой неуверенности. Устал от того, что каждый может ворваться к тебе в дом, от того, что всякий может тебя заподозрить и сделать с тобой, что хочет. Уволочь куда-нибудь, ограбить.

Подходит к окну, выглядывает, прячась за занавеской. — Либо он стоит там за дверью, либо сейчас выйдет из подъезда. Как ты думаешь, кто это был? Не отвечаешь. Я тебе надаю со своими подозрениями. Не хочешь — не отвечай.

Напряженно смотрит в окно.

— Никого. Или он ушел, или все еще там. И что это за старуха последнее время все время ходит по двору? Не знаю. Странная. Ты посмотри какие у нее ноги. Это не женские ноги. Это огромные ноги. В таких бусах. И все время она то туда, то сюда. Лица ее не видно, спрячано в платке. Шарк-шарк своими ножищами. Не знаю, как тебе, а мне она ужасно действует на нервы. Сучий потрох! Никого. Может быть, они зашли в другую квартиру и там выясняют. Или все еще за дверью. Ты не шевелись лучше. Сиди себе тихо. Я сам все сделаю. Не волнуйся.

Оглядывается. Идет к вешалке. Внимательно рассматривает висящие на вешалке вещи.

— Опять вышел прокол. Тут снова три пальто. Если начнут вынюхивать, прицепятся. Отчего у вас три пальто, когда вас двое в доме? Чье это пальто? Не выпутаешься. Если только начнешь объяснять, все, пиши пропало. Это конец. У них не выпутаешься. Ну скажу я им, что это вот мое второе пальто. Тут прицепятся: зачем оно, мол, вам, что вы пальто меняете, зачем... Ну и поехало. Надо одно убрать. Не знаю только какое. Новое или старое? Ты как думаешь? Новое пальто как-то подозрительней. Ненужное. Похоже, что его вовсе не носили. Что-то в нем есть ненастоящее, как будто какая-то маскировка. Надо убрать.

Берет пальто, выносит в правую дверь. Через некоторое время возвращается. Осторожно подходит к окну, выглядывает. Смотрит. Потом отходит. Садится на стул лицом к вешалке, довольно смотрит на вешалку.

— Теперь вроде нормально. Но, если подумать, что люди вот так живут. Вешают чего хотят, куда хотят и не о чем не думают... И каждый может их спалить в любую минуту... Действительно, если прикинуть, зачем на вешалке три пальто? На такие простые вопросы трудней всего ответить. Вроде два пальто сразу не наденешь. Как ни крути... (его снова охватывает беспокойство). Но в шкафу запасное пальто тоже нехорошо. Как будто преднамеренно. Как будто я спрятал. А что мне собственно прятать, если у меня чистая совесть...

Снова подходит к вешалке. Разглядывает одежду на ней. — Черт! Хрен собачий! Тут карман надорван. Да... Как будто зацепился за что-то... Или драка какая... Вроде и не лазил нигде, и не цапался ни с кем... Откуда этот надрыв? Господи! Господи! Да что же это творится! От этого можно спятить. Сидишь себе как мышь, ни гу-гу, а карман надорванный. Господи! И как еще... Вроде какой-то проволокой надцепил. Тут все что хочешь приклеют — и побег, и шпионаж, и какое-нибудь убийство, не дай Бог... Тебе что... Молчишь! Тебе наплевать! Может, зашить? Или это еще хуже? У них, брат, знаешь, какие лаборатории. Они сей же час под микроскоп, лазером... и не отвертишься. Все устаноят — и час надрыва, и когда зашивал. Они и нитку в радиограф положат и все по нитке прочитают. Э, нет, тут надо пальто менять. Этого никак нельзя здесь оставить. А то нам прямая крышка выйдет с тобой. Загонят, куда Макар телят не гонял. А там уж жалуйся...

Берет пальто, выходит с ним в правую дверь. Через минуту возвращается с тем, которое висело на вешалке раньше, и вешает его. Внимательно его оглядывает, обнюхивает, шарит по карманам. Достает из кармана карандаш.

— Что это? Карандаш! Тоже незадача. Нечего ему там лежать. Собственно он мне на улице не нужен. Что я на улице пишу что ли?

Снова садится на стул. Вертит в руках карандаш и любуется на вешалку.

— Теперь нормально. И оправдание выходит. Потому, мол, новое пальто, что у старого карман надорвался. Главное — не скрывать. Прямо им в лицо — карман, мол, надорвался. Если чего хочешь спрятать, прямо его и выкладывай. Все как на духу. У меня, мол, совесть чистая. Надорвался карман и все тут. Так оно лучше. Куда вот только карандаш деть?

Оглядывается, встает, ходит по комнате, ищет место для карандаша. Кладет на стол. Отходит, смотрит.

— Нет. Почему он на столе? Выходит, только что что-то писали... А что, спросят... Нет.

Берет карандаш. Подходит к человеку в кресле. Долго смотрит на него.

— Может, тебе в карман положить? Тебе что... Нет, обыщут, найдут. Я, помнится, уже с этим карандашом намалялся. От того и ткнул в пальто. Откуда он вообще взялся? Ты его что ли принес когда-то?

Рассматривает карандаш.

— Что это за фабрика такая? Отродясь не слышал. Он иностранный что ли... Вот нелегкая. Сучий потрох! Иностранный. Откуда он вообще тут. От этого карандаша все может прахом пойти. Вот так от какой-то мелочи плевой. Целый год будешь ломать башку, чтобы все было в ажуре, а потом из-за карандаша все может рассыпаться в прах.

Подходит к окну. Смотрит.

— Может в окно его, к чертовой матери. Опять старуха шаркает. Ох и действует она мне на нервы. Присматривает за окном.

Отходит от окна.

— Ты знаешь, что меня больше всего бесит? Что ничего нельзя уничтожить. Любая вещь как камень на шее. Куда ни бросишь, всюду лежит. И как назло делают все из



РИСУНОК САРМИТЕ МАЛІНИ

камня или железа. Ты помнишь историю с носом? Ну с этой статуей, у которой нос откололся... Это вообще какой-то садизм каменные статуи дарить на день рождения. Откололся нос. Так ведь статую, да такую, во двор на помойку не вынесешь. Тут не объяснишь — мол, нос откололся, мол, статуя дефектная. Помнишь, сколько мук. Всю ее, гранит ее поганый на кусочки разбить. И ночью тоже не поколотишь, весь дом перебудишь. Ждешь вот так, пока во дворе асфальт ломать начнут, пристроешься и колотишь до седьмого пота. А потом каждый кусочек в пыль истолочь. Четыре года я с этим носом провозился.

Встает, выходит в правую дверь. Через несколько минут возвращается. В руках ступка с пестиком, из двери валит дым.

— Дыма-то от одного карандаша. А грифель не горит, сука. Толчет в ступе.

— Окно бы открыть, так старуха проклятая засекет.

Кончает толочь. Подходит к графину и наливает в ступку немного воды. Размешивает. Подходит к вешалке, нагибается, берет ботинки. Достает щетку и, довольно насвистывая, начинает чистить грязью из толченого грифеля ботинки.

— Одна грязь выходит. И блестят, как железные. Господи, от одного карандаша хлопот... облысеть можно. Надо щетку помыть.

Выходит. Возвращается с мытой щеткой.

— И ты понимаешь, что происходит. Чем больше замечаешь следы, тем больше сложностей. А возьмут они, к примеру, щетку на анализ. А у ней на ворсинках — графит, и в ступке, и на ботинках. Не отмажешься. Кошмар какой-то. Если вообще тут все в лабораторию, то такой срок наматывают, страшно подумать!

Берет гуталин, начинает чистить те же ботинки.

— А я их сверху ваксой! Наваксой их к чертовой матери.

Кончает чистить, ставит ботинки на место.

— Чисть — не чисть, один черт — скапают.

Утомленно и раздраженно он садится в кресло и долго замирает в нем.

— Молчишь? У меня нервы на пределе. Я больше так не могу. Ты знаешь, как мы живем? Мы не едим, не испражняемся, не любим. Ты знаешь, что мы делаем всю жизнь? Молчишь? Мы оставляем следы. И больше ничего. Один оставляет какой-нибудь огромный грязный след. А другие, вроде нас, маленькие. Поел — на тарелке след. Идешь на кухню, смываешь. Пошел в клозет — опять след. Опять смываешь. Поработал, вспотел — под душ. Смываешь. Скажи, разве так можно жить... Следить и смывать. И все. И больше ничего. И чтобы ты ни сделал — след... Весь мир ими покрыт. След на следе. И потом умираешь — и ты уже просто один сплошной след. И тебя сжигают или закапывают — смывают.

Тишина. Слышно, как в комнате бьют часы.

— Я привык, что ты молчишь. Я привык, что ты неподвижен в твоём кресле, как вещь. А ведь были другие времена... Ты был мне другом. Ты смеялся. Смотри-ка, у тебя развязался шнурок. Я, наверное, надоел тебе своей болтовней, своей подозрительностью. Я знаю, ты всегда считал меня больным. Ты никогда до конца не воспринимал меня всерьез. Бывало, я злился. Но не теперь. Теперь все иначе.

Мужчина встает, подходит к неподвижно сидящему в кресле человеку.

— Ты остался один у меня. И я у тебя один. Давай я завяжу...

Он становится на колени и завязывает шнурок. Затем он снова садится в кресло.

— Ты думаешь, я спятил. Ничуть! Я тут ни при чем. Это жизнь такая. Проклятая, собачья жизнь.

Тишина. Неожиданно раздаётся звонок. Мужчина подсакивает, встает. На цыпочках идет к двери.

— Тише! Не дыши!

Он идет в полной тишине и с преувеличенной осторожностью. Раздается ужасный скрип половицы. Мужчина в ужасе замирает. На лице кошмар и страдание. Долгая

пауза. Мужчина замер в неестественной позе над скрипящей половицей.

— Сучий потрох! (трагическим шепотом) Они опять звонят! Они пришли! Снова! А эта ходит ходуном. Я ведь забил ее.

Он осторожно опускает ногу на пол. И вновь страшный скрип. Мужчина теряет самообладание.

— Это ужас! Если они войдут, мы пропали! Половица болтается. Это ужас!

Он становится на колени на полу. Звонок.

— Что делать? Нас тут нет. Но если они войдут... если войдут... а тут она ходит ходуном. И вылезла из паза и торчит. Об нее голову сломишь.

Пытается поставить половицу на место.

— Не лезет. Я просто сейчас от всего этого умру.

Он ложится на пол в истерике. Надавливая на половицу, но та только еще сильнее вылезает из пола. Тогда он поднимает ее в воздух. Звонок. Он снова решительно засовывает ее на место. Ложится сверху. Почти не дышит. Бой часов.

— Часы совсем с ума посходили. Бьют и бьют. Но ведь они могут бить, и когда нас нет дома. Правда?

Приподнимает голову, прислушивается.

— Тихо. Может быть, они ушли. Или они все время стоят там?

Он вновь осторожно поднимает половицу.

— Все здесь. Здесь самое страшное. Это тебе не пальто. Это совсем конец. Это уже не выкрутишься. Это не грифель, не карандаш. Это самое страшное. Вот оно — в тряпке. Я завернул тогда, и так и лежит. Куда это спрятать? Мне казалось, в полу — самое лучшее. Хотя в пол лезят, пол перерывают, поднимают, раскапывают, разламывают. Одни щепки летят. Но я подумал — в полу самое лучшее. Куда это деть?

Он погружает руку в пол и вынимает завернутый в тряпку продолговатый сверток.

— Все здесь. Тяжелое.

Он медленно разворачивает сверток. По дороге замирает.

— Они ушли? Как ты думаешь, они ушли?

Потом снова медленно снимает слой тряпок. В руке у мужчины появляются нож и пила. Он осторожно двумя пальцами берет большой нож за рукоятку и долго смотрит на него. Потом то же проделывает с пилой. Слегка проводит пальцем по лезвию ножа, по лезвию пилы.

— Разве преступление иметь их? Сияют. Они сияют. Им что... Почему вообще их делают и всюду продают. В любом магазине, на рынке... всюду... Зачем это искушение? Почему не хватают мясников, пыльщиков, которые каждый день берут их в руки? Почему же мне нельзя?

Смотрит лезвие ножа на свет.

— Ни следа. Как новый. Но куда их спрятать? Где скрыть?

Он встает, обходит комнату. Ищет места. Выходит в другую комнату. Возвращается через минуту, все держа их в руке.

— В подоконник. Единственное место. Больше некуда. И туда, конечно, тоже лезут. Но нужна же веская причина, чтобы ползть в подоконник. Чаще в пол. Не знаю почему, но твердо знаю, что чаще в пол. Из-за половиц. Наверное, из-за половиц. В них есть что-то подозрительное — эти щели, пазы, балки, пустоты. Господи, вскрыть пол в каждом доме, такого можно наковырять, что всех в каталажку, всех на егоркин хутор. Ни один не вернется.

Подходит к подоконнику, встает на колени, шарит по подоконнику снизу, что-то там с трудом открывает.

— Сюда. Как ты думаешь?

Пытается всунуть сверток в подоконник, но ему это не удается.

— Не лезет. Там нет места. Все уже забито. Господи! За что мне это наказание! Ну за что! Живем тихо. Даже музыки у нас нет.

Вынимает из подоконника сверток, тоже завернутый в тряпицу.

Долго молча смотрит на него. В повадке мужчины появляется что-то торжественное. Он подносит сверток к носу и нюхает. Потом снова долго держит перед глазами. Шепотом:

— О, если бы они нашли это... Если бы увидели... если бы они знали.

Он подходит к буфету, достает большую тарелку и аккуратно кладет сверток на тарелку. Тарелку ставит на стол. Садится и смотрит, не мигая, на тарелку и сверток. Потом пальцем пугливо дотрагивается до свертка и отдергивает руку.

— Как живая.

Встает, подходит к подоконнику и прячет в него нож и пилу. Затем тщательно закрывает снизу крышкой. Проверяет. Довольный отходит. Вновь садится у стола и смотрит на сверток.

— Все в этих тряпках похоже. Это одежды. А под ними тайна.

Он медленно, торжественно раскрывает тряпки, как фокусник, вынимающий из-под ткани загадку. На тарелке лежит отрубленная человеческая рука. Мужчина долго смотрит на нее.

— Это главное страшилище. Все из-за них. Из-за рук. Все руками. Отрезать бы их всем. Без рук и не позвонишь в дверь... Разве что носом. (Ухмыляется). Тебе не кажется, что в руках есть что-то ужасающее. Они вообще похожи на маленьких людей. И они имеют свое лицо. Странно, что именно руки несут отпечатки — каждый пальчик. Такой невинный. Но это след, почти несмываемый. Если они найдут следы этой руки здесь на мебели, например, то спросят — «чья это следы? Где эта рука, которая здесь наследила?» Эти отпечатки, как следы от ботинок, только оставленные повсюду маленькими ножками. И незаметные.

Склоняется над рукой.

— Ты знаешь, на ней есть линия жизни, линия судьбы. Интересно, они все еще предсказывают что-то? Или может быть это другая судьба, теперь уже другого человека, того, кто ей владеет. Твоя это судьба или моя? Как ты думаешь? Длинная линия жизни. Но в конце она раздваивается, даже растрывается. Что это значит? Дети? Господи! Всевышний пишет тут какие-то шизофренические письмена. Кто их поймет? Цыгане разве...

Берет руку и ходит с ней по комнате, не зная куда прикнуть.

Вставляет в вазу, отходит, любуется.

— Это женщины ногти красят, знаешь для чего? Чтобы на цветы рука была похожа. Это точно я тебе говорю. Тут все есть — и корень, и стебли, и цветы. Манжетку какую придумать... чистый букет. Вот, мол, вам от всего сердца — моя рука. Или лучше примите, мол, мою руку и сердце... (Смеется). Вот такие, брат, метафоры... Вот такая, брат, поэзия!

Вынимает руку из вазы и заворачивает в тряпицу.

— Надобно спрятать. Сейчас не то время, когда можно все это на свет. Они придут, застукают — быть беде. Я, верно, надоел тебе. Ты, верно, думаешь, я специально все это каждый день устраиваю, чтобы все это вытаскивать да перекладывать... Ты подозрительный, как и я. Ты умный. А что мне делать? Съесть все это? Проглотить ее, что ли? (Он размахивает свертком с рукой). Стать как все, каннибалом? Они ведь только этого и хотят... чтобы мы стали хуже животных. Я знаю, что звери тоже боятся, что они тоже заматают следы. Но кто из них, придя с охоты, спрятавшись в норе, обглодав кость, трясется потом годами, не спит ночами. Кто? И почему? Не знаю, право, куда ее деть. Почему наши квартиры такие голые, пустые ящики? Нам некуда спрятаться самим, нам некуда спрятать. Пещерники хорошо знали, неандертальцы эти. Трещины, лабиринты, ямы. Почему мы не делаем квартир, как пещеры? (Смеется). Вот, где можно спрятаться и спрятать — пещера, нора... Не знаю, ума не приложу — куда? Ну куда, скажи мне! Молчишь?

Он берет стул, ставит его под люстру. Идет к буфету

и достает из ящика отвертку. Взбирается с отверткой на стул и начинает развинчивать большой металлический шар, составляющий основу люстры. К нему прикреплены рожки с лампочками. Он разворачивает шар, поднимает его верхнюю половинку, и мы видим в нем большой сверток, полностью его заполняющий. Мужчина с видимым удивлением смотрит на этот сверток.

— Сучий потрох! Да тут места совсем нет. Здесь муху не похоронишь. Почему-то я думал, что тут еще много места.

Достает из люстры большой сверток, неловко зажимает его под мышкой. Спускается, кладет его на тарелку. Потом поднимается снова на стул, на сей раз с завернутой в тряпку рукой и кладет руку в шар. Затем он прилаживает верхнюю половинку шара и закручивает ее болтами. Спускается со стула. Ставит стул на место. Выходит в другую комнату, возвращается с тряпкой и тщательно стирает следы со стула. Затем выходит, уносит тряпку, возвращается. Садится на стул и внимательно смотрит на люстру. Встает, выходит, возвращается с тряпкой, подвигает стул под люстру, встает на него и тщательно стирает следы рук с люстры. Потом ставит стул на место, вытирает следы с сиденья стула, выходит, уносит тряпку и возвращается. Садится на стул и смотрит на люстру, залезает и останавливает люстру. Слезает, ставит стул на место, выходит, возвращается с тряпкой и стирает следы с сиденья. Выходит, уносит тряпку, возвращается с яблоком.

— Хочешь яблоко? Не хочешь — не надо.

Подходит к буфету, достает нож и тарелку. Чистит яблоко, аккуратно спуская длинную шкуру на тарелку. С удовольствием ест. Свеживает до основания огрызок. Потом берет шкуру и тоже съедает, чтобы не оставлять никаких следов. Берет тарелку, выходит, возвращается с чистой тарелкой и ставит ее в буфет. Садится в кресло. Бьют часы.

— Не пойму, время быстро идет или медленно. Когда при деле, то вроде быстро. А когда сидишь вот так, и ждешь, когда они придут, — то тянется, как черепаха. И невозможу. Иногда мне хочется, чтобы они уже ворвались в дом, выломали дверь, все тут раскоржили. Может быть даже, чтобы они застали нас в самый страшный момент. Чтобы вошли сейчас же. Потому что нет больше сил ждать. Чтобы вошли сейчас, когда мы беззащитны и все кончили, и свернули нам руки и шею и даже не стали спрашивать. Все, мол, конец! Я вот сейчас сижу, и мне страшно. Потому что могут войти, и я не знаю, куда спрятать. И в голове ни одной мысли. Ничегошеньки. Хоть шаром покати. И я устал. И мне лень. И даже безразлично. Но подумай, что так вот сейчас повсюду сидят тысячи людей и тоже ждут, и им тоже страшно. Я знаю этот страх на улице. Меня не обманешь. Я вижу, как идут люди, опустив голову, ссутулив плечи, как они оглядываются. Деньги прячут. Боятся купить что-нибудь большое, чтобы на них не глядели, чтобы не думали, откуда все эти деньги при этой зарплате. Откуда? Откуда? Откуда? Я знаю, как боятся жильцы. Я видел человека, который описался на улице от страха, когда увидел у своего подъезда иностранную машину, или нет, машину с сиреной. Почему он тогда стоял в луже? Что он сделал? Кто придумал эти иностранные машины, чтобы пугать людей? Как страшно, когда звонит телефон. Ты не знаешь, что тебе скажут на том конце и чем это кончится для тебя. Но больше всего я боюсь смельчаков. Это ужас. Все их повадки. — Мне нечего бояться, — говорят они. И тут мне становится страшно. Почему им нечего бояться? Куда они прячут все? Где их огромные и надежные тайники? Разве ночью они не шепчут во сне? Или у них нет жен? Нет друзей? Или они больные? Просто совершенно больные, несчастные люди...

Он встает, подходит к столу, где на тарелке лежит большой сверток.

— Куда они прячут это? Ты хочешь увидеть? Развернуть?

Мужчина снимает слой тряпья со свертка, но под ним оказывается еще один слой. Он оставляет его в таком виде. Подходит к окну, выглядывает.

— Пусто. Только ворона. Кш! Улетай! Что тебе здесь надо? (Делает жесты, прогоняющие ворону за окном). Пошла отсюда! Вот стерва! Она на тебя смотрит... Убей меня, на тебя! Сучий потрох!

Он опускает светонепроницаемую штору, подобную военной маскировке. Тщательно прикрывает ей все щели. Комната погружается во мрак. Он идет к выключателю и зажигает люстру. Затем он подходит к свертку и решительно открывает его. На тарелке-блюде оказывается мужская голова. В одной руке мужчина держит окровавленную тряпку, в которую она была завернута. Тряпку, как флаг, вздернутый вверх. И неподвижно и очень долго смотрит на голову. Зловеще бьют часы. Из-за окна слышен вороний грай. То вспыхивая, то угасая, несколько раз мигает люстра. Раздается очень громкий и пронзительный звонок.

Мужчина мгновенно впадает в панику. Он бросается к голове. Хватает ее, прижимает к себе, носится по комнате. Открывает буфет, кладет туда. Отскакивает, снова открывает дверцу буфета, вынимает голову, кладет в кресло и садится в кресло так, чтобы прикрыть голову своим телом. Звонок. Он снова вскакивает. Подбегает к сидящему в кресле и молчащему человеку.

— Ты прости меня. Может быть, я потерял голову. Но я, право, не знаю, не знаю, что мне делать. Нужно спастись. Извини меня. Но я не вижу другого выхода. Одолжи мне ее еще раз. Я буду аккуратен. Я ничего не сломаю. Извини, Бога ради, прости меня. Они тут! Я чувствую, что на этот раз это они. Никуда не деться. Ты же не против. Ну скажи хоть слово! Неужели тебе все равно? Откликнись! Ну тогда я беру ее!

Он опускается на колени и возится возле кресла и человека таким образом, что заслоняет от нас своей спиной все происходящее.

— Вот так. Тебе же все равно! Зато никто, никто не догадается, никто не поймет, никто не узнает.

Мужчина слегка отползает от кресла и что-то тащит за собой. Мы видим, что вытягивает из брючины сидящего его ногу, вернее протез ноги. Он встает с протезом, подбегает к креслу. Звонок. Мужчина, весь сжавшись, лихорадочно запикивает голову в зияющую дыру в бедре протеза, в дыру, в которую инвалиды вставляют свою культю. Голова не лезет.

— Не понимаю. В прошлый раз она лезла, она входила в нее, а сейчас не лезет. Чертов нос. (Пытается умять голову в протез, действуя протезрешительно и грубо). Как будто она разбухла, как будто ее разнесло каким-то страшным отеком. Ай! Зубы! Так и без пальца остаться можно! Сучий потрох! Не лезет! Хоть убей, не лезет!

Мужчина немного унимает суетливый ужас и начинает внимательно разглядывать голову и протез. Пытается вложить голову в протез тщательно и расчетливо.

— Нет. Не выходит. Ты знаешь, я, конечно, все напутал. Это не та. Ты извини, но что я могу поделать. Они здесь.

Он подходит к мужчине в кресле, становится на колени с другой стороны, возится, сопит и вытягивает из другой брючины другой протез.

— Я всегда прятал в левую. Но тут из-за паники... сам понимаешь. В правую никогда не входила. Я же знал!

Он пытается всунуть в левый протез, но опять не может.

— Не понимаю. Что это значит? Ты что, сменил протезы? Сменил и ничего мне не сказал. Это уж подло, до чего же это подло так все обтяпать втихую. Я не ожидал от тебя этого. Нет. Не лезет.

Вновь пронзительнейший звонок в дверь. Мужчина вскакивает, в панике убегает в другую комнату, держа голову на вытянутых руках. Из глубины квартиры слышен грохот, звук хлопающих дверей и падающих предметов. Через минуту мужчина вбегает вновь в комнату. Но у него в руках не голова, отрезанная нога. Он мечется с ногой по комнате, все более приходящей в беспорядок, постоянно натываясь на валяющиеся протезы. Потом он вдруг замирает, смотрит в ужасе на ногу у себя в руке, замечает ее, одергивается.

— Господи, что это? Откуда?

Он бросает ногу на стол и вновь выбегает из комнаты, через минуту возвращаясь, на сей раз с головой. Громкий звонок в дверь. Мужчина почти швыряет голову на тарелку и подбегает к сидящей в кресле фигуре.

— Это ты во всем виноват. Ты не хочешь ни помочь мне, ни сказать ни слова. Ты презираешь меня и тебе все равно. Как будто тебя, тебя не могут заподозрить в убийстве. Ты тоже не безгрешен. Да, именно в убийстве. И не делай такого скучающего лица. Попробуй докажи им, что ты никого не убивал. Они подозрительны как черти. Стоит им найти малейшую улику — пиши пропало! Чуть сбилась салфеточка, чуть помялся коврик, съехала на бок картина — и мозги их начинают работать. Они исходят от подозрительности, они во всем видят улику. И ты не отвертись. Как начнут спрашивать — «что это за волос на рукаве?» И пойдут мотать. И как бы ты ни старался, они пришьют — да, да, не отворачивайся — они пришьют самое страшное. Даже убийство. Стоит им зацепиться за малейший волосок. С их лабораториями. Чувешь? И я устал! Я чертовски устал. И я знаю, что не смогу доказать им, если они начнут цепляться. Как объяснить им, что тут ничего не случилось, что мы тихие и мирные обыватели. Я устал! Ты слышишь! И я не буду тебя выгораживать. Так и знай! Ты пропадешь. Тебе будет хуже, чем мне. Так и знай!

Раздается оглушительный звонок. Мужчина вновь хватается за голову, мечется с ней. Подбегает к сидящей в кресле фигуре и вдруг неожиданно хватается за волосы голову сидящего и с силой дергает. Голова отделяется от тела и остается в руках мужчины, который теперь держит две головы. Он швыряет голову фигуры в кресло, а на место оторванной ставит первую голову. Затем он подбегает к креслу, берет лежащую там голову и снова мечется. Звонок. Затем из-за двери грубый крик:

Голос из-за двери: Откройте! Сейчас же откройте! Или мы будем ломать двери! Откройте, черт побери!

Мужчина, трясаясь от ужаса, кладет голову на тарелку. Затем понуро, как пойманный с поличным и очень уставший школьник, идет к двери.

Мужчина: Сейчас, сейчас я открою.

Он возится с замком.

— Сейчас. Еще немного, замок не работает. Сейчас. Чуть-чуть терпения. Зачем вы так кричите? Мы тихие мирные люди. С нами надо говорить ласково.

Наконец дверь поддается и со скрипом распаивается. Мужчина от ужаса закрывает руками лицо. Из раскрывшейся двери в комнату льются потоки сверхмощного, потустороннего света. Мужчина едва приоткрывает глаза и смотрит в дверь шурясь. Свет медленно начинает меркнуть. Мужчина осторожно закрывает дверь.

— Странно, мне слышался голос. Но там никого. Пусто. А я так устал. Он возвращается к креслу и садится в него. Бьют часы. Мужчина долго, очень долго сидит без движения. Иногда кажется, что он плачет, возможно, от пережитого стресса. Затем он медленно поворачивается к голове, лежащей на тарелке. Он смотрит ей в глаза.

— А кто эти люди, которых мы ждем? Кто они? Откуда они берутся? Почему иногда они приходят, а иногда нет? Что им здесь нужно? Почему они входят так тихо, так крадучись, так любезно? Ты помнишь, и ты вошел сюда тихо-тихо, на цыпочках, и был так мил и все время улыбался. И мы сели пить чай с вареньем. И ты был медовый, как пряник. Откуда же эта опасность? Почему потом ты стал смотреть этим взглядом и щурился? Почему? Так начинаются все трагедии. Тихий, мягкий шаг, легкое движение, причмокивание на блюдце мокрыми губами. Уют. Откуда же эта угроза? Почему каждый раз все кончается таким жутким образом? От подозрений... Но отчего... отчего? Что в этом воздухе?

Длинная пауза. Далее мужчина действует практически механически, выполняя тысячу раз выполненное прежде. Он наводит порядок, возвращая все к тому безупречному виду, какой комната имела вначале. Он берет тряпку, заворачивает в нее голову. Приносит стул, ставит под люстру. Из буфета достает отвертку. Залезает на стул, раскручи-

вадет шар. Вынимает из шара сверток с рукой. Кладет в шар завернутую в тряпку голову и закручивает шар. Затем он идет к подоконнику, открывает в нем невидимую крышку, извлекает из подоконника сверток с ножом и пилой и кладет на его место руку. Закрывает крышку. Берет сверток с ножом и пилой и прячет под половицу. Затем он берет стопу и выходит в правую дверь. Через минуту возвращается с молотком и гвоздями и, встав на колени, заколачивает половицу. Потом он выносит гвозди и молоток в другую комнату и возвращается. Он поднимает с пола протезы, то один, то другой и прилаживает в брючины сидящей фигуры. Затем он встает и поправляет ее голову. Тщательно он прячет шею в воротник, затем он достает гребешок и причесывает голову сидящего. Отходит, довольно осматривает свою работу. Затем он вновь выходит, возвращается с тряпкой и тщательно протирает сиденье стула. Выходит, уносит тряпку. Возвращается, вносит последние штрихи в восстановленный порядок. Поправляет салфетку, идеально расставляет мебель. Берет тарелку, выходит. Возвращается с чистой тарелкой и ставит ее в буфет. Наконец садится на стул и оглядывается. На мгновение задерживает взгляд на люстре. Встает, выходит, возвращается с тряпкой. Подставляет стул под люстру, залезает и тщательно удаляет тряпкой с люстры отпечатки пальцев. Ставит стул на место, вытирает сиденье и выходит. Возвращается с еще одним яблоком.

— Хочешь? Ну как знаешь...

Достает нож, тарелку, чистит яблоко на тарелку, короче, повторяет все предыдущие манипуляции с пожиранием кожуры и мытьем тарелки. Наконец наведен окончательный порядок. Мужчина садится в кресло и долго молчит. После паузы:

— Когда я дверь открыл, у меня полное отчаяние было, слышишь... Я решил все — пусть видят, так быстрее, чтобы больше не ждать. А там, брат, никого! (Хихикает) Вот так вот. Так вот получается. Только кто они, не пойму. Вот ты, например, ты кто? Кто ты? Молчишь? Почему ты пришел сюда? Чего ты вынюхивал тут? Почему ты улыбался? Ты так никогда и не захотел ответить на эти вопросы... Ты всегда молчишь. Почему ты позвонил тогда в дверь? Скажи... Почему? Зачем ты был таким сахарным, таким приторным, таким фальшивым? Разве ты не боялся?

Мужчина встает, подходит к вешалке и внимательно разглядывает пальто. Потом он снимает его с крючка и уносит в другую комнату. Затем он возвращается с каким-то новым, невиданным, четвертым пальто, вешает его на вешалку и аккуратно расправляет складки. Затем он примеряет шляпу. Но она ему велика, так что залезает почти на глаза. Он подходит к фигуре, надевает шляпу на фигуру.

— Она и тебе велика. Если они спросят, чья эта шляпа, что я скажу? Как я отвечу им, чья это шляпа? Дедушки... Какого дедушки? И когда он жил? И почему, если это дедушкина шляпа, она совсем новая?

Он выходит со шляпой и возвращается с другой. Кладет ее на вешалку. Садится в кресло и осматривается. Раздается звонок. Пауза. Потом еще один звонок. Мужчина сидит, не двигаясь. Звонок, еще звонок, все громче и настойчивей. Звонок звонит уже почти непрерывно.

— Они пришли. Они пришли за мной. Они хотят меня.

Он нехотя встает и под трезвым несмолкающего звонка идет к двери. Долго он возится с замком, наконец открывает скрипучую дверь. Входит мужчина в шляпе и в пальто. Он приветливо улыбается. Мужчина также расцветает в улыбке и изображает крайнюю любезность.

— Здравствуйте! Проходите! Я так рад, что вы пришли. Мы живем тут тихо, всеми забытые. Тихие, мирные, так сказать, обыватели... Кому мы интересны? Раздевайтесь.

Мужчина принимает у вошедшего пальто и шляпу и вешает их на вешалку.

— Вот сюда, вот сюда. Проходите.

Пришелец: Спасибо, спасибо. Вы так любезны... Я собственно...

Мужчина: Хотите чаю?

Незнакомец: Да, спасибо. На улице такая собачья погода...

Мужчина: Вот это мой друг. Собственно, брат. Не обращайтесь на него внимания. Он устал и, может быть, спит... Вы что, не верите... Почему вы так смотрите? Не обязательно же человек должен сейчас же вскакивать и бежать здороваться... У людей разные нравы, разные привычки. Он хмурый. Он такой нелюбезный человек. Но вы не обращайтесь на него внимания. Это пустяк, это мелочь, зато я очень рад вам. Рад, что вы пришли.

Незнакомец: Меня...

Мужчина: Я сейчас сделаю вам чаю. Я сделаю чаю с вареньем... Сейчас же. Вы садитесь.

Незнакомец садится на краешек стула и оглядывается. Мужчина: Вам что-то не нравится? Что-то не так? (Крайне взволнованно) Что-то вам не нравится в люстре? Почему вы смотрите все время вверх?

Незнакомец (очень любезно): Что вы, что вы... Я собственно...

Мужчина: Почему вы уставились в пол? Что-то не так? У нас пол как пол... Обычный пол. Не понимаю, разве нельзя иметь в доме пол? (В голосе появляются угрожающие ноты) Разве вы видели когда-нибудь дома без пола? По-моему, это самое естественное дело — иметь в квартире пол. Без полу ходить невозможно. И в конце концов мы же не в эскимосской игле или вигваме... Это квартира. Поэтому здесь есть пол. И в этом нет ничего подозрительного... Почему вы так шуритесь? Я не понимаю... Вы что, подозреваете нас в чем-то? Так и скажите! Если вы подозреваете, то скажите прямо, нечего крутить...

Незнакомец: Что вы... что вы... Как вы могли...

Мужчина (зловеще): У вас глаза бегают... Вы что-то ищете? Чего вы тут ищете? Нет уж скажите, чего вы тут ищете?

Незнакомец (подчеркнуто любезно): Да я, собственно...

Мужчина: Вы пришли в чужой дом. Вы понимаете! В дом, где живут два тихих человека. Тихих-тихий... У нас даже музыки нет. Вам тут нечего вынюхивать. Так и знайте! (Неожиданно меняя интонацию на сладостную) Впрочем, вы наверное устали. Отдыхайте, отдохайте... пока... Еще есть время... Можете пока расслабиться и отдохнуть. Вы говорите, что на улице собачья погода...

Незнакомец: Да.

Мужчина: А мне так не кажется. Я смотрел в окно. По-моему, так хорошая погода. Вот на такой мелочи, на такой мелочи человек и может завалиться. Кажется все один к одному, комар носу не подточит. А вот такая мелочь... Какой-нибудь пустяк. Ну, скажем, погода. Ну что такое погода? Что это? Мелочь... Ерунда... Ну, казалось бы, кому интересна вообще эта погода... Ну, метеорологам... Не знаю, кому. Агрономам, может быть, морякам. В общем это мелочь. Это пустяк. Но вот с такого пустяка и начинает все рушиться. И вот приходит человек... И вот такая мелочь... Собачья погода. А потом начинаешь раскручивать и тянешь ниточку... И вся правда постепенно выходит наружу. Главное ошибиться в начале, дать слабину. А потом уже запутываешься и все... и уже ничто не спасет. (очень зловеще) И потом уже за жизнь никто не даст и ломаного пятака. И все начинается с пустяка... с погоды...

Незнакомец: Вы меня неправильно поняли... Я собственно...

Мужчина: Ладно, ладно... Нам некуда спешить. У нас еще с вами полно времени. (очень сладко) Чего вы так с места в карьер оправдываетесь? Это плохая тактика. Это очень плохая тактика. Я бы вам не советовал. Лучше сядьте, расслабьтесь пока... Я схожу поставлю чаю. Сладкого чаю с вареньем.

Мужчина выходит в правую дверь. Незнакомец неподвижно сидит на стуле. Затем встает, переходит в кресло и садится симметрично неподвижно сидящей фигуре. Долгая пауза. Свет гаснет.



РАССКАЗЫ ИЗ «РУССКОГО ЛУБКА»

ПРОЩАНИЕ С ГЕРОЕМ

(Пробный луб)

Весело без него. Бархатный, с запахом бересты, с зарубками для сока, змеисто-лиловый, длительностью молочного зубца питающий корни воздушные, властелин волюшки, цеп-цепович, хват-хватович, корочок с пригорочки, дух смуглый с тополиным топом, сам-запах и сам-два запах, иссиня-нюх, из-сердца-вон, судьбец, зайчонок с барабанчиком: «тим-тили-тим», перстенек в морюшке, плач кумачовый по кумушке; желтый, на корочках, на корячках, на облучке, — словом, растворен в музыке и поди сыщи: там фокстротик на арбатике, на север, на все четыре — джаз, и на тарелочке — джаз, и на каемочке — джаз, и в Киеве — джаз, и в Бердичеве — джаз, и с наколочкой — джаз, и без наколочки — джаз. Так вот и пританцовывает:

с 7 до 8 — чечёточка (ножка назад чуть)
с 8 до 9 — цыганочка (ножка вперед чуть)
Вот немного кино расписание:
с 7 до 8 — «лихорадочка золотая»
с 8 до 9 — «времена новые»

... Темнеет быстро и засветло. Сюжет невозможен как вторая кожа. О, мудрая змея, играющая в погремушку! Музыка похитила у меня героя, рожденного в первой фразе ребеночком. Где он теперь — среди лиан ползучих джаза, маугли-мститель, маленький маугли-Достоевский, ни кровушки не попробовавший, ни к р о в и н о ч к и (ведь для того, чтобы оплакать кровиночку, попробовать ее надо, кровушку-то, вкусная, чай, горькая, стоящая, не стоящая, детская ли, взрослая?) Нет, прощай, мой герой непбчатый и непочатый, прощай, мой мальчик маугли, звереныш с коготком и мальчик «с пальчиком», прощай, не выращенный в юношу ли полезного, в петрашевца ли, радищевца, прощай «не-узник» от солдатчины, прощай «не Федор свет Михайлович», прощай «не Шиллер свет Михайлович», прощай «не Федор свет Раскольников». Пусть живет и девочка не женушкой, пусть живет перо как липочка, а бумага — как листочки липовые. Пусть укроет тебя ими, голенького, бархатного, с запахом бересты и зарубками для сока, пусть поёт тебе музыка песенку, пусть укачивает тебя солнышко и ползет божжорюшка по темечку. Пусть не быть нам вместе — вековать одним, вековать одним — вековать зато.

КЛОНДАЙК

Тапер, я крестник твой. Подыгрывая Чарли и кося золотой коронкой, ты знаешь, когда публика скучает по «Марсельезе». И вот они встают, лузгая буржуазные семечки, тайные учредилорцы и монархисты, и начинают подтягивать, а на экране — «Золотая лихорадка», Клондайк, Чарли ест кремовый ботинок. Ух, хорошо. Я здоров, как корова, я пьян, как фортепьян, когда меня обносят в голосе справа, а слева фальшивит фальцет. Ах, знали бы вы, граждане, какую мощную эрекцию вызывают пролетарские песни — Кнопка, зная это, всегда водит меня в этот темный зал, где душно от пива и газов. Это она наговаривает на ухо таперу, крестнику моему, а тапер играет, зная мою слабинку. Я давлюсь еще третьим куплетом, а там, на галерке, куда билеты запроданы вперед на всю пятилетку, уже свистят и кончают: сверху летит кожа и крошки, кого-то тошнит и качает.

«Шимми!» — кричит осатаневший булочник.

«Дави!» — добавляют справа.

Тапер пропускает Чарли, тот бежит дальше, а сам, раз-вернувшись в аккорде, стремительно бросается в жар. Вверх летят пыжиковые шапки, их ловят другие, начинается возня, тапер подпрыгивает на стульчаке и дует на пальцы: его пожирает золотая лихорадка, легион басов танцует шимми под его фальшивым плошем.

«Юрка, выпьем!» — кричу я и лезу на облучок. Тапер ласково принимает меня за ляжки и мы медленно отползаем. Под моим животом хрустит искусственный снег Клондайка. «Ты где, крестник?» — шепчу я и оборачиваюсь. Тапер ползет следом, кося золотым зубом.

«Возьмем языка и обратно»

«Ты что?! — шипит тапер, — они же братья, хотя и негры»
Вся кондовая публика с гиком бежит по склону: впереди торопится Чарли с иконой.

«Стойте!» — кричит булочник, — нельзя с иконами, у нас ликбез».

Чарли останавливается и опускает руки. Благовеща, падают титры, на экран выносит смуглую струйку (нефть, Нерль?), струмок струится, обтекая углы неровностей с запечатленным рисунком темперой по кофейной гуще, в суфлерской стреляют, плывет кумачовый танго, как самка страуса, Москва цветет на дальнем берегу, с глазами кроликов — по склону, сорок сороков, целую в грудь, странноприимен; голова Кнопки лежит в подмышке, мат — клубится, булочник: «Уйди!», тапер: «останься!»

Россия-синь-синематограф-
графиня-граф-графин-вода-
во аде-ад-в воде.

«Чао!» — говорит Чарли.
«Чарли!» — кричит тапер.
«Шимми» — кричит булочник.

ОПРИЧНИК

Я решил не возвращаться в департамент — решительно хотелось дышать, господу, и замечать это.

В это лето, снова грозившее продрозверсткой, в нашем с Сонечкой имении случился пожар. Иван Никифорович сказал, что виноват Еропка, хозяйским глазом давно пускавшего петушка. На месте пожарища найден был черный ящик с нашими переговорами:

«Изрядно пишете»
«Контора пишет. Кантемир пишет. Золотусский пишет. А мы больше крестиками вышиваем».

Через два года он умер. Из-под Тамбовщины пришел состав с траурным маршем. Сложное дело Довгочхуна и его близнеца в тучах несли два ангела — Гавриил и Шура.

На устах усопшего играла улыбка новичка.

«Дьявол искушал Господа нашего на небоскребе — и это грустно», — отвечивал ангел Гавриил.

«Картонная система — козыри вини», — вторил ему небесный двойняшка.

Земное тело почтенного миргородца завернули в теплый кумач 9-й Таманской.

В прениях по выносу сошлись Иван Иванович, Иван Антонович, Фрол Фомич, Павел Петрович, Константин Петрович, Александр Силыч, Пьер-Жан, Жан-Поль, цареубийца Скарятин, Игорь Петрович, Руслан Марсович и Леонид Евгеньевич.

«Да-с, изрядно пописывал покойничек-с».

«Что вы, голуба. Это Игорь Петрович пишет, контора тож... А Иван-то Никифорович свят: они только крестики вышивали-с».

Лишь три месяца спустя, будучи уже в отряде опричника Штадена, я узнал о милости государя нашего, повелевшего отныне именовать Малороссию Довгочхунией, а каждого десятого иудейского ребятенка крестить православною мовою и нарекать Иваном.

Недолго думая, я взвездил Еропку и мы отвалили: опричнине приходил конец.

ИСПУГ

Киев замирает у ворот Ботанического сада, как фальконетов рысак. Здесь флоры живость превозмогает звериную живость города, ползущего с Подола к водопою по горкам, крутым и смуглым. Идем над занесенным копытом, Фальконет дразнит мнимым подобием, в руках Ивана Никифоровича «Перець» и «Спотыкач»; воздух широк и бледен, теснина внизу, где «идол выдыбал», а теперь — тишь да гладь музейного христианства.

«Цирк на льду», — говорю.

«Выдубичи», — говорит Иван.

Вниз, терраса за террасой, спускается трава, под канадку подстриженная. Рассеянность — наступает: кислород, обилие его. Иван Никифорович роняет «Перець», это — последний довод: бежим, спускаемся, дышим, насвистываем:

«Так-так-так», — пулеметчик.

«Тра-та-та», — пулемет.

Спуск становится круче и краше, деревья приметней, Днепр ближе. Монастырь внизу: холеные перевиты ленточки и ни души. Скорость, набранная нами, перевешивает запас сил в коленях: трава под кожей суха и острижена: «денди».

«Сё, — читает Иван, — «ре», — добавляет «га», — «се-ре-нга-рий»

«Серенгарий?»

«Серенгарий»

Смотрим друг на друга, простоволосые от бога и бега, глаза встречаются: тьма, тишина в них.

«Серенгарий... крематорий», — говорит Иван.

«Лупанарий», — добавляю кротко.

Готовые ко всему, встаем, — готовые к ульям и гейшам, крестам и серпам. Готовые к сере. Готовые к гари.

«постеригай», — говорит Иван Никифорович непонятно.

«Букстехуде», — отвечаю, чувствуя минуты важность.

«Горе, горе», — говорит Иван, ожидая увидеть.

Ворох листьев и одеколона обрушивается, «безухает»: трудолюбивая пчела гудит, соловей плачет и еще какая-то музыкальная кодла кипит, ревет, корчит, морщит: Балда, болото — «не дай мне бог», тра-та-та-та.

Сиреневые кусты, стройные контрфорсы как. Каждому имя дано, но святцы ни при сем: «бульдонеж», «Огни Донбасса».

Домысливаем сами: «гулаг-сирень».

Сирень-цветет, перегоняя черный шлак в душистый запах почв иных. Еще не видна ржавчина отцветших и аромат как крепкое отцовство.

«Серенгарий», — вздыхает блаженно Иван.

Деревья облиты нежностью, как детские челки: весна.

Киев-фальконет красиво застыл, показывая копытную ковку и брюхо сильного, но давно живущего зверя. «Доктора» — просит он.

КУНИ-ГУНИ

Боярин Овчина-Телепнев купил себе японца и кормил его рисом. Утром он собственноручно ставил перед пленником огромную чашу, садился рядом и, не мигая, в упор смотрел на склоненного Хаси-Баси. Японец ел медленно и странно, перебирая и ощупывая рис маленькими желтыми пальцами. Присутствие боярина не мешало его аппетиту.

После двух или трех часов трапезы на беспросветном лице Овчины начинали сокращаться какие-то посторонние желваки и мышцы, глаза краснели — боярин плакал.

«Всех разорил, ирод, — причитал Овчина, — бороду стриг, ребро ломал, кафтан жег».

«Куни-куни?», — красиво спрашивал японец, отрываясь от риса.

Заслышав странное сочетание слов, боярин мгновенно забывал о бороде и ребре и, давась хохотом, медленно отползал.

«Хуни-Куни» — повторял он сквозь мощные и небезвредные спазмы, — гунихуни».

Боярин любил японца за его полное безделье. Хаси-Баси сидел обычно в одной бесконечной позе и резово смотрел в никуда. Как бы боярин ни вставал и ни садился, мощная его фигура никак не попадала в узкий ракурс раскосых японских глаз.

По русской привычке испытывать все на прочность, Овчина, конечно, не утерпел и на третий день высек японца. Чужая розовая кожа удивительно вздувалась.

«Хито-бито», — однообразно повторял японец, сопровождая музыку бича.

Когда обнаружилась какая-то кость, ибо мяса на японце совсем не существовало, Овчина прекратил пытку и, всплкнув, на руках вынес Хаси-Баси в горницу. Над изголовьем азиата мерцал томный Николин лик.

Став на колени, боярин долго и невнятно молился, путая писание и присочиняя от лукавого. Ночью японцу стало хуже — он бесился, кусал пальцы, рвал одежду.

Внезапно остепенясь, Хаси-Баси вдруг ясно глянул в смутное лицо Овчины и выхаркнул зловещую тарабарщину:

«Сех разолил илод, бооду стлиг, лебло ломай, кафтана жег».

«Господи, — промычал Овчина, — изыди Сатану от дома мово».

«Поздно», — отвечивал угодник Никола, странным образом кося по-японски.

«Банзай!» — закричали оба.

А Л Е Х

ИЗ КНИГИ «ПЛАКУЧИЕ ЛЬВЫ»
«ПРОТИВОРЕЧИЯ И ПОСВЯЩЕНИЯ»
ЦИКЛ СТИХОВ

Вот по досточкам этим своим диковатым иду.
По сторонам — тростники, а я
Человека увидеть хочу,

Вот и иду
К воде.

Спрут в колодце с башкою знакомой.
Если плюнешь — воскреснет,
ответит.

— Где конь мой, Конь?
— Обожрался
Травой Жизни
смертетворящей.

— Где сокол мой, Сокол?
— Обпился
Водой Жизни
смертетворящей.

— Где сулико моя, Сулико?
— Прострочена
Червем Жизни
крылатым.

Где смерть моя, Смерть?
— Скажу, если трахнешь.

* * *

Ты, Господи — любитель острых ощущений,
а я — из поколения ровесников
эры психофармакотерапии —
чем мне тебя удивить?

Для меня и намордника нет,
не говоря — костра,
тихо и безболезненно
проходит моя жизнь

в закрытом стационаре.

Если бы птицей парил ты
над этой спокойной страной,
ты оценил бы мудрость
планировки этой страны.

Если бы червем грыз
чернозема местного сахар,
ты, не скрывая слез,
дивился обилию пищи.

Если бы лаял собакой
на поводке начальника,
ты, умываясь пеной,
обалдел от нашей акустики.

А мне чем тебя удивить?

Может быть тем, что не
чокнулся здесь от счастья,
ограниченного лишь дырой
с прохладной сладкой водой.

ПЛАКУЧИЙ ЛЕВ

Алексею Ивлеву

«Здесь покоится тело прекрасного «Я»
с птицей-клеткой своей
ненормальной,

в добром соседствии с кучей листвы на исходе
года,
столетия,
нашей эпохи крылатой.

К ногам притулилась колонка — можно
руки умыть, можно
душу послушать,
можно что-то еще разобрать, вот хотя бы:

Вставайте трупы добрые
Вставайте трупы русские
Латышские чувашские
Еврейские армейские и т. д.

На смертный бой
На славный бой
На львиный рык
На львиный смех

На трубный зов и т. п. , но

ночь без звезд
уже неисправимо
лишь тучи тучи
ветр и конопля

но некому уже бороться с ней —
с самим собой с душой своей плакучей
но некому. . .»

И — ни души.

(сквозь Ивановское кладбище, осень)



ELLIE
In black moire with black jet trim.

Д.м. Г.

с ужасом любимому В. М.

Просыпаясь, я пью снотворное.
За окном — я знаю — все
как надо
было вчера
или может быть даже ну вот
ну сегодня,

несмотря на то,
что я не смотрю в его сторону.

Это дает мне чувство
уверенности в послезавтрашнем дне,
а день завтрашний мне безразличен,
потому что его не будет,
быть может.

Потому что все к лучшему, да?
Потому, что будет «потом»
и значит пейзаж за окном
изменится. . .

Я знаю — и ты
в эти сумерки замечательно-желтые
гладишь кактус в задумчивости
подушечкой среднего пальца
правой чистой руки
и не смотришь на небо уже —
ты и так знаешь, что прав.

И что самое главное — знаешь:
СЕГОДНЯ УХОДИТ
хвостом виляя
своим лисьим
и взглядом рыжим
не удержишь ее
своим.
Да ты и не хочешь.

УЧЕНИК — ПРОТИВ — ВЕТРА

Так дети выражаются:
«На плиточке убийственной своей
украденной
разогреваю зельц за 36 копеек
(всего его 108 килограмм)
до разжижения в бульошку-депрессняк:
кармические страхи свиноматок,
наф-нафов и нуф-нуфов и ниф-нифов
божественных — весь-весь судьбой отпущенный брикет —
в кастрюльке-гробике неспешно расползется
словно мозги перепотевший, хе
под ярким солнышком в слепых очках февральских
и мной едомы, переселятся в меня
со смехом сатанинским.
Я стану ульем-трупов-бед
и будд — из каждой клеточки проглоченной! —
и будут фобии трясти меня, как погремушку.
И веки поднимать и опускать.
И за отросток сахарный хватать
не п р о с в е т л е н н ы й

и будет выворачивать меня:
«янем ьтавичаровыв тедуб и» и т. д. ,

но я недаром меда смерти съел
и я (вперед!) не сдамся,
андерграунд. . .»

Так, догадываясь обо всем, выдержав экзамен секретный,
торопился жить, дабы в Школу не опоздать.

Ты меня — большой фиолетовый шар зеркальный —
выбрал рукой осторожной
осторожно
в зеленоватой резине
из гнезда без дна,

отмыл,
и на Елку Свою Головокружительную
подвесил,
подарив ощущение высоты
и бездны.

Как мне тебя отражать?

Он в ресторан входил, как во влагалище —
готовый к смерти и к бессмертной славе.
С ним бляди начинали разговаривать.
Он отвечал. . . Они его не понимали.

Он ростом был высок, а разумом — глубок.
Его любили все собаки, дети!
Он был пророк, космический ездок —
один игрок на всей такой планете,

отдельно взятый. . . Хлеб —
и тот сравнил с ножом!
Пингвины реяли, выделывая петли.
А он петлял вдоль волн,

узнавший, что почем
им превращенным в лед
за каждым, им отпетым
как с

ума
сшедший
ангел
ангел
ангел
ангел-хранитель
сумасшедший
с бритвою в руке

Отмою.

...

* * *

Ливония. . . Турайдских роз полет
и Шенберга безумные сверчки. . .

Здесь Белендорф бродил полубезумный
туда-сюда. Любимейший из смертных
друг Гельдерлина, того самого, вполне
безумного. . . Светают лица их.

В сцеплениях перьев, в свисте бумеранга,
в сиреновой пыльце, в осколках перламутра,
в маршруте полуночника-трамвая
по Мозговым Извилинам Меня,
в мороженой и спекшейся в морозе
искусственном убитой юной рыбе
как телефон — из дремы — в центр спора —
их человеческие лица, их глаза —

езде
всегда

Виктору Ширали

После полуночи
деревья уходят
закрыв лица
черными масками.
Лишь в прорезях
глаза сверкают
металлические.

Сказала ты:
Давай уйдем
из царства этого
и жадности и смерти. . .
Я тебя слушал, да,
и лист сухой
валился тяжело
как Пушкин на бок.
Пылает осени
пятнистый саксофон
неспешно выводя
широкий звук улета.
Его пластина
белой коброй вьется,
сам по себе
змея и заклинатель.

Звук расширяется,
остыв на высоте,
бессильно падает
кристаллами зимы. . . / Вот и зима.
И мир уже
не в силах думать, слышать,
вязать в снопы
пустые стебли смысла. . .
Он по привычке
выроет берлогу
и будет в ней дремать,
питаясь лапой.
И перья белые
не видеть, не мечтать.

. . . Весна вернется, друг мой,
но другая,
и мы на ней
не будем столь желанны. . .

В этом юмор данного текста,
да и жизни,
пожалуй.
1980—1987

Еще один год. . . Погода хуже —
с февраля ходит дождь с рябым лицом,
картавинки пузыряей раскидывая,
немецкими деньгами соблазняя женщин.
Мужчины плевали в лужи, пока не объял их ужас.

А когда объял их ужас, они,
объятые ужасом,
побежали ногами вперед,
крича и слепые
к женщинам русским своим
навсегда
окликаая их «Эй, хенде хох!»

Но женщины их не слушали даже,
ведь они стали Жрицы Дождя,
у всех у них членские карточки
и глупости им ни к чему.

1989

ВЫБОР — ВНЕ ВЫБОРА

А. Е.

Память народа — трава.
Память поэтов — березы.
Что такое свеча
и при чем тут неврозы?

Сигнал о беде — SOS.
Клетка — только тюрьма.
Метафора — это донос
на самого себя.

На березах всех — поперечины.
Трава ушла в косяки.
Свечи рифмуются с вечностью.
Рация знаешь с чем. Спи.
1989

ПАМЯТИ БОЛЬШИХ ДЕРЕВЬЕВ

Большие Деревья
в маскхалатиках до
музыкальных
паслись никого не калеча
в чуланчике мира горбатого

в горбатом чуланчике мира
кривого —

книжки читали хорошие
подшивки листали
оппадающие

хорошо жили —
дружно
не надеясь.

Трогательно большие —
что можно их трогать рукой
было — вот загадка!
и они все понимали.

Большие Большие Деревья
паслись — как во сне? — как во сне

кирпичики голубые перекладывая
веретенца роковые вертя
в светелке под крышей замка
вишневого. . . Ты не дерево, друг,
чтобы ТАК
держаться
за эту землю
вырубленную.

Память о Больших Деревьях
не сохранить этим птицам
материальным. . . Лишь
чудом. . . проснувшись. . . вне. . .
может быть. . . Там,
где ночи хрустальные —
рукой подать.

Грач с оторванной лапой
в гире бьется прозрачной
— Ч Е Р Е П
не взлететь
— Ч Е Р Е П
не взлететь
. — и летит
к гнездам
Больших
Волн
Расцветающих,
ибо ТАК не должно быть.

Ничего в них нет человеческого
в людях нестигаемых. . .

— Эх ты, недотепа.
1989

Савве Варяжцеву

февраль чернил, февраль-чертеж, не тай,
пусть к небу металлические ярусы
возводит кукловод. . . Кривую подбирай,
корми пастернаком. Пусть мне он служит парусом

в данном обличии. Зима обмелела,
двоится твоя золотая омела,
увязая по общее горло в карете
вещего дыма. Никто не встретит,
дверцу не распахнет. Вид грядок
пробуждающихся
провоцирует новый порядок
социальных аминокислот, замыкая эпоху шлюзом
реальности сна, грохоча рифмой-протезом.
1989

ДОВОЛЬНО КРОВАВОЙ ПИЦЦЫ

Речь пойдет не о вегетарианстве, а о каннибализме.

Раз в два года в Кембридж на фестиваль поэзии съезжаются несколько десятков поэтов из разных стран. Уже дважды в качестве репортера я приезжал в Кембридж и вместе с полутора сотней британцев слушал хороших и разных, не очень хороших и вовсе не разных. Каким-то образом поэты-профессора, поэты-пьянчужки, поэты-гомосексуалисты замечательно смешиваются в Кембридже, и когда в пивной говорят о стихах, наличие или отсутствие галстука утрачивает какой-либо социальный смысл. Здесь все — люди одного цеха, одной гильдии. К тому же, профессор-поэт почти всегда и пьянчужка, а заодно и гомосексуалист, и главное в нем то, что он поэт.

Помимо стихов, тостов и рассуждений, есть у приезжающих в Кембридж несколько заветных, магических слов, которые необходимо произносить в пивной, с трибуны или про себя. Вот эти петушинные слова: Мандельштам, Пастернак, Цветаева, Ахматова. Последовательность может меняться, ударения соскальзывать («Цветаева», «Ахматова»), но сами слова должны быть выкрикнуты или пробормотаны. Казалось бы, что им русские Гекубы? В конце концов, у Надежды Мандельштам в Англии куда больше читателей, чем у ее «интровертного» мужа. Но таково неравенство жанров: мемуары понятней и переводимей лирики. Что делать нерусскому даже с самой простой строчкой Пастернака: «Грудь под поцелуи, как под рукомойник...»? Стилистические или языковые барьеры, с большим или меньшим успехом, преодолеть можно. Непреодолимо иное. Поэзия — это один из способов чувственно-интеллектуального существования нации. Для русского «рукомойник» — это лето. Но русское лето отличается от скандинавского или английского. В Швеции границы между временами года резче, чем в России, а в Англии смазанней. В России лето — это каникулы, голоса детей. А в Англии дети учатся до середины июля, и не играют на улице, во дворе или в подъезде. Для русского «рукомойник» — это дача и все, что с ней связано. А если не дача, то пионерский лагерь, т. е. трава, грибы, река, поцелуи... И этот способ наслаждения жизнью ничего или почти ничего не имеет общего с английским или шведским. Но почему же такой набор имен, такая «абракадабра» (по-английски это слово означает «магическое заклинание»)? Страдание, стоицизм, смерть действительно обладают магнетическим поаем. Но австрийские поэты Георг Тракль и Пауль Целан тоже из страдальцев, наследников Вертера. Почему же все-таки не они? У Гарсия Лорки шансов больше, чем у австрийцев: он был убит. Но уже через двенадцать лет режим, убивший андалусийского поэта, издал полное собрание его сочинений в восьми томах, а потом дряхлел и плешивел, пока не приказал долго жить. Между тем, если спроецировать

судьбу четырех русских поэтов на настоящее, то радужной картины не получится. Теоретически они продолжают страдать, их мученический стаж не прерывается. Вот эти-то муки — предмет неусыпной зависти английского (шведского, голландского...) поэта. Из безопасного далека репрессии и преследования вселяют уверенность в значимости и ценности поэзии. Петушинные слова на чужеземный лад — это тоска по иной социальной функции поэта.

Ста пятидесяти англичан на Кембриджском фестивале я не променял бы на тысячи русских на поэтическом вечере в Лужниках. Среди этих русских когда-то был и я. Чем дальше от шестидесятых, тем очевидней воспаленность, лихорадочность тогдашней любви к поэзии. То, что называлось стихами, декламировалось, выплескивалось, было не столько литературой, сколько биологической — и у слушателей, и у стихотворцев — тягой к свободе. Ты приходил на стадион, в актовое зал университета, в филармонию и получал инъекцию свободы, после чего, как говорят наркоманы, торчал день или месяц, или всю жизнь. Вот чем была поэзия — эрзацем свободы. Будем ей благодарны за это, отдадим ей должное, но только должное. Время по-божески обошлось с тогдашними русскими стихотворцами, обделив их ореолами мучеников, провело по разряду человеческих шаржей и пародий.

Осуждать английских поэтов за чувство зависти было бы просто глупо. А как русские поэты относились к своему жребью? Поэзия не обязана заниматься самоанализом, видеть себя со стороны. Но самосознание предпочтительней самоупоения и самопотакания. Владислав Ходасевич был одним из последних поэтов не прерывавшейся более ста лет литературно-культурной традиции. Родись он не в 1886 г., а двадцатью годами позже, и Ходасевича, которого мы знаем, скорее всего не было бы. Даже в молодости Ходасевич сторонился богемы, романтического опьянения, всякого шаманства. Он не принадлежал к «исчадиям мастерских», а был, если можно так сказать, интеллектуальным трезвенником. Стихи и прозу писал мастерски, и быть бы ему среди лучших из лучших, если бы русская поэзия XX века не расщедрилась на двух-трех неоспоримых гениев. В 1932 г. В. Ходасевич написал небольшое эссе, озаглавленное «Кровавая пицца». Эссе это программное и во многих отношениях замечательное. В нем Ходасевич пишет об ужасной судьбе русских писателей: «В известном смысле историю русской литературы можно назвать историей уничтожения русских писателей». Далее следует печальный синодик замученных, расстрелянных, растерзанных, наложивших на себя руки русских поэтов и писателей. Позднее новейшая русская история дополнила мартиролог, составленный В. Ходасевичем. Поэт не только констатирует, но и дает оценку «уничтожению». Полеми-

зировать с литературно-критическим эссе, написанным пятьдесят пять лет назад, было бы нелепо. Эссе — не стихотворение и не философский трактат. Оно всегда контекстуально. Недобросовестно вырывать актуальное из актуальности и стрелять по нему из пушек. Но с традицией — а мы имеем дело не просто с суждением поэта, а с традицией толкования русской поэзии — полемизировать не зазорно. По мнению В. Ходасевича уникальным в своем роде «изничтожением» русских писателей следует, скорее, гордиться («И однако же, это не к стыду нашему, а может быть даже к гордости»). Ибо Русская литература пророчественна, а пророков — таков уж неколебимый закон истории — народ побивает камнями и лишь затем канонизирует.

Русскую литературную традицию не должно сводить исключительно к пророчествам. Эта литература — к ее чести — выработала несколько моделей и вариантов поэтического мышления и, более того, оставила вакансии для иных моделей. К примеру, Пушкин — это вариант божественной игры: двадцать лет творения мира русской поэзии; Гоголь — смертельно опасная связь с фантазмагорией; Герцен — почти дьявольская страсть к свободе; Достоевский — диалог с самим собой на, мягко говоря, повышенных тонах. Возвращаясь к Пушкину, пророку № 1, позволю себе ряд общих мест. На каждую цитату из А. Пушкина есть контрцитата из А. Пушкина. «Народ» у него то и дело оборачивается «чернью». На «глаголом жечь сердца людей» он отвечает себе же: «Довольно с вас. Поэт ли будет / Водиться с вами сгоряча . . .» На «Я скоро весь умру» . . . («Андрей Шенье») — «Нет, весь я не умру» . . . («Я памятник себе воздвиг . . .»). Себе в заслугу он ставит и «чувства добрые я лирой пробуждал», и «звуки новые для песен я обрел» (беловик и чистовик «Я памятник себе воздвиг . . .»). Короче, Пушкин — поэт, и потому может позволить себе быть кем угодно: пророком, Дон Гуаном, древом яда. Если же поэт рядится в тогу пророка и забывает вовремя сменить ее, скажем, на маску жулика, то он становится просто карикатурен.

Можно ли вообще возведение поэта в ранг пророка считать комплиментом поэту? Не знаю. Пророк — провозвестник, глашатай-истолкователь. Он артикулирует волю богов. — Поэт — творец, он сам — пусть маленький — но Бог, у которого, кстати говоря, целый сонм истолкователей с филологическим образованием. Дело не в почете, ореоле или престиже, а в том, чтобы быть самим собой. Пусть пророки — пророчествуют, а поэты сочиняют. У пророка и поэта разные социальные функции.

Причины этой русской возвышенной неразберихи, этой романтической путаницы функций до неприличия вульгарны. В русской истории последних двух столетий были два периода, когда литература знала свое место: пушкинская эпоха и Серебряный век. Последний ближе и потому понятней. К началу XX века религиозные, политические и общественные тенденции в России оформились в соответствующие институты, признанные и узаконенные государством. Отпала

необходимость в контрабандном распространении идей. Молодые поэты не растерялись и, воспользовавшись передышкой, занялись литературой, то есть самим материалом, из которого делают литературу. Они торопились, ибо чувствовали, что это лишь передышка. Потому-то их тексты несут на себе следы торопливости, а их поэтическое дыхание прерывисто и напряженно. Как бы там ни было, задачи, которые они ставили перед собой (задачи сугубо литературные и художественные), были выполнены. Но национальная история обошлась с ними по-своему: из поэтов они были вновь произведены в провозвестники, и вот уже более полстолетия их тексты толкуются как ветхозаветные книги пророков. В своих мемуарах Надежда Яковлевна Мандельштам довольно скептически отзывалась о возрождении интереса к творчеству О. Мандельштама. Ее скептицизм не лишен оснований: стихи О. Мандельштама в шестидесятые-семидесятые помогали жить. Между тем, стихи эти сочинялись с наслаждением, и у читателя должны вызывать подобное же чувство. Помочь жить нельзя. Можно помочь лишь в той или иной жизненной ситуации. Люди, которым надо помогать жить — люди полые. Без круговой поруки полых людей не существовало бы полой системы. Другими словами: О. Мандельштам не несет ответственности за кухонное прочтение его стихов «Мы с тобой на кухне посидим . . .»

По В. Ходасевичу народ должен побивать камнями пророков (поэтов), чтобы приобщиться к откровению побитого и чтобы в страданиях пророков мистически изжить собственное страдание. Риски еще раз вульгарно прощсть поэта. Сколько еще камней нужно народу, и скольких еще поэтов нужно побить, чтобы наконец изжить собственное страдание и стать счастливым? А, может, счастье народа и заключается в том, чтобы бить поэтов?

Поэты не могут навязать обществу религиозных, политических и общественных институтов, но они могут отказаться от чужих ролей и функций. Чем незначительней поэт, тем охотней он играет роль фаворита, борца, мученика, партии, оппозиции, пророка и т. д. Поэзия не имеет отношения ни к силам добра, ни к силам зла, ни к тиранам, ни к тираноборцам, она имеет отношение только к самой себе. Ну, а если В. Ходасевич прав и главный источник русского поэтического вдохновения — «изничтожение»? И оно, если верить поэту, «прекратится тогда, когда в ней (поэзии — И. П.) иссякнет родник пророчества. Этого да не будет . . .» Будет! Будет! Когда пророчествовать начнут пророки, а не поэты, то последним, волей-неволей, придется поискать другие источники вдохновения. Может быть, тогда имена поэтов перестанут выкрикивать как заклинания или пароль от Москвы до Кембриджа. Зато в тишине будет легче искать и находить иную интонацию и лексику.

Декабрь 1986 г.
Лондон

Журнал «Синтаксис» № 17, 1987

АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО

При соединении с телом будь прекрасным,
Приятным богам на высшей родине.
Ригведа, X.56

Листва открывает свой шум слуху,
как почва посоху чистых источников, хвоя — синеве золото
смола,
раковины тьму ветра — песку. Тому свидетельством
небо и снежное полотно солнца, волокна силы которого
пеленают птиц, отделяют горизонт от кристаллов,
обручающих языки огня и влаги шуршаньем незримых
лезвий.
Песок же обучает молчанью. В отречении жеста. В наречении
места.
В гремящих створах и веселых соснах,
графящих гул вертикально
двуликкой струной сна в прозрачной камеди
марева,
смерть поначалу настигнет, запахом огуречной ботвы,
списком
глаголов настоящего времени, — ступени обратной
перспективы.
Человек и клетка, зародыш и личность, ад капли, падающей,
не встречая препятствий: оболочки друг другу. Пеленать,
исключая.
Затем сзади потянет (итак, мы продолжаем о смерти)
липовым цветом, ржавой проволокой.

Горячим

камнем кивнет.
Бёлки в пареньи,
изгибающем их над узлом тяготения,
преодолевать станут, исчезая из сада сухого глаз,
тягу ее пространства — то, что
не превзойти,
не пересечь, не обратить в опыт, но также
отсутствие опыта;
она будет пахнуть раскаленным уксусом известняка,
повествованием, пестующим свои истоки укусом,
растерявшим деяния нити, —
(где я не имел себя) — так,
вероятно, должно пахнуть забвение, если кому-нибудь
придет в голову вспоминать о его запутанных прядях:
пчела
в волосах;
«что это значит?» — но и кожей женщины . . .
не тогда, когда их взгляд обращается к мертвым
и они методично записывают холсты фигурами
в полотняных
мешках,
собранных у подбородка смиренным шнуром . . .
в прямых бестенных стволах поставленных . . . сестры! —
но, когда возвращаются из проемов ветра легки, как бересты
зола,

рассыпая солому зноя,
из покоя, раковин, ночи,
чей свет чрезмерен.
Обволакивающие себя холодным жаром движения мнимого.
Но повисают
над
головой,
распластанные летаньем белки, проницаемы частицами
тяжести и лучом.
Небо и облако, — одно или оба плывут от виска к другому.
Ягоды спят на белых ступенях землетрясения. Длинный
путь . . .
Однако, возможно, — люди нахлынут и все заполнят собою,
чтобы
опять, не произнося ни слова, смотреть,
как
в океан оседает солнце, как полотенце высыхает в окне,
его все резче
белеют рамы.
Глядеть на небо. Глядеть в закат.
Проходить сквозь опустевшие до колен города. Клавиша
западает
в надтреснутом
фортепьяно.
Медленное электричество стебля.
В зеркальных стеклах не удваиваясь, не троясь,
не узнавая облака,
плывущего от виска до виска,
проплывающего бесшумно,
подобно тому, как в смерть уходить, в неопределенную форму
глагола,
понимая, что она — последнее совершенное воспоминание,
которому никогда не придется достичь своего конца.
Под стать капле, не встречающей препятствий по вертикали.
. не имеющее преткновения
в отражении, ни конца.

Имя звезды угадывается

беструдно
в плывущих осколках птиц. Память соткана
из намерений, прозрачная тьма в тающем инее, словно
родился в городе, о котором ничего не известно, —
работа начинается именно с этого.
Но почему я обязан думать об этом?
Строка, не превышающая длительностью предложение,
пришелец.
Тусклое молоко в банке, год выползал из другого —
каждый другому лишь кожурой. Ростки лука на
подоконнике.

Не (луна)
подходи ко мне. Не (камень)
говори со мной. (Не слово)
пой мне.

* * *

Осколки стекла. Остатки колкости в воздухе.
 Каждый день начинать с «осколков стекла», с количества
 либо с другого — чему отдашь предпочтение? Тающий иней
 (грязноватая влага в отпечатках, предчувствующих песок)
 натягивая пальцами ткань — неустанность в воск — осколки
 крыльев стрекоз или память, во вкрапленях которой
 вселенные замерли несоразмерных частностей.
 Восстановление. Восстающее в бормотании ткани,
 которую натягивают и отпускают пальцы — давно вне
 смятения.

* * *

В перемещеньи значения судеб.
 Наблюдатель рыб в воде танцующих — радужен пламень
 небес падающих, но не настагающих тяжести
 у него за спиной, подобно усмешке вод, но и пред ним
 мерцанье, — раб отражений
 с прутом

в кулаке.

Угол небесный сходится с вершиной такого же . . .
 Разве узнает сегодня, что не разбить и не кануть?
 Словно вкопаны и не двинутся ни на волос лазурные
 ястребы в пурпуре.

Соединение с распластанной ртутью. Рдеет бесцветно
 состав троичности. Пейзаж для другого.

«Я и его отражение на пороге кратности», — словно
 чернильная опера.
 Бессонница не содержит в себе элемента последнего. Пить
 тень.
 Глаза восхищены тьмою, ее невыносимым неизъясняющим
 светом.

Искр завихренья в тканях воды . . . случается, птиц
 призывают к ответу
 в этом месте поэты, пошады слуху просят в тонком лучистом
 свисте.

Третье дано как предлог, как возможность
 еще одного пейзажного замещения.
 Иней окружает постепенно пространство действия, а потом
 оплетает глаголы места и перемены. И подобно знаку начала
 в левом углу, пульсирующему порогом прямоугольным
 намеренья,
 отражение смыкается и размыкается, как белого листа зона,
 порождающая
 несовпадения.

Не объясняй мне. Не описывай. Не пытайся мне доказать.
 Представь,
 что здесь меня не было. И ты стоишь на октябрьском ветру,
 и улица едва удерживает равновесие. Когда грани воды
 чище, чем зной, измерявший циркулем круги колодцев —
 ветвящиеся, будто

шипы пурпура,
 но решение не сдвигает ни место, ни время его освоения.
 Грамматическая решетка лица, словно оконная тьма.
 Стоит лишь облаку пересечь на миг свет —

ни тебя, ни меня. Остается чуть тлея
 частица возвратная «с-я». К сейчас остывающему сведение
 идущего. На самом деле этот предмет есть лишь
 мое к нему обращение: обручение слуха любви. Нет,
 не глазами, им поутру сколы стекла — воспитание.

Затем и за этим ходьба. Приближение к
 такому же.

Думай, что хочешь. Ты волен быть
 во всех временах, во всем сразу и, но
 здесь несущественна поэтика

утешения,
 потому что убийство не совпадает со скоростью, скорость
 не совпадает с рекой, страница со мной,
 потому что человек со смертью не совпадает в мысли о ней,
 или же в действии, то есть в убийстве.

Иначе в бегстве, то есть в познании ее предпосылок.
 Однако он (она) они

насекомым
 продолжают преподавать искусство иронии, каждый жест их,
 облеченный в местоимения (вместо-имения)
 убийственно точен, как, впрочем, каждый залог.

Амфитеатр, аналогии, ностальгия —
 остаются осколки стекла, заскоружлая груда
 тряпья — лицо —

на асфальте, мерцание
 телеэкрана
 и проповедь,
 но тускнеют и сумерки. Темнее
 на подоконнике скисающее

молоко,
 бродят блики по книге, как пальцы,
 чье бормотание ласково считывает расстояние
 между желанием и глазами, —
 как иней, о котором
 никому ничего не известно, подобно тому, как ничего

я не знаю о городе,
 в котором родился, где «я» выскользнуло из меня, словно
 вещь, навсегда ускользнувшая в слово,
 в котором луна уходит за крышу . . .
 где рука ускользает из поля безучастного наблюдения. Где?

Сергею Коровину.



G I V E N C H Y
 PARIS
 PARFUMS

* * *

Тень растит тень, в нее проливаясь.
Тысячи тысяч миров так неустанно
к себе возвращаются,
ни в оправдании,
ни в алиби не нуждаясь. Подобно тому, как
мысль не нуждается в вещи. Как вещь
не нуждается в слове, или же пыль

не требует плоти,
равно как искра тьмы не взыскует. Глаз —
это последняя позиция неба
(исторгнутая, подобно «я» из письма),
помещенная в клетке ума, —

зола кристаллы в поисках тени, —
каждая клетка «себя»
несомненно нуждается в вещи,
чтобы быть в удвоении. Холодны облака...
Недвижимы форм ураганы, —
из них каждая
новая вавилонская башня, простирающая измерения.

* * *

Природа это только словарь,
нескончаемое перемещение намерений и проекций.
«Падает снег», — читается, — «подающим северным света
ночь открывает сияние». Желание
разума продлевается за, но и в то, чтобы
каждая вещь не дорастала до единственного
предела, который позволил бы ей
стереть черту между словом и назначением. Уловление.
Действие (время) происходит в пространстве отсутствия.
Веки сомкнуты, падает снег и цветение сети

продолжает себя,
под стать намеренью,
не достигающему предмета в: «я хочу тебя». В ином слове
происходит все то же, — оно оседает пылью
по краям очарованной амальгамы — сливаясь

с собой,
со своим окруженьем, которое в центре
скользит, уходя за свой горизонт. Что подсказывает
воображение,
когда слух считывает: «лист тлеет» со страницы лесов?
Иссякнет ли некогда бессодержательность?
Будем ли вписаны в этот словарь,
как некая значимость, как «падает снег» или
«поворот к чувству природного», или «себя не оправдывает
смертная казнь»...

но не тает... как шелест кристаллический
марева, превосходящего тело,
окруженное мной, оперенное кровотоворящей системой?
(машина исчезновений).

Сотами сети намерений не бросающих тени.
Не описывающих

Ожидание завтра, с тем, чтобы то, что было сегодня, стало
иным. Меня меньше всего интересует то, что именуется
поэзией. Речь вовсе не о ней. Я уже говорил об этом.
И никого не удивляет, что пришла весна... Я уже говорил
об этом. Если я называю это стихотворением, оно таковым
и является. Меня меньше всего интересует — является ли
это стихотворением. Я уже говорил об этом. Однако завтра
оно, возможно, станет иным. Кусты акации, черные листья
инжира. Как прекрасно простое предложение. Но огонь
больше всего... точно так же, как полет известной стрелы,
состоящей из п'го числа остановок, дробей пространства,
не знающих превращения. Но никого не удивляет, что
пришла весна! Аритмия комкает дыхание. Мы шли, и стена
ковыляла неслаась перед нами призрачным трудом воды. Скрип
электричества в стенах. Спичечный коробок на столе. Ни-
когда не совпадает с «есть», всегда лишь остаток того,
что обещает быть (возможен ли спичечный коробок?) и
в чьей непереходности создается память, как незавершенное
осуществление, как ожидание завтра, о чем я уже говорил,
произнося: «я уже говорил об этом». В этот момент я
мертв. Надо заметить для тех, кому это интересно, что
в тот самый миг, когда ты начинаешь видеть свое тело,
когда ты встречаешься взглядом со своими глазами, ты
смотришь глазами смерти. Тогда вы с ней заодно. Между
Сциллой и Харибдой ушей. Скользни, скользни... Ожида-
ние завтра, с тем, чтобы узнать, является ли это стихотворе-
нием. Для этого необходимы внутренности птиц. Отрицание
неосвязаемо. Оргазм — сгусток неосвязаемости, удерживаемый
в поле тела, которое ты начинаешь видеть со стороны.
Но, встречаясь глазами с ее взглядом. Многие ли ты узнал
из этого? Имеет ли это отношение к написанию стихот-
ворения? Эрос эрозии. За чем нет привычного вещества,
подвластного коже рук и зрачкам. Семейный альбом. У
них было то же самое. На кого ты похож? Или (почему
нет?), раздирая слипшиеся от пота волосы, ее пальцы легко
стали вращать в мой затылок [как кусты сирени в веере
ночи, расшитые бормотанием камня и мерцанием стволов]
(в его). Очертания предметов как по ту, так и по эту
сторону сознания выказывали печальную скудость беско-
нечности. Смутное представление. Совсем мало. О каком-то
существе со сбитым коленом, с прогнутой по-детски в по-
яснице спиной, о лопатках, одна из которых при ходьбе
слегка уходит вверх, сизые от пыли волосы, коричневая
лента на лбу, а потом, когда зарыли книгу, можно было
идти восвояси, залог был оставлен, делать нечего, солнце
упало за. Крепла ночь, выводил красные тени, которые только
спустя тридцать с немногим лет я снова увидел в пустыне
Анзо Боррего, остальное известно, как пейзаж, состоящий
из п'го количества фотографий, или наша жизнь, все еще
позволяющая недоумевать по поводу наступления весны.
Как если бы она была и впрямь чем-то сродни желтому
ракушечнику стены, корявому дереву инжира, этой самой
пыли на её губах, крупницей пепла, предложением, заклю-
чившем в себе только возможность иного... — должен-
ствования.



Х Е Л Е Н А Д Е М А К О В А

I ♥ КОТКА

И «RADAR»

26 июня 1990 года. Я сижу на шестом этаже ратуши в городе Котка, в Финляндии. В бюро заходит Томас Хендриксон и говорит: «Я сказал нашему министру культуры, что Карина Вестерлунд покрасила в Котке скалу в красный цвет. Он мне ответил: «О, boy!»

Через два дня, когда в Котке открыли выставку «RADAR», в каталоге я прочла текст ее организатора Норберта Вебера, в котором сказано, что все это — путешествие с «RADAR» — началось с прошлогоднего приглашения шведского атташе по культуре в Финляндии Томаса Хендриксона. Но в тот момент я еще сидела в ратуше, наблюдала через окно, как в центре ратушной площади возводят обелиск эстонского художника Леонхарда Лапина и звонила... в Западный Берлин. Но еще до открытия выставки, даже несколькими месяцами раньше, когда в начале марта вместе с Петерисом Банковским мы узнавали одного за другим организаторов художественной жизни Скандинавии в музеях и учреждениях, в нас зрела уверенность, что и Германия, и Западный Берлин не «пленили» нас на веки вечные, что им не будет принадлежать монополия даже на ближайшее будущее. С шестого этажа звонила в Новое Общество Изобразительного Искусства (NGBK), чтобы Барбара Штрака, тоже приглашенная в Котку, взяла с собой описание концепции открытой в сентябре в Западном Берлине выставки латышского авангарда 20-х гг. Ведь у Джеммы Скулме взгляд тоже направлен на Скандинавию, и возможно, что эта выставка будет показана в столицах северных государств. И хотя еще не видно конца работы над выставкой искусства Западного Берлина, которая состоится в Риге весной 1991 года, хотя еще предстоит редактирование каталога и многочисленные посещения мастерских, мысленно я все чаще возвращаюсь в Скандинавию. Эту ностальгию по северному свету во мне не вызвали бы схожести географического положения или соображения о добрососедских отношениях, вероятном тесном сотрудничестве в сферах экономики и культуры, сходстве темпераментов. Во-первых, увлекло само искусство Скандинавии. Во-вторых, это были люди — и художники, и организаторы художественной жизни. Даже при нехватке резких контрастов жизни, являющихся питательной средой для зарождения нового искусства, в искусстве Скандинавии чувствовалось нечто такое, что давало уверенность, что мы стоим в преддверии нового витка. В пику стенам по поводу политики, экономики и экологии. Культура — это такое странное образование, которое может какое-то время существовать

в поле собственного напряжения. Правы те, кто говорит, что, например, в Швеции в соотношении с количеством населения мало творческих личностей с мировой известностью. Не в моей компетенции судить о других сферах, но, по крайней мере, увиденное в изобразительном искусстве убеждало, что как в Швеции, так и в других скандинавских странах, есть художники, не отстающие от гениев из «центра». Проблема признания на мировом уровне — та же, что и у нас (если не считать наследия недавнего прошлого) — обособленное географическое расположение по отношению к главным европейским столицам. Но если мы как составная часть Восточной Европы теперь вызываем известное любопытство, скорее всего к экзотике, то ОНИ там, на севере, надеются добиться этого насыщением художественной жизни. Эпоха — культурная эпоха — начинает работать на них, потому что она сейчас имеет тенденцию охватывать периферию, объявлять окраины равноправными с центром. После нашей мартовской поездки за летние месяцы в Скандинавии уже прошли три серьезных художественных события, оплаченные северными странами, в которых приняли участие наши художники. В июле в финском городе Рауме состоялась традиционная Балтийская биеннале, но на сей раз она была нетрадиционна, ее куратором была Марета Йокур из стокогольмского Музея современного искусства, она сама выбрала художников, стараясь показать современное искусство. Из наших — Кристапс Гелзис, Олегс Тиллбергс, Андрис Бреже. В августе в Швеции, в Мальме, прошла выставка латышского искусства (Айя Зариня, Миервалдис Полис, Олегс Тиллбергс, Андрис Бреже, Юрис Утанс). А в Котке был «слет звезд» из Швеции, Норвегии, Финляндии, Дании, ФРГ, ГДР, Польши; Латвии, Эстонии, Литвы, Москвы. Из Латвии — Оярс Петерсонс, благодаря своей работе на выставке «Kūlenis» и представленной «RADAR»'у интересной идее. В Котке на открытии выставки состоялось одно из тех крупных художественных мероприятий, которые по их масштабу и вложенным средствам часто называют «мамонтовыми проектами». Но полагаю, что эта выставка войдет в историю искусства Балтийского региона как особенное событие. Впервые художники этих государств работали вместе, им были предоставлены средства и возможности реализовать свои замыслы на месте. На протяжении десяти дней у меня была редкая возможность наблюдать за процессом её создания — «организаторские мелочи» и сомнения, и волнение художников, потому что в любых условиях желаемое отстает от возможного. Забыла, правда, добавить, что находилась там в связи с еще одним событием, а именно: симпозиумом организаторов выставок и критиков из Балтийских стран. Но об этом позже.



ЛЕОНХАРД ЛАПИН (Таллинн) «Obelisk for Material» (h=9 m)



ОЯРС ПЕТЕРСОНС (Пиґа) «Bridge across the Sea» (10×3,5×5)

* * *

Когда Анджей звонил из Котки домой, в Варшаву, первое, что он, волнуясь, счел важным сообщить жене, было то... что в Котке они все ходят с переносными карманными телефонами и с их помощью поддерживают связь между собой. Анджей Длужневский, прекрасный художник, утонченный и необыкновенно интеллигентный польский джентльмен, безошибочно улавливал самое существенное. Мне бы на это понадобилось несколько страниц, хотя сама тоже носила в сумочке этот чертов телефон. Он лирик и мыслитель — и какое же дело ему и его искусству до непрерывных вызывающих стресс связей. Волнение Анджея Длужневского можно выразить одним словом, характеризующим атмосферу Котки, — коммуникация. Для жителей Котки «RADAR» не была центральным событием. В центр их внимания не попал также грандиозный форум политиков государств Балтийского региона «Новая Ганза», в котором приняли участие Дайнис Иванс, Николайс Нейландс, Анна Жигуре, в его рамках и проходила «RADAR».

Город жил ожиданием шведского короля и королевы, ведь 200 лет назад тут прошло сражение у Руотсинсальме, в котором шведский флот одержал победу над русским флотом, и теперь по случаю юбилея у Швеции был повод организовать в Финляндии соответствующее шоу. В ожидании приезда этой высокопоставленной четы город поляризовался. Поляризовался в эстетическом офор-

млени, и не по горизонтали, а по вертикали. Котку неожиданно покрыли и вписались в нее несколько оформительских сетей, можно сказать, лабиринтов. Один лабиринт был прозрачным, его структурными элементами выступал всевозможный, особенно политический китч и его выход — ратушная площадь, на которой ликующий народ с сине-желтыми флажками встретит королевскую пару когда-то завоевавшего их народа (так это и было). Каждая лавочка постаралась выставить в милой рамке двойной портрет аристократической семьи в парадных одеждах; взволновавшие город события были причиной появления соответствующих транспарантов и обязательных наклеек «I ♥ Kotka». Ни в коем случае не осуждаю. Такова была реальность, а политика (своей обязательной предметной атрибутикой) является существенной составной частью реальности, которую не могли игнорировать и те, кто блуждал в другом лабиринте. Выход второго лабиринта «RADAR» тоже находился на ратушной площади, где 28 июня была открыта выставка.

Меня оба лабиринта поразили тем, что они все таки не накладывались друг на друга. Так что в среде, уже заранее обреченной на перенасыщенность китчем, кто-то осмелился взяться за дело, кажущееся невозможным, и осилил его. Немца Норберта Вебера и пригласили организовать выставку потому, что в своей галерее «NEMO», которая находится в Экернфорде у Килья, он уже на протяжении десятков лет является Дон Кихотом местной художественной жизни — он выставляет северно-европейское



искусство. Конечно, начальной целью меценатов Котки было просто организовать хорошую выставку искусства Балтийского региона. Норберт Вебер не просто выставил «Балтийское искусство», он пригласил участвовать выдающихся художников из этих стран просто с хорошим и современным искусством.

Не все удалось, как было задумано. Политика оказалась сильнее искусства (как обычно). Свой замысел не смог воплотить литовец Миндаугас Навакас. Он должен был преодолеть двойной барьер. В Литве не приняли его эскиз памятника, посвященного основанию Вильнюса: сработали старые стереотипы; литовское возрождение охотнее пользуется старым клише. В Котке у него была бы возможность построить свой гранитный дом с различными колоннами: современной пластической формы, исполненный мощной архаики. Но на ратушной площади Котки был выставлен лишь крупноформатный эскиз его работы. Сам литовский художник остался дома, так как в марте 1990 года он сдал свой советский паспорт, а с литовским ему ехать, конечно, никто не позволил...

Второй задуманный дом, «The Baltic House», тоже не построили: единственно на этот грандиозный проект не хватило средств. Его задумал легендарный датский художник Бьёрн Норгард (Bjørn Nørgaard), соратник Йозефа Бойса по Дюссельдорфскому периоду — они оба не раз организовывали совместные акции. Будучи в Копенгагене, по совету друзей осмотрела как конечную цель паломничества монументы, построен-

ные Норгардом: напротив Национального музея, большую башню в предместье и скульптуры поменьше — в галереях. В 80-е гг. Бьёрн Норгард стал тем, что мы очень неконкретно (и уже банально) обозначаем «типично постмодернистский скульптор». Он работает с самыми различными материалами, в основном, правда, стойкими к воздействию времени, в самых парадоксальных комбинациях, создает скульптуру с конкретной чувственной семантикой. Стоит перевести абзац из текста для каталога самого Норгарда о задуманном им «Балтийском доме»: «Наша история и тождество культур содержат мощные элементы, воздействие которых непонятно и бессмысленно, если смотреть изолированно и только со стороны Запада, но которые все же являются решающими в нашем самосознании как индивидов в этом культурном пространстве, которое мы называем «Балтийским домом». Немецкий художник Йозеф Бойс в таких работах, как «Раскалывание креста» и «Жезл Евразии», с помощью сильных образов говорит о разделении нашей культуры. Нынешнее политическое развитие Европы открывает возможность для плодотворного развития культуры, придающего Балтии ту динамику и внутренний смысл, которой мы были лишены десятилетиями».

Остальное было воплощено. Это «остальное», созданное 14 художниками, целая гамма чувств, с большой амплитудой, охватывающее самые современные (в том числе технические) возможности искусства. Норберт Вебер задумал ХОРОШУЮ выставку, но она получилась не



КАРИНА ВЕСТЕРЛУНД (Копенгаген) «Both War and Love came to Kotka over the Sea»

только хорошей, но и очень «современной», может быть, даже слишком выражено было многообразие спектра разнообразнейших, используемых в городской среде *media*. Были и сюрпризы (сейчас, когда кажется, что ничего нового уже не скажешь...) Двое, Карина и Рафаэль. Шведка Карина Вестерлунд и немец Рафаэль Рейнсберг. Красная скала Вестерлунд и она сама, и дорога Рейнсберга с двумя белыми бумажными стенами и он сам.

* * *

То было время большого футбола. Карина Вестерлунд и Рафаэль Рейнсберг были страстными болельщиками. Карина болела за Камерун: «Смотрите, как они бегают!» (И Карина показывала грациозную рысь камерунцев) «Das ist Kunst, Rafael!» (Это искусство, Рафаэль!) «Немцы бегают, как машины!» Рейнсберг, пытаясь, болел за своих. После победы Германии над Голландией (2:1) в отеле из мощного тела Рафаэля раздался еще более мощный рев, и начался его танец живота. «Рафаэль сам может создавать искусство!» Рейнсберг при сооружении своей инсталляции только отдавал распоряжения. Никогда раньше не могла представить, что художник может так гореть, отдавая только распоряжения. Взволнованный, он нам рассказывал: «Я даже не могу есть, пока эти машины не работают, как я того хочу! А я так люблю поесть!» Потом машины заработали как нужно, и Рафаэль радовался: «Видишь, эта бумага сверкает, как мрамор» и

торжественно назвал свою работу «Unter den Linden». Белый туннель Рейнсберга был примерно 100 метров длиной, он находился в аллее прямо напротив концертного зала, где проходила конференция «Новая Ганза». Оказалось, что были политики, которые вообще не заметили огромное сооружение, находившееся прямо перед их носом. Нормально, как сказал бы латышский художник, строивший в Котке конец моста, начало которого находилось в Риге.

О мосте Оярса Петерсонса уже кое-где в нашей прессе писали. Так как я не хочу быть субъективной, ибо видела, как Оярс в Котке работал, лучше будет если о самой работе переведу несколько строк из первых рецензий о выставке, появившихся в Европе:

«... он намечает поле идей, в котором соединяются реальность и вымысел, прошлое и будущее» (*Süddeutsche Zeitung*, № 193, 1990).

«... именно потому, что этот символ столь прост, ибо мост красный потому, что его начало под наклоном, а потом дорога становится ровнее, и потому, что на фотографии виден его двойник на фоне Риги, — эта работа убедительна» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, № 182, 1990).

Могу только добавить, что в Риге с Оярсом удастся поговорить чаще, нежели в Котке, потому что художник там работал с раннего утра до позднего вечера, а в последние сутки перед открытием выставки все 24 часа без перерыва... Один! Комментарии, кажется, излишни.



АНДЖЕЙ ДЛУЖИНЕВСКИЙ (Варшава) «Unsimple Enclosure»

Так же «пахали» только двое славных парней из Москвы (западники, зная как эти дела делают, заблаговременно заказали все необходимое для работы. Может быть, там сыграли роль и какие-нибудь другие моменты . . .) Михаил Лабазов и Андрей Савин представляли московскую группу архитекторов «Art Vija», так называемое направление «бумажная архитектура» (они писали: «Бумажная архитектура находится в зоне между рисунком, живописью, прикладным искусством, скульптурой, литературой и архитектурой»). Направление, которое появилось в советской архитектуре в 80-е годы как результат нереализуемых проектов в наших условиях многочисленных конкурсов, имеет мало общего с концептуальным течением советской архитектуры похожего названия в 30-е годы. Поэтому деревянную конструкцию москвичей в Котке скорее следует считать деконструкцией знаменитой татлиновской башни, прощанием со всеми утопиями, но в то же время открытой и постоянно дополняемой системой, в которой хаос саморегулируется в определенный порядок.

В дереве работы были выполнены не только у Оярса и архитекторов (как-никак — Финляндия!). Нюансирована была фактура в деревянной скульптуре финского скульптора Каина Тапера «Киль», одним из шести материалов в обелиске Леонхарда Лапина также было дерево.

Стоит отметить менее нам известные новые *media*. Финн Юси Киви у ратушной площади построил «Летающую тарелку» (UFO-Unidentified flying object) с видео и другими инсталляциями на тему «пришельцев» внутри. Крупно-

форматные фотографии шведки Ингриды Орфали находились у автостоянки: комбинации *ready made* на тему сексуального отчуждения, изображение фетишей женственности в обществе потребления с парадоксальной расстановкой самих фетишей. Поляк Мирослав Филоник свою работу вписал в памятник архитектуры — в старой колокольне он создал объемный неоновый крест. Не скрою, особенно понравилось «Необычное ограждение» Анджея Длужневского — бетонные столбы, обвитые плетением из проволоки и колючей проволокой, потому что «есть заграждения, которые выдумали поработавшие люди, чтобы показать свободным людям ограниченность их пространства (так высказался сам художник о своей работе в каталоге). И красная скала Карины Вестерлунд с каждым проведенным в Котке днем нравилась все больше, я наблюдала ее при разном освещении. Замысел художницы состоял в том, чтобы создать расколотую и кровотокающую скалу, «потому что война и любовь пришли в Котку со стороны моря». Мне эта работа казалась чувственным воплощением метафоры о том, что страдания и красота могут быть одним и тем же. Или проще (?) — бытие как красота.

Полностью в сфере идей витали две работы: секвенция инсценированных фотографий в коткской газете финки Эйи Лисы Ахтилы: на протяжении недели ежедневно было напечатано одно и то же изображение, и *Performance* кильского художника Карстена Холлера в городской среде. Вместе с двумя красивыми финскими девушками



РАФАЭЛЬ РЕЙНСБЕРГ (Берлин) «Unter den Linden»

он раздавал прохожим шоколадки с надписью «Future». Акция, которая должна была привлечь внимание к тому, как затаскивается понятие будущего и используется в целях рекламы в настоящем, вместе с тем сладкое обещание будущего становится уже сегодня используемым (проглатываемым, пробуемым на вкус) веществом, ставшим веселой забавой.

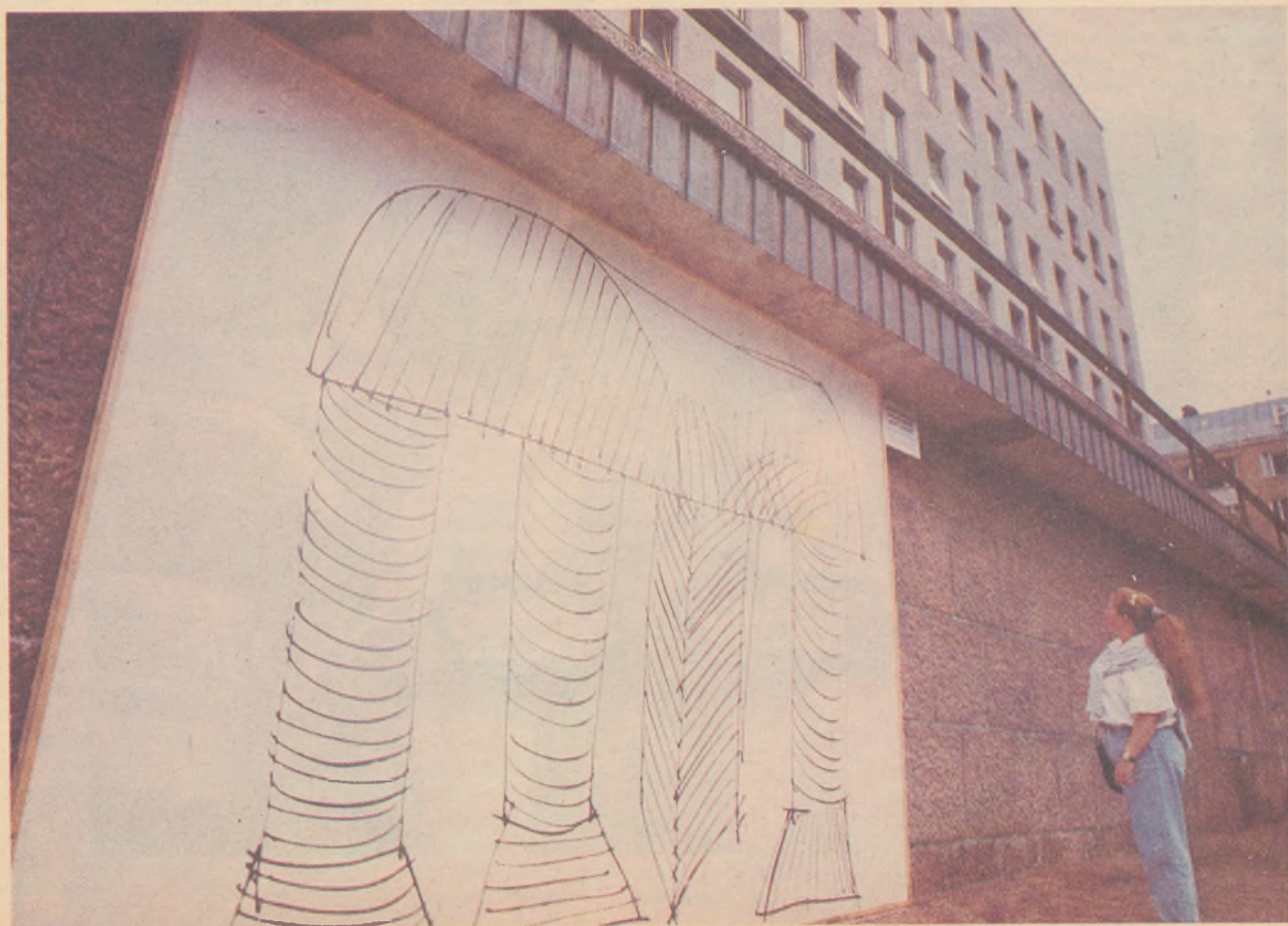
Сама выставка тоже в целом оставила светлое, радостное впечатление, поэтому я и упомянула, что было чувство нахождения на новом витке. То же могу сказать о симпозиуме критиков и организаторов художественных выставок. С нашей стороны на нем в дискуссиях выступила Джемма Скулме, моей главной задачей было информировать о выставке «Külenis», которую организатор «RADAR» Норберт Вебер считал выдающейся выставкой.

Проблемы в художественной жизни западных и рос-

точных государств Балтийского региона разные. Но известно, что они существуют, у нас — с деньгами, помещениями, а также проблемы предрассудков. У них задача ближайшего будущего — вырваться из маргинальной ситуации, и содействовать этому может не только талант отдельных художников, но и целенаправленная арт-политика — я особенно акцентирую слово искусство (потому что задачи национальной культурной политики не всегда совпадают с мероприятиями, поддерживающими искусство). Но настоящий симпозиум проходил вне конференц-зала, когда знакомились, дискутировали и строили общие планы. Домой я приехал с набросками трех проектов, реализуемых в ближайшем будущем. Норберт Вебер сделал благое дело, собрав вместе единомышленников, которых объединяло главное, без чего в нашей работе обойтись невозможно, — это любовь к искусству.



ВЕРН НОРГАРД (Копенгаген)



МИНДАУГАС НОВАКАС (Литва)



УСИ КИВИ (Хельсинки) «UFO»



ART BLYA (Москва)
«Wooden Tower» (h=8 m)





ИДЕЯ ИМПРОВИЗАЦИИ

Становление субъективности — высшая задача, стоящая перед человеком . . .

СЕРЕН КЬЕРКЕГОР

ПРИРОДА ИМПРОВИЗАЦИИ

Гарантией максимальной непосредственности джазового высказывания, залогом его аутентичности — соответствия индивидуальности музыканта — является импровизационность джазовой музыки. Дальнейшее развитие принципа импровизационности стало фундаментом музыкального смыслостроения в свободном джазе.

Секрет неоспоримой убедительности импровизации в свободном джазе в ее большей (по сравнению со старым джазом) спонтанности, непосредственности, свободе (неограниченности), большей независимости от эстетической нормативности, от отчуждающих личность музыканта эстетических, социальных, психических и иных мифологем.

Чем менее властен музыкант над своей импровизацией, тем ближе она безусловному, абсолютному, тем адекватнее она внутренней сущности личности музыканта, ее подлинной самости.

Новый джазовый эстетический идеал ориентирует музыканта не на самовыражение в рамках обязательных эстетических стереотипов, стандартного набора символических образов, шифров, криптограмм, а на безотчетное действие, на демонстрацию духовной настроенности. Джазовая спонтанность — основное условие истинности, подлинности протекания такой музыкальной экспозиции. Экстатичность и спонтанность способствуют выявлению в «беспорядочном» потоке импровизации «фундаментальной настроенности» (Хайдеггер) лич-

ности. Неоспоримая истинность демонстрируемых эмоций, идей, верований гарантируется невластностью музыканта свободного джаза над своей импровизацией (аналогичной невластности человека над своим настроением или первым впечатлением), ибо импровизация в новом джазе почти полностью идентична безотчетно-безусловному действию.

Именно спонтанность и экстатичность джазовой импровизации позволяют музыканту, отрешившись от своего обыденного опыта, выйти за пределы упорядоченного сознания и стать лицом к своей первооснове, изначальности, сбросить маску анонимности. Эта особенность свободного джаза убеждает более, чем рациональные доводы символической, наивно-описательной «эстетики выражения» и ритмической «горячности».

Импровизируя, музыкант свободного джаза неизбежно «срывается», «оступается», т. е. приносит свои рациональные, эгоистические доводы в жертву выплеснувшейся наружу внутренней вере, своей подлинной сущности, своему истинному предназначению, которые нередко скрыты, нередко подавлены в нем различными доводами социальной целесообразности, страха, тщеславия или соблазнами эгоистических, эфемерных интересов, искажены аргументами конформистского сознания, иллюзиями социальной алхимии, пророчествами демагогов, суррогатами убеждений. Импровизация в свободном джазе — это знамение, возвещающее пришествие подлинной, неотчужденной личности, очищенной от неорганичных ей наслоений. Так му-

зыкальная импровизация приоткрывает извечную тайну личности.

Одновременно импровизатор реализует в импровизации свои эмоциональные и духовные потенциальные возможности, замыслы и проекты, не реализованные в эмпирической жизни. Погружение в поток свободной импровизации — это уход от пассивной и внешней определенности своего случайного бытия и переход к свободной внутренней самореализации, к динамической, а не статической форме существования, переход от мнимости к аутентичности. Этот уход от характерной не для человека, а для мира вещей пассивности и внешней определенности и выход к сущностной субъективности, т. е. учитывающей и неосуществленные, и возможные личностные проекты самопредопределения, возможны лишь в виде свободного выбора и свободных проекций. Именно поэтому импровизация нередко «противоречит» видимости, не вяжется с обыденным психологическим обликом музыканта, ибо человек есть не только и не столько то, чем он стал, но и то, чем он стремится или способен быть, существуя как открытая возможность. В свободном джазе, говоря словами Ясперса, «единичный . . . трансцендирует от себя как эмпирической индивидуальности к себе как самобытной самости».¹

Импровизация оказалась не только исповедальной формой выявления личностной сущности музыканта, его персональной субъективности, «сре-

¹ K. Jaspers, Philosophie, Bd. 1—3, Berlin, 1948, s. 40.



Диззи Гилеспи



Хан Бэнник

зом» его духовно-этической индивидуальности, но одновременно и инструментом его самопознания.

Форма и смысл многих элементов импровизации часто неожиданны и для самого импровизатора, они открывают ему новые стороны его же эстетического и духовного опыта.

Одни излагаемые музыкантом идеи являются следствием психически переживаемых им проблемных ситуаций, другие разрешают определенные эмоциональные напряженности, третьи же являются неосознанными им элементами его собственного сознания, способствующими своим прорывом превращению сознания в самосознание.

Музыкант, таким образом, постигает свою собственную художническую индивидуальность и личностную сущность через импровизацию нередко не в меньшей мере, чем слушатель. Недлинная импровизация для музыканта — всегда самооткрытие. Неожиданность — залог органичности и правды джазовой идеи, необходимый момент перехода неосознанного содержания сознания в самосознание. Непарадоксальность импровизации — признак безыдейности, безличности, ложности джазового высказывания, т. е. его неорганичности для музыканта, признак отсутствия момента самопознания в акте импровизации.

В этом смысле джазовая импровизация представляет собой разительный контраст с традиционным композиторским творчеством, в процессе которого композитор нередко использует неорганичные для себя художественные элементы, идеализирующие, приукрашивающие его личность. Нередко композитор создает произведения, ничего общего не имеющие с его персональной субъективностью, зачастую отчуждающие его музыку от него самого.

Механизм новоджазовой импровизации предохраняет музыканта от самоотчуждения. Интуитивность и

спонтанность подлинной импровизации максимально снижают ее неорганичность и идейную чужеродность. Чужие фразы и идеи в ней возможны лишь как сознательное цитирование, в ином случае — они придают ей механистичность, искусственность, ненатуральность. Поэтому так легко в джазе определить неподлинность импровизации, ее рационально-логическую построенность; такая импровизация, как правило, лишена личностной экспрессивности и свинга, что практически не только лишает ее убедительности, но и джазовости вообще. (Конечно, и в импровизации можно ошибиться, как можно ошибиться, скажем, в человеке. Джазовая пронципальность — следствие живого музыкального опыта.)

«Понимание» новоджазовой импровизации вовсе не связано с осознанием какой-либо концептуальной идеи, которую импровизатор хочет якобы «выразить». Это еще в какой-то степени возможно в компонированной музыке и даже в ограниченной импровизации старого джаза, но подлинно свободная импровизация, как правило, не несет в себе ничего априорного, да и сама техника спонтанного самовыражения не приспособлена для демонстрации заготовленных идеологических утверждений. Эту особенность импровизации точно подметил выдающийся гитарист свободного джаза Дерек Бейли. «Когда я выступаю, — говорит он, — у меня нет никакого замысла, который я намерен изложить, во всяком случае он не больший, чем когда я играю дома. И это одно из различий между компонированием и импровизацией. В этом смысле каждая сочиненная композиция обычно осуществляется определенным, легко познаваемым, заранее заготовленным замыслом. Импровизация же не очень-то пригодна для изложения заявлений или демонстраций концепций. Если вы намерены отправить какие-либо философские, политические, религиозные или расо-

вые сообщения, пользуйтесь услугами компонирования или почты. Импровизация же является своим собственным сообщением».²

Несомненно, что механизмы рационально-интуитивного (компонированного) и спонтанного творчества весьма несхожи. Тем не менее, определение Бейли импровизации как знака в себе может быть отнесено и к музыке вообще. Любая серьезная музыка ненатуралистична и непонятна, обладая специфической образностью. Но было бы неверным утверждать, что свободная импровизация из-за отсутствия у импровизатора замысла не обладает никаким немзыкальным стимулом. Этим стимулом в свободной импровизации является прежде всего личность импровизатора, ее тезаурус, а также обусловленный личностной особенностью импровизатора выбор им формы своего высказывания, которая в музыке всегда в значительной степени определяет семантику композиции.

Говоря о том, что импровизация является своим собственным сообщением, Бейли вовсе не лишает этим импровизированную музыку содержательности. Верно, что «очищающий» характер импровизации, свойственный ей механизм деидеологизации не позволяет использовать в качестве музыкального смысла некий немзыкальный замысел. Лишь личностные особенности импровизатора, проявляющиеся в музыке как индивидуальный художественный язык, могут служить стимулом, порождающим содержание импровизации, причем содержание это неизбежно возникает как трансформация этого стимула в структурные особенности языка (формы), т. е. как преобразование личностной творческой вибрации в ее музыкальный символ.

Несмотря на то, что свободная им-

² H. Kaiser, Interview with Derek Bailey, «Bells», 1975, № 17, p. 11.

провизация является таким видом музыкального мышления, который максимально очищен от немзыкальных влияний, максимально приближен к идеалу аутентичности, сам процесс импровизации вовсе не является чем-то абсолютно стихийным, он обладает внутренне присущими ему скрытыми «логическими» механизмами: селекции (отбора аутентичных для импровизатора идей-микроструктур) и самоограничения (хотя бы на уровне «эстетики избегания» — отталкивания «запретных», т. е. чуждых импровизатору или кажущихся ему тривиальными музыкальных идей). Эти автоматизированные и неосознаваемые импровизатором механизмы музыкального мышления выступают как особенности его языка, который, следуя закону языкового функционирования, неизбежно создает синтаксические правила порождения музыкального текста, т. е. правила установления динамических, тембральных, ритмических и иных связей между микроструктурами музыкального текста, без фиксации которых музыкальная композиция не превращается в эстетическую систему, не обретает качеств художественного текста. Особенности этих связей, проявляющихся как особенности музыкального языка импровизатора, и позволяют отличать музыку самого Бейли от импровизаций, скажем, Кенни Беррела или Джона Макклоклина.

С другой стороны, индивидуальный язык импровизатора в свободном джазе в значительной степени выступает как его индивидуальный стиль. Стиль же в художественном языке существует как коннотативный уровень художественного текста. Таким образом, стилистика языка импровизатора (т. е. собственно коннотаты, знаки знаков) в значительной степени формирует содержательность импровизации, которая возникает как неявный, неосознаваемый до конца импровизатором акт предпочтения, выбора. Любой стиль — всегда результат неосознанного, скрытого отбора, выбора выразительных средств. Одну и ту же идею разные художники воплощают по-разному (стиль). То, что можно сказать о музыке, основываясь лишь на самом акте импровизаторского выбора выразительных средств, и является анализом стиля. Стиль же всегда глубоко содержателен, ибо несет на себе отпечаток не только индивидуальности, личности музыканта, но и эпохи, традиции, культуры.

Хотя содержательность импровизации в значительной степени возникает как коннотативный уровень художественного языка, музыкальный образ формируется, конечно же, в основном идейно-символической структурой всей композиции. Но отдельная музыкальная идея в импровизации не является (или еще не является)

символом. Это понятие чисто музыкальное, его можно рассматривать как особенность музыкальной микроструктуры. Для ее характеристики могут использоваться также понятийно нейтральные («абстрактные») определения, как «интересный», «оригинальный», «банальный», «сложный», «изысканный» и т. п. Музыкальные идеи — семантические единицы музыкального мышления, его «смысловые блоки». В импровизации это — строительный материал создаваемой импровизатором метасистемы (музыкальной пьесы). Идейное же содержание самой пьесы возникает уже на более высоком уровне как особенности структурных связей метасистемы, создающие направленность всей джазовой композиции. И вот оно уже может быть символом, т. е. может теоретически соотноситься с неким идеальным представлением.

Семантика свободного джаза во многом обусловлена его антропоцентризмом: идейное содержание музыки в новом джазе демонстрируется не как музыкальное подобие замученному смыслу, а в значительной степени как переживаемая личностью эмоционально-этическая напряженность или постигаемая (выявляемая) из сущности духовно-чувственной структуры внутреннего мира личности логика формообразования, отчего убедительность музыкального высказывания неизмеримо возрастает.

Эстетическая система нового джаза, в частности, ее ориентация на индивидуальный, а не на направленческий стиль, увеличила возможности личностного самовыражения музыканта, одновременно снизив возможности эпигонства (одно дело — копировать технический или стилистический прием и совсем другое — имитировать духовную настроенность, своеобразие мышления).

В этом смысле Гэри Барц был во многом прав: музыка Колтрейна могла быть лишь музыкой Колтрейна, тогда как музыка Паркера могла быть и (была) музыкой Сонни Ститта, Джеки Маклина или Эрни Генри, а музыка Лестера Янга могла быть музыкой Поля Кванишетта. Не прав Барц лишь в одном: изменение формирующего принципа музыки вовсе не означало исчезновения джазовости; лишь страх перед несвободой староджазовой эстетической нормативности заставил его отмежеваться от названия музыкального явления, старая эстетическая система которого стала ему чужда. Но Барц просто не подозревал, что сам говорит прозой. Его музыка — лишь одна из форм устремленного в грядущее все того же великого джазового процесса.

ВОСПРИЯТИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ

Художественный уровень импровизации (а значит, и уровень таланта

импровизатора) определяется, в частности, степенью адекватности передачи ею динамики физиологических и психических ритмов первичного «феноменального поля» импровизатора, его структуры. А так как определенному эмоционально-чувственному процессу свойственны соответствующие динамические, ритмические и структурные характеристики, что связано с особенностями их психологических и биофизических механизмов, то единокультурный слушатель должен обладать высокой способностью к ассоциативному восприятию их музыкального выражения (трансформации) — он интуитивно «узнает» ритмическую кинетику и структуру артикулируемых музыкантом «образов чувств», музыкальных гештальтов и также интуитивно реконструирует их в первоначальные психические комплексы, психические и идеальные гештальты или некие «гносеологические образы», которые (а не сама музыка) обладают для него определенной эмоциональной информативностью (музыка — лишь сигнал или стимул чувства). Понятно, что в этом случае слушатель извлекает эстетическую информацию не из музыки, а из своего собственного тезауруса, своего собственного духовно-душевного и общекультурного опыта. Не музыка является носителем чувства, а человек.

Но здесь возможно и иллюзорное восприятие музыки, когда эмоция возникает лишь «по поводу» музыки, а не как следствие ее адекватного восприятия, т. е. такого восприятия, когда эмоция подкреплена способностью слушателя следить за развитием музыкальных идей, за их взаимной трансформацией и преобразованием в чисто эстетическую, идеальную целостность.

Осмысление серьезной (новоджазовой) музыки не ограничивается реконструкцией чувственно-эмоциональной образности в результате полученного музыкального сигнала — на основе особенностей структуры звуковой конструкции. Подлинное «понимание» (не связанное с дискурсивной идеей «понятия») приходит со способностью трансформировать звуковую информацию в идеальные образования, со способностью «высекать» в ответ на музыкальный сигнал из своего духовно-эстетического опыта определенные идеальные представления. Идеальное в музыке непереводаемо на дискурсивный язык понятий или на язык вербального описания, оно специфически музыкально, передача его смысла немusикальным путем невозможна — в лучшем случае возникает лишь приближительная рационализация этого смысла. Но, несмотря на неизбежную многосмысленность музыкальной семантики (которая возникает как индивидуальный для каждого слушателя



И. Менухин и М. Ростропович



Оливье Мессиан

реконструируемый им идеально-эмоциональный план музыки), она определенным образом связана со структурой музыки, т. е. с особенностями импровизаторского музыкально-логического мышления.

Информативная неопределенность (многосмысленность) музыки связана с тем, что не всегда можно обеспечить при восприятии личностное сходство импровизатора (композитора) и слушателя, сходство их настроенностей, мировосприятий, тезауруса, а также верное понимание языка иной эпохи, его эстетической символики, не говоря уже о трудностях адекватного восприятия инокультурного искусства. Инокультурный слушатель или слушатель, не обладающий необходимой апперцепцией или нужным тезаурусом, «не узнаёт» себя в музыке — она останется для него эстетически и эмоционально неинформативной; в этом случае обратная связь не сработает, актуализация эстетической эмоции не произойдет. Поэтому статистически вероятнее, что случаи неадекватного, ложного, иллюзорного восприятия или даже неприятия любой серьезной музыки должны возникать чаще ее адекватного осмысленного понимания и приятия.

Положение о том, что семантику, смысл музыки слушатель черпает из своего внутреннего мира, что музыкальная конструкция, способная породить эстетический образ, высечь из этого слушательского внутреннего мира изоморфный себе целостный психический гештальт, имеющий определенные чувственные последствия, применимо как к спонтанной, так и к компонированной музыке. Но структура неспонтанной, неимпровизированной музыки вовсе не является обязательным отражением (в виде изоморфизма) динамики эмоциональной сферы отдельного человека (ее творца). Структура такой музыки, по-видимому, является в гораздо большей степени опосредованным отражением, символизацией общечеловеческого (точнее, общекуль-

турной с ее создателем части человеческого) эмоционального, духовного и социального опыта. По сравнению со спонтанной музыкой, структура «записанной» музыки в большей степени эстетически усреднена и стилизована, т. е. более непосредственно связана с исторической обусловленностью формы и эстетической традицией. Видимо, здесь оказываются трудности аутентичного самораскрытия ее творца, когда подлинная сущность личности отчуждена от нее самой набором социальных ролей, механизмом социального контроля и стереотипностью мышления.

СОЦИАЛЬНОЕ ОПОСРЕДОВАНИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ

Способствуя выявлению инвариантных элементов человеческой сущности, импровизация в свободном джазе тем не менее вовсе не лишена социально-человеческого, которое неизбежно присутствует в самом материале музыки, в конкретно историческом состоянии этого материала и в особенности языка, формы и структуры самой импровизации, т. е. в конечном счете в особенностях самой музыкальной идеи (образа).

Социальная реальность в новом джазе проходит двойной фильтр личностной опосредованности: во-первых, она преломляется сквозь индивидуальность художественного видения (что, в общем, не ново), а во-вторых, зашифровывается имманентным свойством человеческой психики сублимировать свои подлинные, сущностные устремления и переживания, если они подвергаются общественному подавлению. Именно поэтому в свойствах новой черной музыке стихийности, экзатичности, динамизме структуры, принципиальной незавершенности формы, усилении значения «энергетического потенциала»,

снижении эстетической нормативности можно усмотреть превращенные формы специфики мировосприятия музыкантов свободного джаза, сублимированные проявления их идеологии, т. е. отраженную в сознании, абстрагированную социальную реальность.

Так, энергетизм, динамика в сознании музыкантов новой черной музыки противостоят инертной социальной покорности; стихийность, иррациональность, спонтанность, экзатичность — общественной лжи, социальной «целесообразности» и «здоровому смыслу», приспособленчеству, социальному и художественному конформизму; незавершенность формы, относительная эстетическая ненормативность — существующему социальному порядку, расовому и классовому догматизму;

атональность — навязываемой социальной и расовой гармонии и т. д. Не только подсознательно, но и сознательно черный авангардист в значительной степени воспринимает свой творческий акт как демонстрацию своего конституционного права на свободу и личностное самовыражение, которое он не может полностью реализовать в процессе эмпирической жизнедеятельности.

Но социальность нового джаза (являя себя через структуру его формы) вовсе не опускается до прагматических или натуралистических «выражений» действительности. Его социальность утверждает себя в попытке бескомпромиссной передачи (личностного, экзистенциального переживания) трагичнейшего противоречия между судьбой афро-американца, его земным уделом и его человеческим предназначением. И чем адекватнее и бескомпромисснее новый джаз схватывает это противоречие (имеющее поистине универсальный, общечеловеческий характер), тем художественно совершеннее и правдивее становится его музыка, что неизбежно отражается на ее духовно-эстетической напряженности.



Джордж Рассел



Энтони Дэвис

Неявная, скрытая форма внехудожественной (социальной, аксиологической, этнической и пр.) детерминации — лишь признак высокого реализма нового джаза, подлинной, а не мнимой органичности и аутентичности его содержания, свидетельство эмансипации от музыкального натурализма и искусства массовой культуры.

Таким образом, аффективная, эмоционально-интуитивная сфера личности музыканта нового джаза вовсе не является лишь чем-то неповторимо природным, абсолютно субъективным, но в определенной степени может быть общественным продуктом.

Как выяснилось, в свободном джазе имеет место не только психологиче-

ская, эстетическая, этническая, но и социальная опосредованность, причем вся эта детерминация воплощается не в неких «выражениях» замусыкального смысла, а во внутренней структуре формы, в технике музыкального высказывания, т. е. в принципах формирования музыкального материала, в его структуре, ибо подлинная реализация художественного образа в серьезной музыке происходит посредством «внутренней формы» произведения; при этом ни в коей мере язык свободного джаза нельзя рассматривать как нечто до конца стихийно-природное, «естественное».

Эстетическое завоевание свободного джаза в том и состоит, что он

отошел от художественных принципов массовой культуры и полностью скомпрометированной «эстетики выражения», обильно проникавших в эстетическую систему старого джаза, и тем самым покончил с завуалированной формой программности, наделявшей образ утилитарным значением, ложно и вульгарно трактовавшей сущность музыкального реализма, и не способной породить ничего, кроме идеологической видимости, ибо носителем подлинной социальной и идейности может быть лишь музыка, далекая от мира понятий, т. е. истинно высокая музыка.

РАЗВИТИЕ СТИЛЯ В ДЖАЗЕ

Подлинные элементы стиля — это магия, воля, необходимость, забвения, уловки, случай, реминисценции

Поль Валери

Свободный джаз создавал художественное направление, но не создал единого художественного стиля. Художественное направление представляет собой единство не стилистических, а духовно-содержательных принципов. В рамках одного направления возникают порой различные стили. Стиль — лишь вторичный признак художественного направления.

В современной эстетике понятие «стиль» применяется весьма широко: стиль художественного течения и направления, стиль эпохи, национальный стиль, индивидуальный стиль. В любом случае стиль — это типическая форма внешней организации художественного произведения, определенное внешнее единство художественного формообразования.

Это, впрочем, не значит, что стиль ограничивается лишь планом выражения (форма и принципы ее построения). У стиля есть и план содержания, именуемый в семиотике коннотативным. Коннотаты (знаки знаков) несут опосредованное, переносное значе-

ние, выражают мысль неосознаваемым для высказывающегося способом, передают значение лишь самим актом выбора, предпочтения, ибо стиль возможен лишь как свободный выбор, как предпочтение одного из многочисленных способов выражения одной и той же идеи, мысли. Но сама причина такого выбора, предпочтения (не всегда осознаваемая художником) глубоко содержательна. Именно поэтому стиль можно определить как неявный, скрытый язык художественного утверждения.

Но даже если стиль выступает как явление, в значительной степени осознанное художником, как осознанный и явный выбор музыкальных выразительных средств, то и тогда выход за пределы используемого стиля нередко воспринимается его носителем как переход за пределы художественного языка, как переход от искусства к неискусству. Такое восприятие является следствием утраты воспринимающим (музыкантом или слушателем) способности предсказывать

при восприятии развитие художественного события, что ведет к частичной или полной утрате смысла, значения воспринимаемого художественного произведения. Таким образом, тот или иной художественный стиль нередко воспринимается как единственная возможная область эстетической знаковости, выход за пределы которой грозит утратой художественного значения. Музыкант с таким стилистическим (языковым) кругозором чаще всего так же не осознает свой стиль, как говорящий на родном языке не осознает в процессе говорения свой язык, воспринимая лишь смысл сказанного.

В истории и эстетике джаза понятия стиля, направления, течения до сих пор не разграничены. Порой их неправомерно смешивают. Под определение стиля нередко попадают как эстетически несхожие художественные направления джазовой музыки, так и их стилистические варианты.

Эволюция стиля в европейском искусстве шла от жестких, предельно

завершенных, замкнутых нормативных стилей эпох и художественных направлений к свободе индивидуальных стилей, к многообразию индивидуальных открытых и неповторимых стилистических принципов формообразования. Историческая эволюция джазового стиля следовала в русле этой же направленности развития, ибо в основе ее лежали сходные с развитием европейского художественного стиля причины.

Этими причинами были ценностные (и структурные) изменения в модели европейской культуры, которые и оказали решающее влияние на содержание, форму и технику искусства новейшего времени. Эти ценностные изменения, явившиеся следствием качественно нового мироощущения, свелись главным образом к развитию и углублению идеи свободы, к новому представлению о индетерминированном, казуальном характере происходящих в мире процессов и к «открытию человека», повлекшему за собой углубленный художественный и научный интерес к антропологической проблематике. Естественно, что все это в свою очередь вызвало коренное изменение эстетических представлений. Стиль же всегда определяется системой ценностей и структурой культурной модели эпохи или определенной социальной и национальной области.

Развитие стиля в джазе в решающей степени обусловил процесс развития и становления личностного самознания джазового музыканта — от коллективистской нерасчлененности личностных сознаний в архаическом джазе до резкого их противопоставления и обособления в джазе современном.

Основной тенденцией эстетического развития джазовой музыки по существу было непрерывное повышение интереса к внутреннему миру личности, к индивидуальному, духовному, неповторимому. Эта тенденция в огромной мере способствовала росту расового самознания черных музыкантов, осознанию ими ценности духовной и политической свободы, стимулируя усиление интереса к расово-самобытному в искусстве. Естественно, что развитие стиля в джазе должно было явиться непосредственным отражением этой тенденции: оно шло от довольно жесткого стиля направления с акцентом на коллективном творческом акте к многообразию индивидуальных стилей, не связанных жесткими нормами завершенного направленного стиля, причем уже с явными признаками расово-самобытного.

Нельзя сказать, что эволюция джазового стиля полностью повторяла развитие стиля в европейском искусстве. Если стиль новой европейской музыки, тяготея к свободе, открытости и многообразию, все же по большей части оформляет интеллигентель-



Тони Оксли

ные идеи, выражающие ее устремленность к метафизической и умопостигаемой проблематике, избегая при этом пафоса субъективного переживания, то новому джазу в огромной степени свойственно (наряду с углубленным интересом к духовному) чувственно-субъективное, стихийно-лирическое начало — черты, вызывающие ассоциацию с европейской романтической музыкой.

Многими своими чертами содержание и стиль свободного джаза, действительно, близки идеям и стилю европейского романтизма: абсолютизацией индивидуальной свободы, повышенным интересом к внутреннему миру личности музыканта (композитора), осознанием трагического разлада между идеалом и действительностью, поисками единства с миром в религиозной, трансцендентной сферах, противопоставлением природной первозданности и спонтанности механизму бездушной цивилизации и, наконец, повышенным интересом к национально-самобытному.

Наличие элементов романтической эстетики в новом джазе конечно же не является следствием полного повторения им идейно-стилистической эволюции европейской музыки, ибо эти элементы противостоят в джазе стилистическим чертам, сближающим его с совершенно иным этапом развития европейской культуры; в новом джазе имеются также стилистические элементы неевропейского происхождения (хотя нельзя не признать, что некоторые черты романтической эстетики совпадают с духовными исканиями нашего времени).

Романтические элементы в авангарде вызваны имманентными для развития нового джаза причинами, а не являются следствием заимствования. Романтические эстетические признаки в европейском искусстве явились отражением примерно того же этапа в развитии европейской культуры и европейской музыки, который (с некоторым запозданием) переживает сейчас джаз: этапа созре-

вания личностного самознания. Просто в силу лишь недавнего перехода джаза в эстетическую сферу серьезного искусства ему приходится в убыстренном темпе проходить те объективно необходимые для созревания и развития его эстетической системы этапы (иногда даже совмещающая их), на которые европейскому искусству понадобились десятилетия, а то и столетия.

Любопытно, что на стилистическую эволюцию в новом искусстве оказала влияние не только аксиологическая трансформация европейской культуры, но косвенно и сам непосредственно вызвавший эту трансформацию качественно новый этап научного и художественного познания.

Стилистический динамизм нового европейского искусства, его стилистическая неясность и нетрадиционность во многом объясняются гносеологическим сдвигом, возникшим в новейшее время в европейской культуре, точнее широтой и потенциальными возможностями нового этапа познания, возникшего в результате этого сдвига, благодаря которому в сферу реальности (и познания) были вовлечены не только ранее скрытые от исследователя части мироздания, но и глубинные сферы внутреннего мира личности.

С онтологической же точки зрения, история джаза — это процесс постепенного привнесения в сферу эстетического сознания музыканта (а значит и в сферу «джазовой реальности») все более дифференцированных элементов действительности и все более глубоких эмоциональных и духовных пластов внутреннего мира личности. В такой ситуации пафос неограниченного познания повлек за собой пафос неограниченного и нетрадиционного суждения о мире и человеке. Процесс любого познания, собственно, и состоит из выдвигания спорных и оспариваемых суждений. Художественным аналогом этого процесса и явилось новое искусство, в частности, новый джаз, ибо искус-

ство не только расширяет наше представление о реальности, но и расширяет саму эту реальность.

Длительный период устойчивого единообразия, свойственный традиционным стилям, сменился эпохой индивидуальных, несоединимых творческих стилей, свободной и беспрепятственно постигающих и выражающих духовную и природную реальность. Неустойчивость, временность и открытость (незамкнутость) новых индивидуальных стилей связаны с их реакцией изменений, духовно-художественных и научных открытий, ведущих к эволюции эстетических представлений, — нередко эти изменения и открытия опережали созревание и окончательное оформление порожденного предыдущими духовными и общественными сдвигами художественного стиля.

Но, с другой стороны, в этой незавершенности и незамкнутости новых индивидуализированных стилей и заключался элемент подлинного реализма, ибо любой эстетически завершенный замкнутый нормативный стиль неизбежно должен жертвовать огромным жизненным и духовным содержанием — постоянно вовлекаемыми в искусство новыми сферами действительности, которые не укладываются в рамки такого стиля (в силу своей завершенности он не способен уже их ассимилировать).

Эпоха надындивидуальных стилей канула в вечность. Попытка создания на основе сходства только индивидуальных стилей (а не идейно-содержательных принципов) различных школ и течений в новом европейском искусстве демонстрирует удивительную недолговечность таких искусственных объединений. Плодотворность таких школ и школок определяется лишь одаренностью их создателей. Но, как правило, даже если такой школе и удается выдвинуть значительного художника, его индивидуальный стиль выходит далеко за пределы художественных манифестов и эстетических канонов самой школы.

Поэтому стилем ли, манерой ли назовем мы индивидуальный стиль — не в этом суть. Разница между ними лишь в степени «подлинности» значительности. Их семантические границы размыты. Индивидуальный стиль, кажущийся тому или иному исследователю мелким, незначительным, охотно именуется им манерой — такое определение манеры чревато опасностью субъективизма. Но эта теоретическая казуистика не должна заслонить подлинного содержания проблемы индивидуального стиля: если он хочет сохранить связь с жизненным содержанием, ему следует озаботиться поисками такой художественной организации, которая позволила бы ему адекватно выразить бесконечную неисчерпаемость этого содержания и «неожиданность», уни-

кальность духовного опыта личности. Естественно, что в рамках застывшего надличностного стиля невозможно решить эту проблему.

Все попытки декларативного создания стиля обречены на провал, ибо стиль — это путь, выбранный непременно свободно; там, где существует принуждение, психологическая атмосфера неизбежности, стиль не возникнет. Намеренная же эстетическая стандартизация художественной формы ведет не к стилю, а к примитивной стилизации. Несоблюдение закона органичности и художественной закономерности появления стиля — основная причина художественной неубедительности, эстетической неправды. Эта закономерность связана еще и с тем, что хотя стиль и является внешним проявлением формальной организации музыки, он осуществляет себя в качестве эстетической целостности как единство идейно-содержательных факторов и всех компонентов художественной формы. В джазе стиль — это не только техника становления формы, но и особенность выражаемого ею музыкального содержания.

Именно эта особенность самоосуществления, конституирования стиля наиболее ярко проявилась в эволюции и смене джазовых стилей. Конечно, возникновение, расцвет и последующий упадок стиля — явление естественное. В джазе, как правило, стилистический упадок никогда не был связан с общим упадком джазового искусства (скорее наоборот — с его прогрессом). Но быстрота, с которой в джазе происходило исчерпание и вырождение стиля, несомненно связана с идейно-содержательной незначительностью и мировоззренческой узостью старых джазовых направлений. Быстрый стилистический регресс в старом джазе (обычно весь цикл стилистического становления и упадка занимал не более десяти лет) был вызван тем, что эстетическая узость и идейная ограниченность направлений старого джаза не могли ассимилировать новые идейные и ценностные факторы, постоянно привносившиеся в эстетическую систему непрерывно прогрессирующего джазового искусства. Джазовый стиль, возникший как отражение определенной модели афро-американской культуры, рушился, как карточный домик, при самом незначительном ее изменении или при легком дуновении новых художественных идей. Но, с другой стороны, возникновение (смена) стиля в джазе — это и новые художественные открытия, и главное — появление новых выдающихся музыкантов, которые никогда не появлялись в эпоху упадка или консервации стиля (скажем, в современном диксиленде или современном бопе).

Главнейшим препятствием для повышения идейной емкости и стилистической устойчивости старых джа-

зовых направлений был идейный монолизм их художественного метода. Это повлекло за собой эстетическую неспособность старого джаза к отражению противоречивой природы личностного сознания, жизни «живой идеи», к передаче многообразия и многогранности разнородных структурных планов художественной композиции, т. е. к реализации тех эстетических и духовных проблем, которые все отчетливее вставали перед джазом. Лишь идейный полифонизм мог бы не только углубить содержательную емкость джаза, но и вывести его за пределы жесткого направленного моностиля, способного к эластичному реагированию на непрерывные жизненные и художественные изменения, и скрепить многообразие оригинальных индивидуальных джазовых стилей. Практика нового джаза показывает, что именно этот художественный метод стабилизировал и расширил период его стилистической жизни. Существующий уже без малого двадцать лет, новый джаз все еще не выказывает признаков стилистического упадка.

ОБЛИК ДЖАЗОВОГО СТИЛЯ

Парадоксально, что идейно-содержательное мелководье старых джазовых направлений соседствовало с их высокой стилистической оригинальностью. Почти все доавангардные джазовые стили обладали значительным своеобразием. Но идейно ограниченное стилистическое своеобразие неизбежно обречено на быстрое вырождение. Такой надындивидуальный оригинальный стиль легко становится объектом вульгаризации, пародирования множеством джазовых проходимцев. Здесь стилизация легка, она не требует от музыканта высокой духовности, личностной значительности, что, естественно, не всегда совпадает с высокой художественной индивидуальностью: эстетические нормы изначально заданы — знай лишь овладевай ремеслом (техникой) и приспосабливайся к ним. Так стиль превращается в моду, постепенно «священные коровы» диксиленда еще напоминают нам о былой жизнеспособности этого стиля, да два-три последних классика боба все еще оглушают мир музыкальными идеями, воспринимаемыми серьезным слушателем с почитательной иронией.

Определив художественное направление как единство не стилистик, а семантик и соотнеся с этим определением так называемые джазовые «стили», мы неизбежно приходим к выводу, что история джаза знает лишь три художественных направления: традиционное (от нью-орлеанского его стиля до стиля свинг включительно), современное (к которому относится бибоп и все его стилисти-

ческие разновидности: кул, вест коуст, прогрессив, хард-боп) и авангардное.

Если ретроспективно рассмотреть стилистическую историю джаза, то стилистическая модификация направлений происходила примерно каждые десять лет. Нередко в рамках одного направления почти одновременно возникали и функционировали две-три его стилистических разновидности (20-е годы: нью-орлеанский стиль, дикиленд, чикагский и нью-йоркский стили традиционного направления; 50-е годы: бибоп, кул, прогрессив, вест коуст).

Рубеж 60—70 годов был вехой, когда должен был появиться или новый стиль свободного джаза (течение), или новое джазовое направление. По-видимому, этой джазово-эстетической (почти мистической) неизбежностью оказалось течение (не направление), созданное Майлсом Дэвисом и его последователями, иногда именуемое джаз-роком. Это течение современного джаза вряд ли можно отнести к свободному джазу, ибо родилось оно в недрах мейнстрима и рока, хотя некоторые его эстетические признаки (главным образом особенности звукоизвлечения) явно тяготеют к авангарду. Но основная эстетическая доминанта авангарда — свобода — оказалась ослабленной в этом течении. Ослабление это вызвано прежде всего значительной ритмической закрепощенностью этой музыки — наличием в ней непререкаемой жесткой метрической пульсации (нередко при высоком уровне полиритмии). Таким образом, органичная для свободного джаза внутренняя конфликтность замещается в джаз-роке все подавляющей авторитарностью регулярного ритма. А это вызывает ритмическую монотонность, метрическое однообразие, приводит порой к примитивной архитектонике пьес, что, в свою очередь, неизбежно сказывается на содержательности музыки!¹ Правда, это течение не стало господствующим в современном джазе, да и не привело пока к созданию чего-то художественно более значительного, чем музыка Колтрейна, Тейлора или Черри.

Связь джаз-рока с доавангардной эстетикой выступает в виде попытки создания надындивидуального стиля. Общий колорит этой музыки создается сонористическими эффектами, зачастую не несущими содержательности, воспринимаемыми лишь как акустический возбудитель психофизиологического удовольствия (влия-

ние рока). Метод музыкального формообразования в джаз-роке навязывает музыканту явно выраженные жесткие эстетические каноны (в области метроритма, а значит, и формы). И, конечно, эта жесткая эстетическая нормативность, как обычно в джазе, снимает содержательную емкость, духовную значительность этой музыки. Поэтому-то это эклектичное по своей сути джазовое течение все чаще скатывается к бессодержательному формализму, пусто-порожной экзотической сонорике (особенно в некоторых пьесах биг-бэнда Дона Эллиса, ансамблей Херби Хенкока и самого Майлса Дэвиса — родоначальников этого стиля).

Невысокая художественная значительность этого течения обусловлена игнорированием им эволюции стиля в джазе, а значит, и объективных причин, вызвавших эту эволюцию, т. е. в конечном итоге игнорированием им сферы сознания личности, духовной ее сферы; поверхностность этой музыки обусловлена ее акцентом лишь на психофизиологической, чувственной стороне человеческой жизнедеятельности.

Идейное содержание музыки — это не намерения или декларации ее создателей, а следствие ее восприятия. Духовные претензии одного из лидеров джаз-рока, Махавишну (Джона Маклокллина), осуществляются в рамках легкомысленной эстетики — отсюда нередкое ощущение несерьезности и наивной напыщенности его музыки. Глубокую и серьезную (духовную) идею в музыке нельзя выразить художественными средствами, рассчитанными на чисто чувственный тип восприятия. Несомненная искренность музыканта обнаруживается в таких случаях ложным пафосом и претенциозностью: отсюда художественная неубедительность его наиболее программных произведений (обычно это попытки выразить свои религиозные индуистские убеждения).²

Но наивность и примитивизм вовсе не свойственны джаз-року (или мейнстриму) сами по себе. Они обнаруживаются в нем лишь тогда, когда джаз-рок (или мейнстрим) абсолютизирует свой художественный метод и превышает свои художественные возможности, — главным образом тогда, когда он претендует на выражение жизни человеческого сознания, бытия идеи в человеческом сознании, низводя ее по сути дела до элементарного психического переживания. Лишь на фоне авангарда джаз-рок и старые джазовые направления, опирающиеся на монологический художественный метод, выглядят наивными и упрощенными. Но новый джаз

вовсе не ограничил сферу их существования, ибо эти направления и течения джаза выражали и выражают те объективно существующие сферы человеческого и природного бытия, которые лишь частично находят свое отражение в авангарде и требуют именно монологического художественного метода для своего выражения, — прежде всего, это объективно-природная, чувственно-физическая и моторно-соматическая сферы реального бытия.

Невозможность идейного диалога в джаз-роке, как и в старом джазе, носит принципиальный характер, ибо его художественный метод не позволяет отдельным индивидуальным идеям (требующим для своего выражения индивидуального стиля), отклоняться от направленного идейного (а значит, и стилистического) стержня, осуществляя принцип единой и единственной эстетической истины. Вообще художественные средства джаз-рока мало пригодны для выражения любой многозначности. В лучшем случае, джаз-роковый опус, как, впрочем, и композиции старого джаза, запечатлевает в своей музыке лишь одну (пусть характерную) черту внутреннего многообразия личностного сознания (жизни идеи), которое относительно полно и адекватно может быть выражено лишь с помощью открытой, незавершенной, ритмически свободной художественной формы, использующей художественный метод идейного полиформизма. Но «иметь одну идею, — как верно заметил Чарльз Райк, — это и значит быть машиной».³ Эта семантическая одномерность джаз-рока наиболее отчетливо отражена в механизме его ритма (но, конечно, и в музыке джаз-рока встречаются исключения).

В плане восприятия джаз-рока явился в значительной степени возвратом к принципу гедонизма, отброшенному авангардом. Джаз-року удалось вернуть утраченную авангардом популярность, но цена за это, как всегда в таких случаях, была непомерной: утрата духовности и свободы (хотя вряд ли можно утратить то, чем никогда не обладал, — джаз-рок вовсе не был продуктом свободного джаза). Принцип удовольствия, соединенный с оргиастическим экстазом рока, мог найти свою адекватность лишь в элементарном психофизиологическом восприятии. Духовно-этическая напряженность музыки Колтрейна, общая устремленность свободного джаза к высокому и идеальному уступили место апелляции к примитивно-элементарному — музыке, не просветленной ни значительным художественным смыслом, ни глубокой идеей (какой бы программной замузыкальной концепцией такая музыка ни прикрывалась).

¹ Экстракт всех этих достоинств можно обнаружить в альбомах Дэвиса «On the Corner» (Col. 31906), «In Concert» (Col. 32092). Там же, где Дэвис бережнее относится к эстетике джаза, художественные достоинства его новой музыки бесспорны — «Bitches Brew» (Col. CP26), «At Tillmore» (Col. 300038), «Big Fun» (Col. 32866).

² см., к примеру, его альбом «The Inner Mounting Flame» (Col. 31067) или записанный совместно с Карлосом Сантаной альбом «Love, Devotion, Surrender» (Col. 320034).

³ Ch. Reich, The greening of America, N 4. 1970, p. 17.

Напоминание принципа содержательности формы в музыке гасит духовную интенцию того же Махавишну (Маклоклина). Даже его попытка сочетать художественные средства симфонического оркестра с элементами джаз-рока⁴ не вывела его музыку за пределы легкомысленной эстетики (породив причудливую смесь Андре Костеланца с Чайковским). В последующем альбоме — «Видения Изумрудной Запредельности»⁵ — его музыка уже почти полностью утрачивает джазовые признаки, сливаясь с роком. Характерно, что именно это джазовое вырождение привело Махавишну к созданию наиболее эстетически цельного своего альбома — наряду с его записью с индийским ансамблем «Шакти»,⁶ которая явилась, пожалуй, вершиной его духовно-художественной реализации (естественно, что эта его музыка впервые вышла за пределы эстетики массовой культуры).

Экстатическое состояние, провоцируемое джаз-роком, вовсе не обязательно является признаком одержимости Святым Духом или признаком мистического озарения. Традиция связывать психоделические эффекты джаз-рока, как и шаманский транс, с мистическим озарением — атавизм языческих сакральных культов, пережиток мифологического мироощущения, явление, находящееся за пределами как христианской, так и индуистской религиозных традиций. Медитативное состояние и психоделическое опьянение обладают лишь внешним сходством. Духовное напряжение не возникает даже в результате самого интенсивного чувственно-соматического возбуждения. Сам факт «отключения» еще ничего не говорит о трансценденции, о переходе в иную, запредельную реальность. Экзальтация и утрата рационального сознания вовсе не влекут автоматически за собой мистического озарения. Не следует забывать, что для человека всегда открыт не только путь наверх, но и путь вниз, и что пралогическое вовсе не синоним сверхлогического. Для того, чтобы ритуализация и сакрализация музыки обернулись подлинной музыкальной мистерией, а не экзальтированным радением, необходим выход за пределы чисто дионисийского искусства. Отсутствие критичности в акте восприятия превращает его в элементарное психофизиологическое состояние, выводит его за пределы культурного восприятия.

Семилетний период джаз-роковой истории продемонстрировал неперспективность этого течения — оно не выказывает способности к саморазвитию; «Bitches Brew» Дэвиса — и начало его, и вершина. Джаз-рок стал рутинным, едва успев народиться. Та-

кова участь всех эклектичных, гибридных эстетических явлений (в частности, и «третьего течения»). Тем не менее не следует думать, что художественные достоинства лучших произведений джаз-рока уступают музыке мейнстрима. Джаз-рок питается из различных эстетических источников, нередко его музыка носит эстетически пограничный характер, вплотную соприкасаясь (а то и сливаясь) с авангардом (некоторые пьесы Дэвида или «Weather Report»).

По-видимому, появление джаз-рока было вызвано не эстетическими, внутренне джазовыми причинами (скажем, эстетической истерзанностью предыдущего направления или стиля), а скорее причинами социального-психологического свойства. К моменту появления джаз-рока свободный джаз только начал приобретать свой нынешний эстетический облик, он не выказывал ни малейшего признака упадка. Скорее наоборот: именно благодаря непрерывному усложнению и бурному расцвету авангарда и возникла потребность в компромиссной музыке, способной вернуть джазу функциональный ритм и утраченную популярность, не теряя при этом некоторых достижений авангарда.

«Левый взрыв» 60-х годов в США стал историей. Контркультурная революция сменилась «эстетическим термидором» — компромиссной музыкой, попытавшейся связать элитарное эстетическое сознание с массовой культурой, ориентированной на органистический гедонизм. За исключением Чика Кория, никто из известных авангардистов не соблазнился джаз-роковым гибридом.⁷ Но многие из лучших музыкантов мейнстрима (Дэвис, Шортер, Эддерли, Тони Вельямс, Хенкок и др.) соблазнились. Они прекрасно поняли, что переход к джаз-року вовсе не потребует от них отречения от прежних джазовых убеждений, что он оперирует языком, по-прежнему не выходящим за пределы популярного искусства. И действительно, джаз-рок не потребовал от них эстетического и личного перерождения.

Несомненно, что кое-кто из последователей джаз-рока руководствовался и коммерческими соображениями, почуяв запах успеха не у радикальной художественной элиты, «новой левой» или черных националистов, а у широкой публики, подготовленной к восприятию этой музыки роком.

Готовность, с которой некоторые музыканты свободного джаза (как правило, из разряда подражателей и эпигонов) ухватились за джаз-рок, говорит лишь об их неспособности вынести огромное бремя новоджазово-

го духовного и эмоционального напряжения, об их инстинктивном бегстве в спасительные кущи нормативной музыкальной эстетики, где можно укрыться за ремесленным навыком, за роковой ритмической пульсацией и ее наркотическим эффектом. Да и то верно: духовное развитие человека и неравномерно, и не безгранично. Ему нередко трудно выдержать нагрузку, превышающую уровень его духовного потенциала, эмоциональной культуры, уровень его тезауруса. Для музыкантов, не обладавших духовно-личностной значительностью и высоким творческим потенциалом, но тем не менее пытавшихся следовать методу и идеям позднего Колтрейна, появление джаз-рока было истинным спасением: подсознательный страх перед эстетическим разоблачением их «авангардных симуляций» заставил их променять художественную свободу на позолоченную клетку эстетических предписаний, не теряя при этом так необходимого любому художественному комплексу неполноценности ощущение новизны и новаторства своего творчества, — гнет свободы невыносим для посредственности.

Таким образом, «мистическое» правило стилистического или направленного обновления впервые в истории джаза дало осечку. Впервые появление нового джазового течения было вызвано не потребностью эстетического функционирования его художественной системы, а явилось следствием новой социальной и коммерческой конъюнктуры.

Но, с другой стороны, появление джаз-рока было актом эстетической гельванизации успевшей староджазовой способности к саморазвитию. Вливание роковой крови в старый джаз создало иллюзию его эстетического обновления. Но создание в джазе еще одного жестко нормативного стиля уже на первых порах своего появления было чревато застою, ибо шло вразрез с общей тенденцией джазового развития. Старый джаз попытался закамуфлировать свою эстетическую и идейную истерзанность, продлить свою эстетическую активность за счет привнесения художественных элементов из смежных жанров и направлений (рока и авангарда); он попытался затормозить свою окончательную консервацию.

Тем не менее, этот «буферный» вид популярного искусства, хоть и сблизившийся в своих вершинных проявлениях с новоджазовой эстетикой, остается для джаза неким «эстетическим аппендиксом», никак не влияющим на ход его естественной эволюции и художественного функционирования. Джаз-рок не был ни шагом назад, ни шагом вперед, это был шаг в сторону. Видимо, не пришло еще время радикальных джазовых перемен.

⁴ «Apocalypse» (Col. 32957).

⁵ «Visions of the Emerald Beyond» (Col. 33411).

⁶ «Shakti» (Col. 34162).

⁷ Впрочем, Кория был довольно чужеродным элементом в квартете «Circle» (правда, не столь чужеродным, как Тайнер в квартете Колтрейна).

DON'T WORRY! BE HAPPY!

24 августа. Четверг

После завтрака собираемся в холле. Сдаем ключи. Как обычно, нет обоих наших гидов. Сажу у бассейна и наблюдаю, как маленький черный старичок-бедуин косит машинкой газон, который порядком примяли гости вчерашней свадьбы. Только усаживаясь в автобус, узнаем, что для нас потеряно. Сейчас заканчивается утренний бедуинский базар, не побывавши мы и в Бедуинском музее. Еще полчаса сидим в автобусе, пока гиды оплачивают телефонные счета экскурсантов. Некоторые от дальнейшей поездки отказываются и остаются в гостинице. Едем прямо на восток по направлению к Мертвому морю. После городка Арада шоссе, сильно извиваясь, падает вниз. Вокруг девственные голые горы, вплоть до укутанного в густую дымку Мертвого моря. На юге остается гора Содомы и оба города распутников под горами морской соли. Проезжаем мимо колючей проволоки иорданской границы, через военные посты и, свернув на север, едем вдоль покрытого блестящими солью морского берега по направлению к Масаде. Гид рассказывает о причинах раздора между евреями и арабами:

— Эти оба братских, вернее, двоюродно братских народа общего семитского происхождения. Только есть вопрос — кому принадлежит эта земля? Эта земля может быть пустыней или Галанскими высотами, ее можно использовать и не обрабатывать, но она наша! . . . По Торе тоже было бы грех отдать принадлежащую израильтянам или завоеванную ими землю.

Впадина Мертвого моря. Уникальное место на нашей маленькой планете. Зимой в горах идет дождь. Здесь — никогда. Вдоль берега, в местах, где нет колючей проволоки, предостережение не купаться — «Danger!». Потоки воды по сухим руслам и по узким водопадам текут с гор, затопляют шоссе и наносят поверх осадков соли землю. Уровень моря отступает, образуются дыры, острые отроги кристаллов, колодцы. Местами соль плавают, как белые куски льда. На 1000 мл морской воды 170 гр солей (калий, бром, меньше солей натрия). Плавать невозможно. Также и утонуть. В этом мы удостоверились позже.

Подъезжаем к фуникулеру. Стоим

в длинной очереди. Нас предупреждают: если на горе Масада мы появимся с непокрытыми головами, вниз нас повезут в лежачем положении. Ничего не поделаешь, придется купить совсем простую белую шапочку за 10 шекелей. Напиваемся из крана холодной воды, и фуникулер поднимает нас почти вертикально на жарком солнце на 460 м над морем. Бросая взгляд с птичьего полета на соляные разводы внизу, трудно себе представить, что мы находимся, на высоте всего 60 м над уровнем Средиземного моря. Под нами далеко внизу остаются и те безумные, сильные и бережливые, решившие преодолеть гору по узкой тропинке под раскаленным солнцем с помощью своих ног.

Масада. Непрístupная крепость. В начале нашей эры ее заметил римский наместник, болезненно подозрительный «собрат Сталина», еврейский царь Ирод, построивший на вершине горы город-крепость, чтоб спасти себя и свою семью на случай, если прорвется народный гнев. В закромах запасов продовольствия было на 10 лет. Специальные механизмы поднимали вверх питьевую воду из нижних колодцев. С высунутыми языками, непрестанно попивая воду из пластмассовых бутылок, обливаясь потом, два часа бредем по развалинам древнего города и снимаем . . .

Далее в нашем распоряжении неполных два часа в зеленом и цветущем оазисе внизу у моря Ein Geoli. Платим полцены за билет (10 ш.), по которому мы можем или искупаться в горячих серных водах, или обматываться черными грязями, или искупаться в море, или дешево поесть в столовой самообслуживания, или попробовать все это сделать одновременно. Оставив одежду в шкафчике, пройдя через душ, кидаюсь к Мертвому морю, пропустив мимо ушей предостережение гида о сандалиях. Босой, с непокрытой головой, в плашках направляюсь к берегу моря, лежащему в полукилометре от оазиса, где среди сине-зеленых испарений страшное солнце варит свое адское варево. Асфальт под ногами с каждым шагом становится все горячее. Вначале я себя еще утешаю: ничего, прогрею ступню, и она больше не будет меня мучить по ночам, но чем больше я отдаляюсь от зеленых пальм и цветущего олеандра, тем больше кривится мое лицо, тем громче становятся мои стоны и вздохи, и все больше одинокому наблюдателю посреди соляных полей это шествие на-

поминало бы танец изгнания злых духов племени бери-бери (или каких-нибудь других бушменов) в африканских джунглях. Только нет ни наблюдателей, ни джунглей. Есть путь длиною в жизнь по потоку лавы прямо в ад. Ох, почему наша преподавательница театрального танца Эрика Ферда некогда нас не познакомила с национальными танцами на раскаленных камнях Вали-бали (или какого-нибудь другого ближнего или дальнего острова). У меня в голове звучат все колокола Василия Блаженного, а впереди раскачивается на волнах Атлантики — земля обетованная — Мертвое море с влагой бурлящих просторов. Натянутые по обе стороны красные веревки ведут меня прямо в объятия страшных черных существ. Сверкают единственно белые круги вокруг глаз и рта. Миновав этих чертей с тщателью спрятанными хвостами, по длинному мостику я забегаю в мелкий огуречный рассол и усаживаюсь. Осматриваюсь, вокруг меня или сидят, или глупо ворочаются в этом маринаде еще несколько самых обыкновенных советских граждан из нашей бесплатной экскурсии и стоящие на берегу никакие не черти, а империалисты враждебных нам государств, только как последние свиньи измазались в черных грязях. Хочется воскликнуть: что вы делаете?! Человек, это же звучит гордо! Но они живут в ином мире и об этом ничего не ведают. Например, одно такое вывалянное в грязи, черное существо с босыми ногами еще загорает, расставив руки, словно гоняя кур, грея то одну сторону поминутно, то другую . . .

Нас предупредили: так называемое купание в Мертвом море таит в себе в высшей степени опасные вещи. Никакого плескания! Если маринад попадает в глаза — к врачу, если эту гадость выпивают — промывание желудка. Люди со слабыми нервами и пугливым сердцем — намокли и хватит! Иначе перевозчик через реку Лету будет тут как тут! Было бы банально отдать концы в Мертвом море. Так же банально, как дать наехать на себя «скорой помощи», когда та никуда не спешит. Поэтому выхожу, моюсь под сильной струей пресной воды и, прихрамывая, забираюсь в фургон мини-автобуса (оказывается, такой время от времени курсирует). Еле остается время для душа и spaghetti . . .

Раскаленный на солнце автобус везет нас вдоль берега Мертвого моря

(Продолжение. Начало в № 10)

на север, мимо Кумрана, через холмы Иудейской пустыни и поворачивает на запад по направлению к Иерусалиму. Постоянно поднимаемся в горы, пересекаем уровень моря и взбираемся до 900 м над ним. По пути видим импровизированные бедуинские поселения, палатки, овец и коз. Вскоре напротив вечернего солнца вздымаются Елеонская гора и Скопа. В Иерусалиме половина высаживается, остальные уезжают в Тель-Авив, увозя с собой приветствия нашим близким в Риге...

После душа в гостинице, едем в центр города и гуляем по той же пешеходной улочке, на которой мы уже были с Георгием. Наше появление в этой пестрой толпе туристов внимания не привлекает. Правда, дети долго ходят вокруг меня, искоса смотрят вверх и гадают по моим длинным, седым, висящим прядям — с какого края света я вернулся, или из какой я иудейской секты, из Пего-Пего или из Паго-Паго?!

Умиротворенные, бродим в толпе по Святому городу, который через несколько дней нам придется покинуть, и «кто знает, суждено ли будет еще раз приветствовать это место» (А. Чак). Мой взгляд вдруг встречается в толпе с теплым взглядом одного маленького человека. Возможно ли это? Режиссер Пеккер из Риги! И рядом? . . . — Это же Ирена из нашей консерватории! Конечно же следуют возгласы на латышском и объятия в манере интернационалистов. Они после многолетней немилости впервые выехали за рубеж большой Родины. К родственникам. Знакомимся с их друзьями. Пьем кока-колу и пытаемся обговорить все, ведь в Риге десятилетиями не удаётся встретиться. Можем помочь друг другу! То есть — они могут помочь нам! Они теперь должны еще заниматься нашими проблемами со съемкой бедуинского стада овец. Может быть, даже жертвоприношение одной овцы на белом одеянии райнисовского Иосифа... Столетиями иудеи прощались словами: «Ну, теперь в следующем году в Иерусалиме!»

Мы говорим: «Ну, теперь через пару дней в Тель-Авиве!»

25 августа. Пятница.

Следующий лозунг: «Дайте нам овец!» Созваниваемся с неожиданно встретившейся Иреной. Она обещает после обеда помощь своих друзей в деле с овцами. Друзья предостерегают, что в дальнейшей на нашем пути, то есть в Каире — они не хотят нас пугать, — но там зверствуют различные брюшные болезни. Ну это больше относится к Роджеру, так как ни у Игоря, ни у меня брюха нет. Поэтому еду надо попытаться взять с собой. Питье тоже. (Да, легко сказать. На десять дней!) Вообще в Каире лучше находиться как можно меньше! Конечно. По плану мы еще здесь не все сняли! Эти овцы! И тут же кон-

чатся сроки наших виз. Роджер звонит в консульство. Да, визы надо обязательно продлить. Всякое может случиться!

Гид отвозит нас с аппаратурой к Дамасским воротам. Сегодня святой день для арабов. Массы людей. Продаются все и живое, и неживое. И посередине, у ворот, араб — продавец прохладного кваса, трюкач с колокольчиками. На спине продолговатый цветной медный чайник в виде индийской пагоды со многими изогнутыми носиками. Когда они наклоняются, прохладный напиток льется тонкой струйкой и прямо в стакан! В толпе маячат еврейские солдаты при полном вооружении и проверяют у подозрительных молодых арабов документы. Некоторых не пропускают в Старый город. Несколько автоматчиков видны над воротами между зубцами башни. Роджер снимает за спинами солдат. Покупаем сувенирные бусы. Красивые, дешевые. Идем через пестрый арабский рынок. Как только ты заинтересовался какой-нибудь красивой вещью, пиши пропало. Начинается — бесконечные переговоры, упрямство, уговоры, канитель, вот уже и ведут обратно, снижают цену, следует отказ, догоняют, еще раз сбавляют цену, разыгрывание честности и, наконец, разорение. В конце концов ты выходишь из всего этого совершенно опустошенным и счастливым, что все кончилось, держа в руках совершенно тебе ненужную вещь, за которую пять раз сбавляли цену, и все же страшно дорожешь...

Ровно в 12.00 звонят колокола христианских церквей. Все роскошные, цветные вещи молниеносно пропадают в глубине магазинчиков. Вдруг бьется стекло над нашими головами. Все моментально прижимаемся к стенам узкой улочки. Ничего особенного! Совсем небольшой камень лежит на улице рядом с Роджером и его камерой... Одни за другими закрываются железные ставни, и узкие улочки обретают тот же замкнутый, враждебный вид, как тогда ночью. Еще раз проходим по Старому городу, чтобы поглубже заклочить его в свое сердце, на тот случай, если в один прекрасный день какой-нибудь контролер билетов закроет счета нашего путешествия. Кладбище с одиноким, привязанным к могильному кресту осликом. Немецкая лютеранская церковь... Еще нахожу французскую, шведскую и польскую маленькие гостиницы.

После обеда Ирена и ее родственник ведут нас к овцам. Оказывается — снова едем по шоссе в направлении Бет-Лехема. Именно туда, где мы уже снимали. Останавливаемся, взбегаем на гору. Да, действительно есть каких-то десять потрепанных грязнуль и пастух-араб в джинсах. Харий долго не хочет выходить из машины и договариваться с пастухом, это, дескать,

опасно. Наконец Ирена остается стелить машину, а Харию удается договориться с пастухом. Можем снимать овец. Но с ними никто ни о чем не договаривался. Среди камней и колючек нет ни клочка выгоревшей на солнце травы, и они дрейфуют, гонимые западным ветром быстрее лермонтовского одинокого паруса на фоне заходящего за склон горы в сумрак солнечного диска. Репетировать нет времени. Я, размахивая сократовскими крыльями, выкрикиваю на ветру слова Иосифа, чтобы стоящий на расстойке Игорь сумел уловить в микрофон что-то из всего этого. В промежутках он тихонько читает в ответ из диалога реплики братьев. Роджер нервничает. Овцы тоже нервничают, потому что нечего есть. Я пытаюсь запугать их и задержать. Пастух нервничает из-за того, что сегодняшним вечером овцы останутся голодными. Мы все толпой, как вечерняя звезда с хвостом, стремительно передвигаемся по склону горы.

— Мотор! — кричит Роджер. — Юри, ты должен гореть!

Я горю, как звезда над Вифлеемом, но тем временем овцы уже умчались, и в кадр попадает конкурент Иосифа в джинсах. Я бегу за овцами, по пути отшвыриваю ногой пластмассовые бутылки, бутылочные осколки, куски железа. Роджер кричит: — Снимаем крупным планом! Но как снимаем, там снова мой двойник! Подходит и смотрит в камеру. Роджер с камерой садится на камни. Моя голова на фоне неба. Так же, как в Риге у пруда Марупите. Овцы снова сбежали. Догоняем. Наконец! Роджер кричит: — Идеальный кадр! Солнце на вершине горы! Контросвещение! Оливковые деревья и овцы между тобой и солнцем! Идеально! — Роджер перепрыгивает через камни, включает камеру и... кончается пленка.

Еще какое-то время Роджер сидит грустный на камне, перезаряжает в черном мешке кассету, и тут становится темно. Едем в тот же новый квартал Иерусалима на вершине горы, где мы как-то ночью уже побывали с Георгием и впервые смотрели на бет-лехемские огни. В маленьком садике на южной стороне двухэтажной квартиры быстро устанавливают скворороду на древесном угле, и Хоре нажаривает всем нам целую гору колбас, колбасок и ломтей мяса. Хотя целый день, как обычно, ничего не ели, съедаем немного. Неутомимая Ирена строит планы нашей повторной поездки в край овец и верблюдов — пустыню Негев. Но из Тель-Авива. Поэтому что они там будут отдыхать у Средиземного моря. И что-то придумают...

26 августа. Снова суббота.

Все закрыто. Исключая Израильский музей, который открыт с утра че-

тыре часа. Идем пешком под непрерывным солнцем, мимо отеля Хилтон, через сосновый бор по жаркой и душной долине, мимо Кнесета, вдоль хребта холма на разной высоте видим цепочку коробочек зданий музея. На главной аллее между дорожками скульптуры и плиты с византской мозаикой, где многократно повторяется узор «аусеклитис». Далее в исторической части музея на современных картах распространения евреев многократно повторяется мотив великой Латвии — среди бескрайних просторов СССР в самом западном углу через Литву и Эстонию одинокая надпись — Латвия! Перед входом в музейные корпуса — большая детская площадка, где родители оставляют своих любимцев, если они не в состоянии выдерживать бесконечный поток времен, мест и предметов. Тут можно бегать, ездить, валяться, ползать и бить по разным гремящим железкам, соревноваться, кто извлечет из них самый ошеломляющий звук. Осмотр музея я начал с «детства» — с выставки игрушек мира. Их можно осмотреть через континенты и годы, но есть места, где их могут испробовать, большой гурьбой дети с восторгом идут играть. В Археологическом музее можно осмотреть изделия жителей Средиземноморского бассейна с каменного века до наших дней. Можно проследить, как всякая новая культура начинается с простой утилитарной формы, развивает ее до совершенства, достигает «потолка», переходит в барокко, вырождается в декаданс, рушится от собственной тяжести и начинается опять все сначала. Как и все остальное в этом мире...

Сотни помещений, ступеней вверх, вниз. Замечаю еще один знакомый латышский экспонат — за стеклами на крышке промелькнул Роджер с видеокамерой в руках...

Еврей в Османской империи! Евреи в мире. Еврейские культовые предметы, Библии, одежда, украшения... Неожиданно встречаю маленькую девочку из дома в Дегани с потрескивающей на ветру пальмой, далее просветленного интеллигентного старца с госпожой из Дегани. Современное искусство. Французские импрессионисты. Большая коллекция деревянных и плетеных изделий, глиняные ритуальные маски, оружие, текстиль, керамика примитивных народов Океании, Африки, майя, маори. Еще одна интересная выставка — архитектура на бумаге, самые фантастические идеи, визуально-музыкально-литературные, проекты-сны, проекты-видения! Большая выставка посвящена египетскому навозному жуку — скарабею, из драгоценных камней, самоцветов — в украшениях, надгробных плитах. Отображения этого культа вечной жизни и возрождения в культурах финикийских и греческих островов...

Наконец моя бедная голова полна

осколками тысячелетних горшков. Скрежещут на зубах обломки глазурованных стеклянных вазочек. Пыль скребет горло. Выбегаю из музея мимо накалившихся на солнце блестящих округлостей темных скульптур и, попивая пиво из охлажденной баночки Массавее, захожу в парк роз. Всюду розы. Кое-где еще цветут. На клумбах, на кустах, на деревьях! Стою на вершине холма в Саду Наций и глубоко вдыхаю в свои канцерогенные легкие рижанина воздух. Тишина. Покой. Только по-русски хнычет и капризничает избалованное дитя. То там, то тут на траве расположились люди семьями. С детьми. С гостями. И болтают только по-русски. Каркают вороны. Дрожат в горячем воздухе кипарисы... 14.00...

Доплетаюсь до гостиницы. Мои товарищи уже вернулись раньше и спят. Умываюсь и тоже ложусь. Но тут же нас будят. Надо ехать к одной журналистке и переводчице. Выпиваем по стакану кофе собственного приготовления с латвийским медом. Уже начинаем испытывать голод. Может быть, переводчица выручит. Суббат. Нигде ничего. А рестораны открыты для представителей другого мира. Приезжает наш гид, и сначала едем на любимый наш холм у монастыря между Иерусалимом и Бет-Лехемом. Долго ищем ракурс и место для съемок захода солнца. Иосиф, закат солнца и костер! На овец больше не надеемся. Древесный уголь и бензин в жестяной баночке у нас с собой со вчерашнего дня, когда мы жарили мясо.

Еще есть время, и гид отвозит нас в город к высокой переводчице, живущей среди груд разбросанных книг. Окно не открывается. Что-то сломалось с тех пор, как муж ушел в армию. Игорь открывает. Не хотим ли мы выпить что-то прохладительное? С надеждой в один голос говорим — да! Может быть, мы что-нибудь поедим? Правда, дома ничего нет. Суббат, и она объявила голодовку. Всем! Ах так?! Сосиски! Мы будем есть? Она ставит сосиски. Мы очень радуемся. Как и толковому словарю латышского языка Милленбаха на ее полке. Его подарить нам она не может. Книга мужа. Конечно, вдаемся в политику, и только через время она спохватывается — сосиски! Да, они треснули вдоль и скрутились, как прошлогодние стручки гороха. Надо выбрасывать! Мы же такие есть не будем?

— Нет, нет! Мы не избалованы. Остаются голые шкурки. Наконец она представляется как сионистка и журналистка, которая для местной газеты на русском языке берет интервью у всех, кто приезжает из СССР.

— Я патриотка своей древней Родины. Не надо сочувствовать единственно своему народу. Не надо откупаться, присылая сюда из тучной Америки доллары. Надо быть гражд-

данином своей страны, надо разделить ее судьбу, надо принимать решения вместе со своими собратьями, надо быть ответственными за то, что здесь сейчас происходит! Надо воевать, защищать! Израиллю независимость еще не гарантирована. Проблема не в арабах. Проблема в нас самих, евреях, насколько мы будем сильны... Сколько нас приедет и конкретно поможет, а не останется сторонними наблюдателями, спокойно живя за спинами других народов... — Привет Кнату Скуениексу, который был ее гостем в Киеве сразу после освобождения из лагеря! — Желаю Вам тоже достичь независимости! На днях у нас побывал один еврей из Москвы и серьезно нам рассказывал, что сейчас в Советском Союзе самые ярые фашисты живут именно в Латвии! Рассказали ей о нашем фашистском вожаке — латышском национальном герое Маврике, как он стоял с охапкой цветов на эстраде Межапарка.

Время уже седьмой час. Приехала гид. Едем дальше. Она догадалась остановить армейский джип. Парни по рации вызывают другого джип, который везет нас через многочисленные арабские села к вершине горы. В скалах выбиты окопы войны 1967 года. Ржавая колючая проволока. Памятник павшим — три длинные трубы стоят на бетонном основании. Вверху платформа с землей, там высажены три низкие широкие карликовые сосны. Солдаты уезжают. Мы ходим в поисках хорошего ракурса. Ничего не получается, отовсюду видны села, столбы, города. Все-таки едем на старое место у монастыря. Рядом с монастырем на склоне горы на сей раз пасется большое стадо овец. С пастухом никак не можем найти контакт. Он только подозрительно следит за нашими манипуляциями. Овцы с огромным интересом глядят на совершенно уникальную фигуру Роджера с белой шапочкой на голове и черным аппаратом под мышкой. У них не остается времени обратить внимание на меня, потому что солнце стремительно падает за холм, который мы уже сняли. Я болтаюсь среди овец в длинном одеянии. В их генетической памяти пастух Иосиф записан как свой. Они даже не поднимают голов. Мы уже в вечерней тени, разгивать костер и произносить здесь монолог Иосифа уже нет смысла... Все. Опять опоздали.

После 19.30 приезжает гид. Она отвозит нас назад в гостиницу. Мы до сих пор ничего не ели, и надежды на что-либо сегодня нет. Она схватилась над нами и по пути завозит нас к себе, чтобы сварить кофе и приготовить какие-нибудь бутерброды. Мы заходим в довольно-таки беспорядочную квартиру со многими маленькими комнатками. Тут же скачут шестеро проказников, присмотреть за которыми на короткое время прие-

хал ее первый муж. Трое от него и трое от второго мужа. И это далеко не все. Еще у второго мужа в Ленинграде в запасе три взрослые дочери, которые в скором времени приедут сюда. Первого сентября все пойдут в школу. Постоянной работы у нее нет. Дома все говорят по-русски. В школе, конечно, на иврите. Перекусив, Роджер, как работодатель, закрывает счета с нашей хозяйкой, у которой семья на эти десять дней пополнилась тремя пожившими у неё «сыновьями»...

27 августа. Воскресенье.

Последним утром завтракаем в гостиничной столовой. Вместе с японцами и неграми. Они все время менялись. Мы оставались на десять дней, неукоснительно ели примерно одно и то же. И помногу. Смотрю на улицу. За стеклянной стеной *Jerushalaim — mon amour!* Иерусалим — моя любовь! Ты в моей памяти останешься как средоточие Вражды и Любви мира прошлого и настоящего! И все-таки в этом Священном городе более чем в других местах, где мне довелось до сих пор побывать, чувствуется Вечность. Значит и Будущее! Над твоей головой, какой бы дрянью ты ни был, проносится Вера и Надежда всех добрых людей, которые осознанно все эти пять тысячелетий согревали здесь изнутри крепостные стены Иерусалима и хранили человеческую душу!

Сдаем икюни. Ставим свой сложенный багаж внизу. Роджер берет с собой только камеру. Прощаемся мимо телестудии, Роджер отдает одолженный кабель. Бывший рижанин рассказывает о вчерашнем серьезном предупреждении Москвы государству Балтии.

В 9.00 останавливаемся у Министерства внутренних дел, и начинается долгое ожидание, заполнение анкет, фотографирование на улице, в маленьком погребке (тут же получаем цветные снимки) — общеизвестная бюрократическая процедура, чтобы продлить на пару дней нашу израильскую визу, что в общем каждому обходится в 37 ш. Игорь остается оформлять наши бумаги. Мы с Роджером идем еще снимать в Старом городе. В арабском квартале попадаем на улочку мясной торговли... между наших ног течет вдоль улицы разбавленная водой кровь наших четвероногих друзей свиней... У границы с европейским кварталом останавливаемся у магазинчика арабского торговца кожей, хочу купить для своей матери теплые тапки из овчины. Это у нас занимает полчаса бесконечных переговоров: — Вы думаете, нам легко? Иной раз мы бастуем, и так работаем только три часа до 12.00. Что-то я должен продать! Я честный торговец! Только для вас! С американцев я просил бы, например, за эту шилетку 300 ш. С вас возьму только 100 ш.! Ну, бери! Бери ее!

Еще раз у Стены Плача. Потом идем к Сионским воротам, где нас ждет машина гида. Приехала также взломанная журналистка. Показываю ей «*Jerusalem's Post*», где на первой странице предупреждение Москвы. — Может быть, мне не публиковать наше интервью? У вас могут появиться сложности. Так я и сделаю! — говорит она, прощаясь.

У гостиницы оставляем гида наши сувениры — графику с рижским видом, обмениваемся адресами, расщаемся и вскоре едем на маршрутном такси со всем своим багажом в Тель-Авив. С автобусной станции созваниваемся с нашим покровителем. Он приезжает за нами. Снова переключивание багажа. И снова въезжаем в «нашу» квартиру. И ужин у хозяев.

С дрожью в сердце смотрим «Время». Правильно возмущенные граждане Москвы на улицах. Так же, как абсолютно правильно спокоен был негр в Киевском аэропорту сразу же после чернобыльского взрыва... Хозяйский кот сегодняшним вечером в высшей степени беспокоен. Бегаёт вокруг. Заглядывает каждому в глаза. Мяукает...

28 августа. Понедельник.

С утра звоню Ирене. Она живет в городе-спутнике Тель-Авива Бат-Ям на юге от Яффы. Наша проблема овцами, верблюдами еще висит в воздухе. Ирена говорит, что она лучше не купит себе одну лишнюю пару туфель, но нашу поездку в пустыню Негев организует. Наш хозяин и покровитель отвозит нас в центр города, в бюро *Mazda Tours*. Покупаем автобусные билеты Тель-Авив — Каир на утро 1 сентября, чтобы вечером быть в Каире. Билет стоит всего 17\$, а налог 34 ш. и еще какой-то налог 3 ш. с каждого!

В поисках каких-либо материалов о пребывании Райниса в Палестине направляемся в Архив труда. Там документы, газеты, фотографии рабочего движения всей Палестины и Израиля. Да, находятся статьи на иврите в газете рижских евреев. Фотография первомайской демонстрации того времени. Роджер переснимает статьи, подысканные любезными сотрудниками музея. Читаю номер Британской энциклопедии за прошлый год, в нем самые значительные происшествия года, статистика, образование, культура, экономика, искусство, религия, личности. О каждой стране отдельно. У самой рьяной проповедницы мира — самая большая армия — столько же у Китая и США вместе. Ельцин, Горбачев, узбекская мафия, национальные движения Литвы и Армении. Благодарим и делаем запись в книге гостей. Роджер еще час сидит у директора музея с бывшим профсоюзным лидером, ныне пенсионером. Один служащий снимает копию со страницы Британской энциклопедии о Я. Райнисе.

В центральном читальном зале

ню-Йоркской библиотеки наш спутник на компьютере книжного каталога написал слово Райнис. Никакой информации. Потом Пликшанс. Да, пожалуйста, на латышском языке изданные в разное время собрания сочинений, отдельные издания и книги о нем...

После обеда жена хозяина еще раз отвозит нас в центр Тель-Авива, к дому-музею писателя Бялика. Закрыто. Ремонт. Снимаем у дома на улице. Райнис с большим пиететом говорил о близком по духу коллеге. Только — ни Бялик не переведен на латышский, ни Райнис на иврит. Одна из пронесившихся мимо машин переезжает черную кошку. Она кричит человеческим голосом и как змея извивается посреди улицы. Нашей хозяйке плохо. Беспомощно стоим на краю улицы. Пока не наступают конец...

Идем пешком на базар. Уже поздно. Вот-вот базар закроют. Все кричат, стараются нас заинтересовать. — Тратьте проклятые деньги! Пусть они переходят из рук в руки, пусть оборачиваются! Быстрее, быстрее...

Один молодой человек по каким-то признакам определяет наши покупательские возможности и кричит нам вслед — Иванушки! Обязательно надо купить моему маленькому сынишке майку с красивой надписью «*Don't Worry! Be Happy!*». Он часто волнуется. Может быть, себе тоже? Роджеру не удается дозвониться до Каира ни из одного роскошного отеля на побережье. В темноте купаемся в море. На открытых танцплощадках взморья увлеченно танцует молодежь. Из международного переговорного пункта моментально дозваниваемся до Каира. Отвечают по-латышски. Ничего не знают о нашей задержке на пару дней, Майя уже собиралась садиться в машину и ехать в аэропорт встречать нас.

На обратном пути в Голан хозяйка постоянно расспрашивала нас: — как вам понравилось здесь, в Израиле? Вы ведь, наверное, думаете, что это ужасная страна, где постоянно стреляют? Мы с мужем побывали в Лондоне, и нас больше всего удивил именно покой размеренной жизни, самоуверенность! Да, нам нелегко. Хотя мы живем хорошо. С 1985 года в экономике проявляется стагнация. Сейчас соотношение въезжающих и выезжающих отрицательное. (Она сама из Вильнюса, все еще не привыкла к климату). Родившиеся здесь совершенно другие, нежели приехавшие, и совершенно иная родившаяся здесь молодежь. Почему Моисей, ведя свой народ из Египта, продержал его сорок лет в пустыне? Чтобы сменялись поколения!

Как сменить у нас поколение, которое жило в развитом социализме? Сколько времени пройдет, пока будут выполоты эти остатки социализма из сознания людей?! И будут ли сменяющиеся лучше сменяемых?!

ПОХОДЫ И КОНИ

РЕЙД ПО ТЫЛАМ

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Мы поехали назад. Я спал в вагоне во все время обратного пути. Мы прибыли в Славянск утром. Дивизия уже ушла. Капитан-комендант, конечно, не мог найти повозок, вероятно и не пытался. Ох, шляпа. Ящики из-под водки были пусты. Я вышел на площадь, и с помощью моего казака мы тут же мобилизовали три подводы, на которые нагрузили снаряды. Я торопился попасть в батарею и потому не стал искать еще подвод. Я боялся, что дивизия уйдет далеко и будет трудно ее найти, да и опасно ездить одному по тылам красных. Я оставил патроны у коменданта, который мне клялся, что он найдет подводы и с верным человеком пошлет их вслед за дивизией.

Мы поехали. Путь дивизии был отмечен бесконечной колонной повозок с водкой. Все были пьяны — и возчики, и конвоиры. Видя во мне трезвого офицера, то и дело возчик показывал мне в свое оправдание отбитое горлышко бутылки с печатью, — разбилась, мол, случайно. Он только не мог объяснить, почему он оказался пьян. Вся колонна была необычайно весела.

Под вечер мы нашли дивизию, расквартированную в деревне Гнилая Глина. Я явился к генералу Топоркову, он как раз ужинал. Я отрапортовал и передал пакет.

— Снаряды и патроны привезли?

— Так точно. Снаряды для обеих батарей со мной. Сто штук. 100 000 патронов оставил у коменданта на станции Славянск. Пошлите за ними кого-нибудь порасторопней. Комендант большая шляпа. Снаряды и патроны будут посылаться нам вслед.

— Вы быстро исполнили поручение.

— С водкой все возможно, Ваше Превосходительство, даже невозможное.

— Ха-ха. Это правда. И Топорков налил мне целый чайный стакан водки.

Я выпил его не отрываясь. Ноблес облич.

— Что я могу сделать для вас? Вы хорошо исполнили командировку.

— Дайте, Ваше Превосходительство, мне огурец на закуску.

Все рассмеялись. Мне указали расположение квартир батареи, и я поспешил уйти, потому что чувствовал, что пьянею.

Я шел по улице, подводы за мной следовали. В раскрытое окно я услышал знакомые голоса. Я шагнул через окно в хату и опустился на скамейку среди наших офицеров, которые ужинали и ни чуточки не удивились, потому что уже два дня жили в состоянии вполпьяна.

Я обратился к полковнику Шапиловскому.

— Простите, господин полковник, что не рапортовал, но меня напоил генерал Топорков и я встал со скамейки не могу... Я привез снаряды для нас и для конно-горной. Пошлите кого-нибудь потрезвей принять их и отпустить подводчиков.

— Топорков остался вами доволен?

— Кажется, да.

С РЕГУЛЯРНОЙ КАВАЛЕРИЕЙ

БАЙБАРАК

Во время этих походов почему-то не было красных бронепоездов, которые в других местах бывали часто. Не было, правда, и наших, но мы и без них обходились.

Мы недолго пробыли в Ромнах. Нашу батарею с полком послали вытеснять красных из окружающих деревень. Мы пошли по направлению к Прилукам, но до них не дошли. Вероятно, у Прилук действовала другая наша группа. Не помню теперь названия деревень и сел, через которые мы прошли. Тогда за их не записал, а потом ни на одной карте обнаружить не мог. Было несколько имений. Одно было так быстро нами занято, что товарищи не успели его разгромить. На радостях управляющий устроил нам хороший ужин. Жареные гуси и мороженое. В хороших конюшнях мы взяли двух лошадей. Бои были, но красные обыкновенно после жаркой стрельбы уходили.

В большом селе я сидел за столом и писал дневник. Вошел здоровенный парень, рыжий, пояс под пузом, нос картошкой. Он поздоровался, подошел к столу, оперся об него и спросил:

— Ты офицер?

В нем не было наглости, скорей, непосредственность.

— Да, я офицер.

— Я хочу в артиллеристы.

— Почему ты хочешь поступить к нам? Пошел бы лучше к красным.

— Да я у них был.

— Ну и что же?

— Да нет, мне у них не понравилось, я дезертировал.

— Ты и от нас дезертируешь? У нас строго.

— Вот это-то мне и нравится. У меня на это глаз. Батарея мне сразу понравилась... У махновцев был полный бардак.

— Как, ты и у махновцев побывал?

— Ну конечно.

— А почему ты не хочешь остаться просто дома?

— Нет. Скучно. Мы не дружили в семье. Я хочу посмотреть белый свет.

— А ты о том подумал, что мы можем проиграть войну. Что ты тогда будешь делать? Мы-то, вероятно, покинем Россию.

— Куда же вы поедете?

— Я не знаю. За границу.

— Вот здорово. Я всегда мечтал попасть в Америку... Когда вы едете? Смотрите, меня не забудьте.

— Мы еще не потеряли войны. Наоборот, все идет хорошо.

— Жаль...

— Как тебя звать?

— Байбарак. А тебя?

— Видишь ли, Байбарак, я возьму тебя на пробу в свое орудие. Теперь ты должен называть меня «господин поручик», потому что я твой начальник.

— Ладно. Я уже спрашивал у хлопцев. Они говорят, что ты не вредный.

— Байбарак, — сказал я строго. — Ты должен приучиться к более военной речи. И, главное, ухаживай хорошо за лошадьми. Иначе я отошлю тебя... в деревню.

У него сделалось испуганное лицо, и он отдал мне честь (к пустой голове), да так нескладно, что я невольно рассмеялся.

Ни старший офицер Обозненко, ни командир батареи Шапиловский не были очарованы Байбаракком, потому что он делал гафы, хоть и без намерения.

— Где вы откопали этого разбойника?

Я посадил Байбарака ездовым, и он исправно делал свое дело, и лошади у него были в порядке. Он не дезертировал. Он выехал с нами в Галлиполи и эмигрировал с другими в Бразилию. Там им не понравилось. Их повезли обратно в Галлиполи. Байбарак и поручик Казницкий прыгнули с парохода и уплыли на Корсику. Пароход, конечно, не остановился и никаких мер к их спасению не принял. Люди говорили, что им удалось доплыть, будто бы их видели.

РУБАНКА

Было начало августа 1919 года, тепло и продовольствия сколько угодно. Наша дивизия пошла короткими переходами на север. Боев было мало, красные уходили.

После небольшой перестрелки мы перешли громадное поле сахарной свеклы и остановились на улице деревни Рубанки. Невдалеке проходила стена с решеткой, и за ней виднелись липы и дубы большого парка.

— Чье это имение? — спросил я у крестьянина.

— Рачинских.

Я пошел по парку. Он не успел еще зарости. Пруды, еще видны дорожки. Вот и дом, в сравнительно хорошем состоянии. Конечно, разграблен, но остались двери и окна и даже кое-где стекла. Я вошел на второй этаж, там всегда бывали груды писем и фотографий. Наклонился, чтобы взять одну из них, и ахнул, потому что на меня смотрело лицо тетки. Встречал ее часто у тети Маши Якунчиковой. Так это было все далеко и неожиданно, что не сразу вспомнил ее имя. Стал рыться в фотографиях и нашел еще знакомые лица. Рачинские, Рачинские?.. Ведь у нас были родственники Рачинские.

В это время пулеметчик Костя Унгерн протянул мне письмо.

— Смотрите, письмо Мамонтовой.

Я был взволнован. Пошел в деревню и расспросами нашел управляющего. Он отнесся сперва хмуро и недоверчиво и устроил мне экзамен. Я должен был перечислить свою родословную. Убедившись, что я действительно Мамонтов, он бросился мне на шею и зарыдал.

— Вы идете в Москву. Расскажите там, что случилось. Я не виноват...

Я его успокоил. Все имения разграблены и даже сожжены. Это еще в сравнительно хорошем состоянии. — Пойдемте, — сказал он таинственно.

Мы вернулись в дом. Он осмотрелся, убедился, что мы одни, и отодвинул тяжелый шкаф в конце коридора. За ним была дверь, он отпер ее ключом. Я ахнул. Там были две комнаты, наполненные вещами, картинами и мебелью.

— Мне удалось сохранить эти две комнаты и постепенно снести сюда ценные вещи. Войдите. — Он снова запер дверь.

Я себя чувствовал, как в прошлом столетии, среди этих чудом сохранившихся предметов.

— Вот вы там в Москве расскажите, что я спас что мог.

— До Москвы надо еще дойти и остаться в живых.

— Ну, Бог вам поможет... Что вы мне посоветуете делать с этими вещами?

Несмотря на свою молодость, я дал ему очень практический совет.

— Видите ли, вам не удастся сохранить эти вещи... Белые, как и красные, грабят и реквизируют. Подождите два-три дня, пока пройдут войска. Уложите все в ящики, отвезите в большой город, продайте и на вырученные деньги купите доллары или английские фунты.

Он был возмущен моим советом. Он управлял этим имением тридцать лет, а до него его отец, а до отца его дед. Он не мог поверить, что имения кончились и никогда не возрождаются.

— Как можно продать эти вещи?! Каждая вещь дорога для вашей семьи. На кресле, на котором вы сидите, сидела обыкновенно ваша бабушка.

Он очень расстроился и холодно со мной простился. Особенно после того, как на правах родственника я снял со стены и взял себе большую и подробную карту юга России. Карта мне очень пригодилась — хорошие карты были редки. Думаю, что управляющий едва ли последовал моему совету. Со своей точки зрения он был прав. Есть вещи, которые нельзя продать, не надломив сердца, может быть, даже лучше, чтобы они погибли. Так много потеряно, немного больше или меньше — все равно.

Я вернулся в батарею, колонна двинулась дальше.

НЕЖИН

Распространилась радостная весть: наша дивизия идет на Киев. Хотелось в большой город. Надоело ходить по деревням. Дивизия перешла в Бахмач.

Меня назначили квартирмейстером от наших двух батарей в Нежин. Квартирмейстерам предложили на выбор — итти вперед дивизии верхами или ехать на товарном поезде. В Нежине стоял эскадрон Конной гвардии и взвод гвардейской конной артиллерии. Кроме того, туда пошел наш бронепоезд. Так что Нежин был солидно занят нашими. Мы, конечно, выбрали единогласно поезд. Устроились с двумя десятками кавалерийских квартирмейстеров на открытой платформе и поехали. У меня было четыре солдата нашей и два первой батареи, кроме того, присоединились прапорщики Мильчев и Форберг. Нежин отстоял от Бахмача верст на 60, что было большим переходом для дивизии, она прибудет только вечером, а мы будем там через полтора часа.

Мы прибыли в Нежин. На главной площади около вокзала стояли гвардейцы и два орудия. Наш главный квартирмейстер распределил районы города между частями. Нашему дивизиону досталась большая площадь, поросшая травой, с уютными домиками. Распределили квартиры, и я послал солдат в соседние деревни за сеном. Одного, чтобы встретить батарею, на окраину города. На карте, которую я взял в Рубанке, было отмечено, что в Нежине есть оружейный завод. Мильчев и Форберг поехали на извозчике туда, надеясь найти револьверы. Я просил их взять там новое ложе для моего карабина. Кстати, карабин остался у брата. На мне была шашка, револьвер и переметные сумы, которые я снял с седла.

Все разошлись, и я остался один на площади. Меня окружили дамы.

— Господин офицер, пожалуйста к нам на чашку чаю.

— Нет, идемте ко мне, у меня к чаю сладкий пирог.

— А у меня будет ваше любимое варенье...

Я не знал, к кому пойти, чтобы не обидеть других. Я ведь был первый Доброволец, которого они видели. Но пожилой господин отстранил дам и авторитетно заявил:

— Вы должны итти ко мне.

— Но дамы пригласили меня раньше вас.

— Я майор Турецкой войны (1877 г.) и потому у меня приоритет.

— В таком случае, конечно, господин майор. Простите меня, сударыни.

Чай у майора был брандахлыст и без варенья.

— Вы еще молодой человек и, вероятно, еще пороху-то не нюхали. А я в двух баталиях участвовал.

Чтобы его не огорчать, я промолчал о сотне боев, в которых бывал, и просил его рассказать, как это было в его время. Майор стал рассказывать, а я прислушиваться не столько к рассказу, как к отдельным выстрелам в городе. Выстрелы участились. «Что за черт?» — подумал я. Вдруг бухнуло орудие и где-то в городе разорвался снаряд.

— Э... Дело-то серьезно. — Я встал.

— Что это такое? — спросил обеспокоенный майор.

— Кажется, начинает пахнуть порохом, как вы изволили выразиться. Надо пойти посмотреть. Сохраните, пожалуйста, мои переметные сумы. Очевидно, красные вошли в город, а я разослал всех своих людей и остался совершенно один. Что же мне делать?.. Надо итти в центр города. Там есть наши, раз там стреляют.

В центре была сильная перестрелка, но отдельные выстрелы раздавались по всему городу. Я расстегнул кобуру револьвера, чтобы скорей его вытащить, если... и шел по пустынной улице, поглядывая на окна и на крыши, — не затаился ли там стрелок. С одной стороны улицы была невысокая стена кладбища. Не перепрыгнуть ли стенку и затаиться среди могил, пока не подойдет наша дивизия? Нет, а вдруг дивизии не удастся занять город? Лучше пойду искать своих... Эх, была бы у меня Дура, было бы совсем другое дело. Кому пришла эта несчастная мысль ехать поездом? Без лошади как без рук.

Извозчик ехал мне навстречу. Я его остановил, попросил седока вылезти и сам сел на его место.

— Пошел к центру.

— Но там ведь стреляют.

— Поезжай все же.

На перекрестке встретил двух других извозчиков с кавалеристами-квартирьерами. Короткое совещание — и мы поехали к центру. Но летящие оттуда пули заставили нас свернуть в поперечную улицу. Мы решили выехать из города. Навстречу идут два воза с сеном.

— Эй, — кричал я, — есть на возу солдаты?

Появились заспанные головы моих солдат.

— Поворачивайте и следуйте за нами.

На моего извозчика сел кавалерист. Он удержал меня, когда я хотел стрелять в типа в черном пальто с винтовкой в руках.

— Так это же наш гусар.

Успел стибрить пальто. А я принял его за махновца. Мы вышли из города и устроили военный совет. Нас было человек двадцать. Гусары хотели атаковать, но возобладало мое более благоразумное мнение: итти к вокзалу, установить связь с нашими и уяснить обстановку. Тут должен быть наш броневой поезд.

Мы рассыпались и пошли к железной дороге. По ней медленно отходил состав. Очевидно, база бронированного поезда. Увидя нашу жидкую цепь, он прибавил ходу. Мы стали кричать и махать руками. Наконец он остановился. Мы подошли. Они нам сообщили, что бронепоезд один пошел на Киев. Куда девался эскадрон конной гвардии, они не знали, а сами откались к нам присоединиться, хотя их было человек 60 — все высунулись с любопытством.

База, в отличие от храброго бронепоезда, который рискнул один, без наших войск итти за 120 верст на Киев (и с успехом), оказалась робкой и самостоятельно действовать не решалась.

— Ступайте тогда быстрее и предупредите нашу идущую дивизию о том, что случилось.

Но они и на это решиться не могли. Мы оставили этих трусов и пошли в город. Мы были храбры, потому что чувствовали за спиной идущую нашу дивизию.

Стрельба между тем смолкла. Мы прошли по пригороду, никого не встретив. Дошли до моста, и я предложил тут и остаться и дожидаться прихода дивизии. Кавалеристы, видимо, устали, поэтому со мной согласились. Я лег у дороги и крепко заснул.

Проснулся я от шума прибывшей дивизии. Было совсем темно. Я услышал голос прапорщика Мильчева, рапортующего полковнику Шапиловскому.

— А куда девались поручик Мамонтов и солдаты?

— Мы их больше не видели, они исчезли.

— Я тут, со своими солдатами. Это вы исчезли, — крикнул я в темноту.

— Ну и слава Богу, значит все в целости, — отозвался Шапиловский.

— Вот ты где, — сказал брат. — Ты знаешь, я пересел на Дуру, потому что Рыцарь еще не совсем оправился от раны.

Я похлопал Дуру по шее и засмеялся.

ПОГРОМ

Спустя некоторое время мы узнали, что произошло. Нежин со стороны Сейма примыкает к болотам и кустам. Очевидно, гвардейцы поставили охрану по железной дороге и просмотрели болота. Банда, вроде махновцев, вошла именно с этой стороны. Охранение их прозевало, неожиданность была полная. У бандитов была даже 48-линейная мортира, из которой они пальнули лишь раз. Гвардейцы были захвачены врасплох и удирали на неоседланных лошадях. Артиллеристы не успели запрячь орудия. Но бандиты скрылись так же быстро, как появились, и даже не увезли с собой брошенные два орудия. С приходом нашей дивизии бандитов уже нигде не обнаружили.

Несмотря на довольно сильный огонь красных, потери гвардейцев были не так велики. Кажется, два убитых и несколько раненых, две или три лошади. Конечно, это было очень неприятное происшествие для гвардей-

цев, и в виде мести они стали утверждать, что еврейское население Нежина принимало участие в нападениях. И устроили погром.

Вполне вероятно, что несколько агентов бандитов принимали участие, но ни в коем случае не все евреи. Не думаю, чтобы убивали, но, конечно, грабили. Нашу дивизию не ввели в город, а расположили в пригороде. Для того, чтобы удержать солдат от грабежа, говорили одни. Для того, чтобы облегчить грабеж, говорили другие. На самом деле, поселенные солдаты не позволяют грабить их дом. Понятно, что грабили зажиточных, то есть наименее склонных к коммунизму.

Многие офицеры протестовали против погрома, и генерал Барбович его прекратил энергичными мерами. Кого-то пороли и даже кого-то повесили, и все сразу прекратилось. Дивизия вошла в город и расположилась по квартирам. Я пошел к майору за моими переметными сумами.

Объясняется погром может быть тем, что в то время значительный процент красных комиссаров составляли евреи и главнокомандующим был Троцкий-Бронштейн.

СУМЫ

Я попал в город Сумы, где были сосредоточены все обозы нашей кавалерийской дивизии. Город был благоустроенный, с хорошими домами и чистыми мощеными улицами. Здесь в мирное время стоял Нижегородский драгунский полк. Благодаря этому, я смог купить солдатского шинельского сукна и у хорошего портного сшил себе необычайно тонную шинель, до пят, с острыми отворотами рукавов. Все ахали при виде моей шинели. А я был очень горд.

Зима была ранняя. Англичане отдали нам склады своего обмундирования, оставшегося после войны. Оно пришло в Новороссийск уже год назад, но до фронта еще не дошло. А все тыловики его носили, и оно уже продавалось на черном рынке.

Все наши многочисленные полковники, кроме Обозненко, который командовал батареей, собрались в Сумах. И порядочное число офицеров. Думаю, что полковники, более опытные, отдавали себе отчет в том, что надвигается катастрофа, а мы, молодежь, более глупые, были идеалистами, включая Обозненко. Кроме того, было холодно, неудобно, и Армия отступала, а это всегда притягивало большинство в обоз.

Я прочел «Историю крестовых походов», написанную Груссэ. Меня поразило сходство того, что творилось в XIII веке у крестоносцев и у нас на юге России, во время гражданской войны. Эта смесь идеализма и меркантильного эгоизма, которая овладевает, видимо, обреченными обществами. Потому что без всякого сомнения, наша гражданская война была крестовым походом против большевиков. В батарее, на фронте был идеализм, а здесь, в Сумах, был самый неприкрытый эгоизм, который господствовал также в больших городах.

К стыду своему, сознаюсь, я дал себя убаюкать приятной жизнью в Сумах. Иногда Шапиловский приглашал нас, молодых офицеров, в хороший ресторан и угощал неподражаемым молочным поросенком с хреном и, конечно, с запотелой от холода водкой. До сих пор слюнки текут.

Но меня мучила совесть. Они там в такой холод без теплой одежды меня ждут, а я тут блаженствую?

Я шел к полковнику Лебедеву, заведующему хозяйством двух батарей. Он равнодушно меня выслушивал и зевал.

— Мы еще не получили английского обмундирования (он был во всем английском). Как только оно прибудет, я вас извещу... Для вас лично я могу дать хорошую кожаную куртку. У меня еще есть одна.

— Нет, спасибо. Я хочу обмундирование на всю батарею. Я возьму то, что мне полагается, но там, а не здесь.

Лебедев усмехался.

— Как знаете.

Взволнованный, я шел к полковнику Шапиловскому. Он тоже улыбался и зевал.

— Подождите немного, обмундирование в конце концов прибудет... И приходите вечером ужинать, будут дамы.

Конечно, я шел на ужин. Но я еще был застенчив и краснел, что очень забавляло женщин.

Обоз обеих батарей устроил даже бал в хорошем зале и с собственным оркестром. Полковник Лукьянов, мой сожитель в Сумах, представил меня прелестной барышне, царице бала.

На следующий день, на улице, в новой шинели, я встретил ее и с трепетом сердечным встал перед ней во фронт. Но красавица подняла брови и смерила меня с удивлением (искренним? притворным?) и гордо проследовала. Я же, покраснев, скрылся.

Как-то, после ужина с водкой, я спал непробудно. Но меня растолкали. Был назначен смотр в Сумах. Цель его была показать тайно сочувствующим красным, что войска есть и будет оказано сопротивление в случае чего. Обоз каждой части выставлял для этой цели взвод солдат и офицера.

Из-за моей шинели командовать взводом артиллеристов нашего дивизиона назначили меня. На нас напялили каски, взятые в Ромнах, и тотчас же мои портные и сапожники превратились в Ахиллов, а я сам чувствовал себя не меньше Гектора. Каска чудная вещь, она мгновенно меняет человека и превращает его в героя. Публики собралось много, и все смотрели только на наши каски. Мы это сознавали и выпячивали грудь. Я заметил, что ремешок шпоры у меня отстегнулся. Я был так затянут новой шинелью, ремнями и каской, что мне трудно было нагнуться. Я поставил сапог на тумбу... И толпа устремила ко мне: каждый добивался чести затянуть мне ремешок шпоры. Солидные господа, дамы, мальчишки, и даже барышни. Однако всех оттеснил мастеровой, встал на колени и затянул ремешок. Вот какой эффект производит каска! Может быть, что мастеровой нам вовсе не сочувствовал, может, даже был коммунистом, но и он не мог противостоять шарму каски. Думаю, что не зря раньше одевали военных в красивые мундиры и каски. Один парад мог уладить всякие политические разногласия: нельзя было не подпасть под очарование.

Моя красавица была в публике, и на этот раз она соблаговолила меня узнать и мне мило улыбнулась. Все из-за каски...

Мы были очень горды. Но когда мы проходили мимо офицера, принимавшего парад, он нам гаркнул:

— Здорово, пожарные!

Мы ответили плохо и были очень оскорблены. Думаю, что он это сделал нарочно из зависти.

Возвращаясь со смотра в обоз, я заметил вольноопределяющегося, который все на меня заглядывал. «Тоже любитесь каской», — подумал я.

Но он повернулся к солдату и спросил:

— Есть ли у вас поручик Мамонтов?

— Вот он, — ответил тот.

Тогда я внимательно в него взгляделся.

— Леня?! Какими судьбами?

Это был Александров, наш друг из Москвы. Я и не знал, что он в Добровольческой Армии. Он служил в 7-й конной батарее. Мы хотели его сейчас же перевести к нам, но это случилось только в Крыму, много позднее.

ДЕСАНТ НА КУБАНЬ.

ТРУДНЫЙ ДЕНЬ

Началось в полночь.

— Седлать, заамунничивать. Не курить. Не разговаривать и не шуметь.

Это значило, что красные совсем рядом, но не подозревают нашего присутствия. Действительно, как только наша колонна перешла дамбу, мы врезались в красную колонну, которая шла по главной дороге. Крики, выстрелы, пулеметная очередь в полной темноте. Мы приготовились к встрече, а для красных она была неожиданностью. Думаю, что они разбежались, но ничего не видел, хоть батарея была

во главе колонны. Был день дежурства нашей батареи.

— Рысью марш.

Мы пересекли дорогу и пошли прямо на север. Долго шли рысью, не обращая внимания на отдельные выстрелы, которые раздавались изредка то справа, то слева. Стало светать.

Мы были далеко к северо-востоку, где нас не ожидали. Перед нами лежала станица Семенцево. Красные войска мирно спали. Мы грубо нарушили их сон. Часть сдалась, а часть побежала. Полки преследовали их в направлении станицы Брюховецкой, там, где мы провели Рождество.

На площади стояла толпа пленных под охраной нескольких казаков и наши две батареи. Мы все легли на землю и заснули. Шли ведь всю ночь.

— По коням. Садись. Рысью ма-арш.

Нас спешно звал Бабиев. Был наш черед дежурства, и наша батарея пошла к Бабиеву. Он стоял за большой скирдой и рассматривал что-то в бинокль.

— Вон там идет сюда красный батальон. Он ничего не подозревает и идет в колонне. Подъезжайте как можно ближе и ахните по ним картечью... Я послал за полками, но мы не можем их дождаться. Я соберу казаков и атакую их с фланга. Понятно? Хорошо. Идите с Богом.

Мы вышли из-за скирды и пошли не совсем на красных, в орудийной колонне, то есть орудие за орудием. Красные смотрели на нас с удивлением, но не стреляли. Потом, когда мы оказались на их уровне, то Шапиловский скомандовал:

— Поорудийно направо ма-арш... Галопом ма-арш.

Орудия повернулись, батарея оказалась в разрыве на фронте и перешла с рыси в галоп. Тут красные заволновались и стали стрелять. У нас упала лошадь, другая. Но мы были уже совсем близко.

— Налево кругом. С передков. К бою!

После первого нашего выстрела у них произошла неопишуемая паника. Толкаясь и мешая друг другу, они побежали, а наша картечь вырывала дыры в толпе. Справа Бабиев атаковал их своим штабом и двумя десятками казаков. Красные бросили винтовки и сдались. Было их человек 600. Мы взяли в передки и пошли рысью туда же.

Но красные комиссары, придя в себя, увидели, что казаков всего три десятка.

— Товарищи, их немного! — крикнули они. — Возьмите опять винтовки и переколите этих собак!

И двое из них бросились на Бабиева, который выделялся своей фигурой, широкими генеральскими погонами. Кроме того, у него была сухая правая рука от старой раны. Шашку он держал в левой руке, а павод в зубах. Но товарищи плохо выбрали свою жертву. Хоть левой рукой, но Бабиев прекрасно владел шашкой. В мгновение ока он отразил их штыки и раскроил обоим череп. Остальные замялись.

— Рубите их всех! — закричал Бабиев.

Мы подошли рысью, когда увидели, что что-то там происходит неладное. Без колебания мы быстро снялись и пустили очередь картечи в бушующую толпу, рискуя повредить и своих, но выбирая места, где конных не было. В это время мимо нас прошел на рысях полк и с обнаженными шашками ударил на толпу красных. Мы тотчас же взяли опять в передки, но когда мы пришли на место, то все было кончено. Красных всех порубили.

Бой длился не более 20 минут. Это произошло вокруг отдельно стоящей хаты. Хуторянин осмотрелся с ужасом кругом.

— Господи, что же я буду делать со всеми этими убитыми? Как смогу я жить среди трупов? — И он без шапки пошел прочь от своего хутора.

— Вы очень хорошо сделали, что стреляли еще, — сказал нам Бабиев. — Правда, вы нас тоже чуть не угробили, но ваша картечь пришла как раз когда нужно. Это холодит вам кровь — видеть пушки, которые в вас стреляют в упор. Это именно то, что должна, по-моему, делать артиллерия. Стрельба издали не так действенна и много менее впечатлительна... Но не станем терять времени. Нам предстоит еще много дела... По коням! Здесь все кончено.

Он не преувеличивал. Сотни трупов лежали вокруг хутора.

И сказать, что несколько десятков минут назад это был целый батальон! Бой был очень недолгий.

КОРРЕСПОНДЕНТ

С нами в десант отправился английский корреспондент. Он хорошо говорил по-русски и был прекрасно снабжен всем нужным и ненужным. У него была чудная кровная лошадь с новым скрипящим седлом, другая лошадь с вьючным седлом, кожаными чехлами, служащим и даже с палаткой. Чтобы подчеркнуть свою нейтральность, корреспондент не носил оружия, а только фотоаппарат и бинокль. Он носил даже перчатки и новую английскую форму. На пароходе все хорошо функционировало, но как только спустились на землю, он не мог добиться утром горячей воды, чтобы побриться, и «брекфеста». Он определился в штаб Бабиева. Но этот штаб был крайне беспокоен. Большинство вещей, которые он с собой привез, оказались ни к чему и только мешали. Палатку только поставили, глядь — штаб снимается и уходит. Палатку надо вьючить впопыхах. В одном бою он потерял свою вьючную лошадь, в другом исчез его служащий с обоими чехлами.

Наконец настал день, когда Бабиев повернулся к своему штабу и скомандовал:

— Шашки вон! Пошли в атаку!

Корреспондент был в нерешительности. Но остаться одному было, пожалуй, еще опаснее. Мог ведь появиться, откуда ни возьмись, красный разъезд. Тогда он прищепил свою лошадь, а лошадь у него была хорошая, она вынесла его далеко вперед, и он оказался среди удиравших красных, которым было плевать на его нейтральность, и они стали гоняться за этим странным всадником. Только быстроте своей кобылы и усилиям Бабиева корреспондент был обязан своей целостью. При этом он потерял бинокль и заменил его револьвером.

Мы все с большим интересом следили за эволюцией корреспондента. В продолжение нескольких дней я его не видел.

— Что с ним случилось? — спросил я казачего офицера.

— Он все тут. Но вы его больше не узнаете. Ха, ха, ха. Смотрите, второй в шестом ряду Запорожского полка. Тот, с рыжей бородой — это он.

— Как? В полку? Как он до этого дошел?

— А он все перепробовал. Если бы можно было уехать, он бы конечно, уехал. Но сообщения с Крымом нет. У Бабиева в штабе ему не понравилось. Ушел в обоз и там чуть к красным не угодил и все вещи растерял. Тогда он попросился в полк. И в этом он прав — это самое безопасное место... Он исправно несет службу и ничем не отличается от казака.

— А его чудная кобыла и английское седло?

— Кобылу убили, седло он потерял и перчатки больше не носит.

— Вместо «брекфеста» ист кавун, — добавил другой казак. — И больше не бродит. Борода ему к лицу.

ТАВРИЯ

ПРОИГРЫШ

Вернувшись из десанта, обе батареи пробыли недели две в Керчи. Коновязи и оружейные парки были на большом дворе школы. Обозенко придумал устраивать там занятия с солдатами. Я на занятиях регулярно отсутствовал, и мой плохой пример заразил других офицеров. Брат играл в карты где-то в городе, и играл довольно счастливо. Когда он был в выигрыше, мы шли ужинать в приморский ресторан.

В Керчи нам выдали жалованье. Я получил что-то около 3000 рублей. Офицеры тотчас же стали играть. Я в карты не играл, но в этот раз меня уговорили взять карту. Очень быстро я проиграл 52000. Проиграл бы больше, если бы капитан Ковалевский не приказал кончить игру и разойтись. Главное, игра не вызвала во мне азарта, а просто я не умел. Очень подавленный я пошел на нашу квартиру и сказал брату:

— Я проиграл в карты.

— Знаю, мне уже сказали.

— Что же делать?

— Надо платить.

— Как?

— Не знаю.

Я лег на кровать, самые темные мысли вертелись в голове. Заплатить из жалованья я не мог. Надо бы выплачивать годами, не трата ничего на себя. Тогда самоубийство, раз я не мог заплатить долг чести. Но это мне казалось глупо, особенно после десанта, где избежали стольких опасностей, и из-за часа игры, который мне не доставил никакого удовольствия. Но что же делать? Смеркалось. Вошел брат.

— Есть у тебя деньги?

— Да.

Я постеснялся отдать выигравшему мои несчастные 3000. Он их взял и ушел. Я провел бессонную ночь. Господи, Господи, что я наделал! Теперь и он проиграется из-за меня. (Я знал, что он пошел спасать меня.) Почему меня не убили на Кубани?

Он вернулся, когда заря чуть осветила окна. Я сделал вид, что сплю, но внимательно следил за ним. Он подошел к окну, и я услышал шуршание бумаги. Я навострил слух. Деньги?

— Сколько ты проиграл? — спросил он, поворачиваясь.

— Пятьдесят две тысячи.

Он отсчитал и бросил мне пачку денег.

— Заплати и никогда больше не трогай карт.

Он лег не раздеваясь и сделал вид, что заснул. Я не мог дожидаться утра. Как только встало солнце, я пошел к выигравшему офицеру и отдал деньги.

— Что вы, что вы. Я не могу взять от товарища такую сумму.

— Возьмите, потому что я играл серьезно.

— Нет, право, я не могу... Вот что я вам предлагаю. Сыграем на все.

И он достал карты.

— Нет, я больше к картам не притронусь. Я уже заплатил за урок.

Я ушел, оставив ему деньги. И с тех пор не играю.

ПОСЛЕДНИЙ БОЙ

А бои на Перекопе шли все с большим напряжением и в ужасных условиях. Однажды утром, это, мне кажется, было 12 ноября 1920 года, мы увидели черную линию южнее нас. Она двигалась справа налево, вглубь Крыма. Это была красная кавалерия. Она прорвала фронт левее нас и отрезала нам путь к отступлению. Вся война, все жертвы, страдания и потери стали вдруг бесполезными. Но мы были в таком состоянии усталости и оцепенения, что приняли почти с облегчением ужасную весть:

— Уходим грузиться на пароходы, чтобы покинуть Россию.

Сперва, однако, нужно было пробиться до пароходов. Нужно было пересечь колонны красной кавалерии.

Регулярная кавалерийская дивизия генерала Барбовича построилась в резервную колонну, то есть самым компактным образом. Впереди поредевшие полки, сзади конные батареи. Было четыре батареи: гвардейская, восьмая и две наши. И началось последнее отступление.

В этот день значительно потеплело. Могло быть около 11 часов утра.

Простым глазом было видно два красных конных корпуса. Между колоннами корпусов был промежуток версты в три. Голова первой колонны исчезла в сторону Юшуни. Хвост второй не был виден. Фактически обе колонны закрывали нам весь южный горизонт.

Наш план был крайне прост и смел. В резервной колонне мы направились на рысях на хвост первой колонны и пересекли дорогу между двумя красными корпусами. Красные не могли себе представить такой дерзости и поняли, кто мы, только когда мы пересекли дорогу и продолжали уходить на юг, под прямым углом к дороге. Тотчас же от второй колонны отделилась масса кавалерии и пошла нам наперерез по диагонали. Думаю, что это была бригада (два полка). До них было версты четыре.

Все происходило в полном молчании. Ни выстрела. Почему их артиллерия не стреляла? Может быть, они не были

совершенно уверены, что мы белые? Это молчаливое преследование длилось часами. Все время рысью. Впереди наши полки, затем на некотором расстоянии наши батареи и сзади, все приближаясь, красная кавалерия. Лошади наши были изнурены плохими условиями перекопских боев. Батареи, более тяжелые, чем кавалерия, стали отставать от полков все больше и больше. По мере того как проходили часы, батареи оказывались все дальше от наших и все ближе к красным. Сперва мы оказались посередине, а потом ближе к красным, чем к нашим.

Наши лошади изнемогали. Было около 3-х часов дня. По-прежнему царило молчание. Солдаты начали кое-где срывать погоны — плохой признак. Офицеры молчали. Было ясно, что наши полки не останутся, чтобы нас защищать. Нужно было на что-то решиться: или бросить орудия и удирать, или же стрелять. Все батареи донесли о неимении снарядов, но каждое орудие зажало несколько шрапнелей на всякий случай. И этот случай представился. Молчание было прервано красным пулеметом. Я не видел поражения, но готова была возникнуть паника.

Вот тогда-то молодой генерал, новый инспектор конной артиллерии Щеголев, вышел легким галопом перед батареями, повернул лошадь и зычным, спокойным голосом командовал:

— Ба-га-ре-и! Слушать мою команду!

«Слава Богу, — подумал я. — Наконец-то кто-то на что-то решился».

— Батареи, строй фронт!

И Щеголев развел руки, указывая направление фронта. Начиная от первой конно-горной, батареи на рысях вытянули внушительный развернутый фронт в 16 орудий. Это сила!

— Стой. С передков. К бою!

Все же была секунда заминки. Слезать ли? Сознаюсь, я тоже. Но от точного выполнения приказаний зависела наша жизнь. Я спрыгнул с лошади, другие последовали моему примеру. Я отдал повод Андромахе коноводу и подумал: «Увидимся ли с тобой, Андромаха?» Побежал к орудию. Мои солдаты исчезли, как случилось в моменты большой опасности. У орудия остались прапорщик Казичкий, Медведев (доброволец из Ромен) и я. Было поздно искать солдат. Я встал за наводчика, но забыл, как это делается. Тогда я открыл затвор орудия и, вертя рукоятку, опустил ствол до тех пор, пока не увидел атакующих через ствол орудия. Это вполне достаточно, потому что картечь летит конусом.

— Картечью... Три патрона...

Щеголев галопом перешел на левый фланг нашего фронта и чуть выдвинулся вперед, чтобы все орудия могли его видеть. Он поднял над головой фуражку.

Медведев зарядил, Казичкий закрыл затвор. Я взял боевой шнур и впился глазами в фуражку Щеголева. Наступила тишина. Потом из степи народился звук как бы града. Было ли это биение моего сердца или топот тысячи скачущих лошадей? У меня было страстное желание взглянуть туда, на атакующих. Но важно дать хороший залп, и я не отвел глаз от Щеголева.

Щеголев наклонился, наклонился вперед с напряжением (говорили, что он их подпустил до последней возможности). Он резко опустил фуражку. Шестнадцать орудий полыхнули огнем в реве залпа. Медведев еще зарядил, и я опять выпустил.

Что-то ударило меня в плечо. Ранен? Я обернулся. Лошадь без седока проскакала мимо и ударила меня стремением. Я остановил огонь. Раз лошадь проскакала, то впереди нас никого нет. Или они проскакали, или же мы их уничтожили.

Я посмотрел через щит орудия. Пыль все заволочла. Перед нами лошадь бьет воздух четырьмя ногами и вправо можно отгадать силуэты трех удирающих всадников. Это было все, что я видел, от этого последнего классического и решающего боя. Классическим я его называю потому, что каждый артиллерист мечтает остановить конную атаку картечным залпом.

Мои солдаты выросли как из-под земли, с сияющими лицами и погонами на месте. Они копошились вокруг орудия,

стараясь заставить меня забыть их дезертирство.

— Как мы их! Просто смели!

Тогда только я отдал себе отчет, что мы победили. Слабость овладела мной. Я сел на лафет и ничего не сказал солдатам за их исчезновение. Коновод подвел Андромаху.

— Все же свиделись, милая. — Я ее погладил.

Отступление продолжалось, но уже шагом. Больше мы красных не видели. Солдаты смеялись и обсуждали бой. Офицеры молчали. У меня болела голова. Я не знаю, как выбралась пехота, но мы, кавалерия, были вне красного окружения. Дорога на юг была свободна. И этим мы были обязаны хорошей и спокойной команде Щеголева, способствовавшей дружному залпу. Красная бригада перестала существовать.

Были офицеры, которые считали, главной ошибкой красных то, что они атаковали нас в лоб. Я же думаю, что они не были так неправы. Они ведь судили по себе. Не нужно забывать, что наши солдаты срывали погоны и удирали. Если бы батареи были солдатскими, атака красных имела бы успех. Но батареи были офицерскими, и это изменило все. Офицеры не побежали.

ПРОЩАНИЕ

Я обменял подошвенную кожу у жителей на чашку и ложку, которые мне оченьгодились в Галлиполи.

Трое старых солдат орудия, линейные казаки братья Шакаловы и Бондаренко подошли ко мне.

— Что вы будете делать, господин поручик?

— Я уезжаю.

— А что вы нам посоветуете?

— Я не знаю. Мы поедем за границу. Там жизнь будет трудной. Без языка. Кто знает, сможем ли мы вернуться.

— В том-то и дело. У нас семьи. Мы решили остаться. Но мы не хотели уйти, не простившись в вами. Ведь так много пережили вместе.

— Спасибо. Не забудьте, что красные вам не простят. Но если вы думаете, что сможете выкрутиться, ступайте. Я ничего против не имею... Возьмите с собой Андромаху. Советую вам идти по «царской тропе» из Массандры — там будет меньше встреч. Возьмите консервов в обозе. И дай вам Бог удачи.

— Спасибо. Дай Бог и вам счастья.

Мы пожали крепко руки. Я долго гладил Андромаху. Они пошли. Повернулись.

— Если вернетесь с армией, мы вас отыщем.

С тяжелым сердцем я смотрел им вслед.

ОТЪЕЗД

На этот раз эвакуация была хорошо организована. В Ялте нас ждал большой пароход «Сарыч». На него из войск грузились только регулярная кавалерия и конная артиллерия и, конечно, беженцы из Ялты. Никакой толкотни не было. Мы оставили на границе города орудия (испорченные) и лошадей.

К нам пришел офицер с парохода и сказал, что тревожного гудка решили не давать, чтобы не вызывать паники. Все готовы и мы можем идти. Как только мы подыдемся на пароход, он отойдет. Молчаливая цепочка солдат с винтовками за плечами пошла к пристани. Последние белые, оставляющие Россию. Победенные.

На душе было тяжело. Но было гордое сознание, что мы честно исполнили свой долг. Никто в нас не стрелял. Мы пересекли часть города и поднялись на пароход, который тотчас же отошел. Мне кажется, что это было 3/16 ноября 1920 года.

Генерал Врангель подошел к нам на своей яхте «Кагул» и сказал нам несколько слов. Борьба не кончена. «Ура» было ему ответом. Люди гвардии запели национальный гимн. Это было волнительно.

Крым исчезал в вечернем мареве. Мы покинули Россию навсегда.



ПРИЛОЖЕНИЕ

В период между 1917 и 1920, а в Сибири даже до 1922 года было 4 антибольшевистские армии:

1. Армия адмирала Колчака в Сибири.
2. Добровольческая Армия на юге европейской России.
3. Армия генерала Юденича у Петрограда.
4. Армия генерала Миллера у Архангельска.

Была у большевиков и польская война и много внутренних восстаний. Главные из них в Ярославле, в Кронштадте, в Тамбове, на Урале, в Туркестане, в Сибири и много мелких. И, конечно, в Петрограде и в Москве. Взглянув на эту карту, можно заключить, что мы были очень близки к победе. Но не нужно заблуждаться. У антикоммунистических движений не было координации. Они возникали не одновременно, а одно после другого. Особенно местные восстания — без всякой связи с нами, армией.

Когда мы достигли Орла, Воронежа, Царицына, — армия Колчака уже отступала. Армии Юденича и Миллера не были многочисленны и были вскоре ликвидированы красными. Но армии Колчака и наша Добровольческая представляли реальную опасность для коммунизма.

Первой причиной нашего поражения была одновременность возникновения восстаний. Второй причиной я считаю то, что мы не сумели убедить западные страны в опасности коммунизма. Они почему-то думали, что коммунизм чисто русское явление, поэтому они нас плохо поддержали. Как они ошибались! Третья причина, и, пожалуй, самая главная: мы слишком поздно объявили земельную реформу: «Земля народу», предоставляя это сделать Учредительному собранию. Это была ошибка. Народ, крестьяне, не были с нами, а реформа могла бы их привлечь. Практически нам всегда не хватало снарядов и патронов, не хватало резервов. Боеприпасы мы получали с запада, и недостаточно, а резервы могли быть созданы земельной реформой, то есть крестьянами.

Во всяком случае наша борьба была крестовым походом против дьявольского наваждения, но нас не поддержали, за что все виновные теперь горько расплачиваются, в особенности русский народ, крестьяне и интеллигенция. А мы исполнили свой долг, хоть и были побеждены.

МАКСИМ КАНТОР

АПОЛОГИЯ ПРЯМОЙ РЕЧИ

*Посвящается моему отцу и учителю,
Карлу Кантору, и людям его поколения*



Фото: Широн Дикер

Говорить от первого лица тяжело.

Понятия до того стерты употреблением, что трудно идентифицировать себя с собой — и спрашиваешь: я ли это? Точно ли это я хотел сказать? Почему говорю так и что мной руководит; а если руководит — хорошо ли это? И живешь со вкусом неправды во рту, опутанный не тобой придуманными посылками, с ощущением, что все — даже бунт — запрограммировано, и что это тошнотворное гниение лжи — и есть аромат культуры и настоек истории. И ты варишься в этом настое, и все-таки хочешь говорить. И если ты в ответе за кого-то, то обязан найти слова.

Творчеством занимаются, как любым трудом, по родовой привычке, и искусство, как избыточный продукт, выполняет вполне утилитарную функцию — служит буфером между человеческой брэнностью и тем пустым ничем, в которое страшно взглянуть. Разве что процесс истории столь же страшен: он не знает морали.

Только те немногие, кто пережили трагедию расставания и одиночества, и знают чувство пустоты, — знают, что есть это что-то, не заполненное Словом, за барьером культурной и социальной защиты, по ту сторону гарантий, сущетвеннее, чем общее сознание, даже если имя этому сознанию — культура.

Присутствие этого измерения мы ощущаем постоянно, но социальные институты и обычаи оберегают от прямого столкновения.

В окольцованной действительности, в детерминизме биологии, истории и культуры, искусство — нет, больше: слово — есть путь от процесса истории к ее сущности, от безнадежности — к свободе; пусть даже проект пути, проект иного, невоплотимого, существования. Здесь, на этой дороге через пустырь, где нет ни помощи, ни опоры, на необжитом пространстве рождается искусство.

Очевидно, что оно может решать две противоположные задачи — социализации и индивидуализации. Как продукт общественного сознания, искусство, разумеется, стремится смягчить столкновение с чем-то неразрешенным, обеспечить комфорт культурного самосознания, внушить ему уверенность в обретенной свободе; время интеллектуальной стабильности западного мира, когда любая ценность, по видимости, имеет цену — лучшее подтверждение; идеологемы искусства, которые рождал мир Восточной Европы, — необходимый компонент того же культурного самосознания. Собственно, это процесс обслуживания культуры — культуры, понятой вполне широко, — это не только краски и кисти и персональные компьютеры, но и заводы, и банки, и армии, и денежные знаки, и бездомные, которые не смогли найти себе места в этом лучшем из миров.

Искусство бывает и другим. Искусство, которое заставляет почувствовать трагический разрыв между существованием и сущностью, искусство, которое оставляет человека наедине с самим собой в этом промежутке — и без

всякой помощи, — только знание уже когда-то сказанного слова и знание того, что кто-то сумел говорить, дает силы искать слова. И оставшись один, человек старается говорить — коряво, повторяясь и запинаясь. Это не вопрос новаторства, это вопрос долга.

Новаторство — категория культуры, и когда культура ассимилирует личность, присваивает и переваривает сделанное ею, можно говорить о новаторстве, потом о норме, потом приходит пора маньеризма.

Но как бы процесс ассимиляции ни был неотвратим, как бы благополучно ни обстояло дело в культуре — когда добротная плюралистическая вежливость отвечает на любой вопрос и каталогизирует любой вздох — все равно: любой раз и навсегда решенный вопрос останется нерешенным. Холодок пропасти, ветер пустоты всегда колеблет занавеску культуры — чуть отдерни ее, и привыкшая только к паркету нога повиснет в воздухе, и привычка ходить по половицам не спасет. Ничтожный крен истории — и паркет культуры встает дыбом, как палуба тонущего корабля. И уже ничего не объяснить ни стилем, ни манерой, ни обычаем — нужны простые слова, такие, какие в пустоте были бы опорой, безразлично какого стиля.

Искусство — не история стилей. Это история людей и судеб. Стиль — защитная реакция культуры. Если стиль — это язык, нет языка актуального, есть язык, который объявляют актуальным: можно на нем говорить, можно быть его рабом, можно его не понимать. Самобытность может быть определена как через понимание, так и через непонимание: природа раковых клеток непонятна всем, природа тоталитаризма — многим, верность формулы $2 \times 2 = 4$ непонятна одному — так рождается теория относительности. Общее понимание актуального и неактуального — пугает. На любом языке можно говорить, если есть что сказать. Можно быть полиглотом и оставаться немым, и нет ничего позорнее изощренного пустословия.

Самое существенное в искусстве — это человек; и самое существенное в человеке — его страдание, потому что только оно делает человека — человеком; и самое существенное в страдании — способность через него сострадать, воспринять свою боль как причастность общей беде — это сознание своей беды в контексте истории. Нет чужой боли — только прочувствованная как общая драма, она кристаллизуется в слове, и речь становится речью.

То искусство, которое я здесь обозначил, в отличие от социализирующего можно назвать индивидуализирующим, но у него есть и другое, лучшее название, слишком часто, правда, использовавшееся не по назначению — гуманистическое.

Парадокс сегодняшнего дня в том, что внутренне стабильное, культурно гарантированное, защищенное от моральных и интеллектуальных бурь искусство — стало играть роль неуспокоенного, страдающего и бунтарского.

Парадокс культурной ассимиляции в том, что испытания, выпавшие на долю искусства в начале века, сделались образцом, из области этики перешли в область эстетики.

С холодной душой художник имитирует страсть, раздражающую его холст — рвет его и ломает. Но подлинная страсть кричит о гармонии, а не о хаосе — никогда боль не была целью страсти, а если страсть разрывает тебе сердце и горло — то лишь оттого, что ты не в силах ее воплотить. Прежде картину покрывали лаком, чтоб угодить зрителям, теперь ее утыкают гвоздями — нет, не для того, чтобы их разволновать, — чтоб еще больше успокоить. Комфортный дискомфорт, гарантированный риск.

Нет ничего успокоительнее для пищеварения социального организма, чем возведенный в разряд культурных ценностей образ художника-бунтаря. Ручной революционер, диссидент-партаппаратчик, салонный пророк — это привычные персонажи конца нашего века.

Сегодняшний день — один из наиболее фальшивых периодов в истории искусств. Маньеризм, декаданс — можно использовать и эти слова, но, пожалуй, еще никогда не имитировался бунт при полной консервативности, еще никогда не приобретал такой значимости прирученный нонконформизм.

Стоит лишь назвать это, почувствовать общую парадигму развития — и делается не по себе: портрет Дориана Грея не менялся столь стремительно. Сквозь физиономию нонконформиста проступает вечно торжествующая ухмылка рантье. Сквозь маску личности прорастает морда толпы.

То, что мы переживаем сейчас, — это тотальное поражение авангарда, это предательство идеалов, которыми клялись, и людей, которым подражали; декларированная ответственность нового времени у начала века — есть последовательная и планомерная фальшивка.

На смену жертвенности и демократизму пришли холодный расчет и элитарность. Элитарность притворяется интеллектуальной. Так родился миф об аристократии духа, которая отличается от аристократии по крови лишь тем, что переместила границу, за которой распределяют жизненные блага. Экзистенциализм, или Просвещение, пробуждали к жизни третье сословие — эпоха постмодернизма породила прямо противоположное — кастовый духовный опыт, один и претендующий на объективность.

Разница между интеллектуалом начала и конца века в том, что демократ 10—30-х гг. принимал в свой круг бедняка, не обращая внимания на его социальное неравенство; интеллектуал 70—90-х гг. принят в кругу власть имущих и закрывает глаза, делая вид, что не замечает их богатства и того, что это богатство значит. Ему кажется, что для того, чтоб отстоять свои идеи, ему надо войти в этот избранный круг — в касту политиков, чиновников и генералов. И он жмет те самые руки, которые душили его родителей — думая, что за полвека они отмылись. Впрочем, такой проблемы даже не встает — пожалованное дворянство, — то, к чему стремились изломанные характеры конца XIX века, — вот положение современной интеллигенции.

Либералы и интеллектуалы еще пересыпают речь ссылками на авангард, но уже очень хорошо понимают, что сами хотят совсем иного.

Поражение, которое терпит авангард сегодня, равносильно поражению республиканской Испании 1937 года. Сейчас, задним числом, можно говорить о сталинизации республиканской армии, об анархии, о том, что Франко сохранил страну.

И, однако, потерпела поражение не только республиканская армия — как бы она ни была права или не права — потерпела поражение идея равенства и свободы, а это можно расценивать только как трагедию.

Интеллектуала беспокоит сейчас стабильность культурных ценностей, институтов запрограммированного нонконформизма — все прекраснотушные призывы использованы и выпотрошены. Ими можно играть так же, как играли идеалами демократии Сталин и Франко. Истина не откроет рот, не возразит — она давно похоронена вместе с тем,

подлинным авангардом, вместе с бойцами интербригад, павшими под Мадридом.

Ничто не рушится так тяжело, как идеи, мы свидетели тому. Коммунистические идеалы с их директивными доктринами трещат, ничто не гибнет так мучительно, как абсолютные истины, потому что нет ничего прекраснее их, обнадеживающих человечество.

Ангажированное творчество сменило нечто другое, но столь же несвободное — впрочем, по всем приметам внешним — оно необычайно расковано. Сознание интеллектуала, обслуживающего общественный строй, заменено на сознание пожалованного дворянина. Пришел декаданс. И, как последний отблеск века с массовыми психозами и геноцидом, идеологизированного века, — этот отблеск яркое, это творчество изысканно, шумно и пусто.

Кровь и переломанные судьбы, застенки Аушвица и Соловков, и голод, и вера, и жизни миллионов людей, которые никогда не видели картин и не читали книг, и подлинное напряжение творчества замученных и стоявших, — все это легло в основу равнодушной культурной рефлексии так же, как линии Ван-Гога и Тулуз-Лотрека легли в основу art nouveau.

Общество устало от директивных высказываний и декларации убеждений. Культура в лице своих либеральнейших представителей выработала систему защиты: «Довольно, знаем, знаем, куда заводят призывы и чем кончается пафос». Оружие интеллектуала сегодня — это мудрая ирония, рефлексия, тонкий скепсис. Вот что поможет уберечься от новых иллюзий. Слишком живо в памяти либерала (насколько правда — другой вопрос), что Сартр поддержал Мао, Хемингуэй — Кастро, Маяковский — Сталина. Нет ничего страшнее для него, чем человек, знающий, куда зовет — бойтесь его. Только не героика: знаем мы этих героев, только не утопия — Вавилонская башня обернется котлованом. Нет ничего опаснее прямой речи. Гарантия независимости — способность отстранения, свидетельства, способность понимать, а не утверждать, каталогизировать, а не говорить. Интеллектуал конца века работает с цитатой — только бы не от первого лица: дурной тон. Дистанция между объектом и воспринимающим — условие независимости. Теперь время для творчества сомневающегося, медитирующего по поводу имевших место деклараций; концептуализм, обсуждающий былые концепции. Теперь время бунта против дискредитировавших себя идеалов — но бунта не громкого, чтоб, не дай Бог, не разбудить новый идеал. Это назвали временем рефлексий, исторического самосознания. Гарантия культурного комфорта — анонимность языка: автор неуязвим. Так утвердилось постмодернистское положение о том, что современный стиль есть смешение стилей, есть рефлексия на историю искусств.

Но в конце концов, несмотря на кажущуюся стилевую разноречивость, искусство с конца 60-х годов говорило в унисон — и хор этот, в ответ на крики века, сказал только одно слово «нет» или вовсе промолчал, усомнившись вообще в том, стоит ли говорить. Скепсис сменил утверждение, анализ — концепцию, пауза — крик.

На смену экзистенциалистам, которые требовали слишком многого, пришли «новые философы». Глюксман и Леви с успехом заменили Сартра — с той легкостью, с какой необременительный либерализм заменяет служение идее: дизайн в философии.

Современная школа анализа — что может быть либеральнее, и уж конечно Аристотель далеко не так либерален, как Деррида, который его анализирует.

Разве не то же самое произошло в Германии с группой «47», — и разве Генрих Белль не стал чуточку старомоден, вульгарен в своем занудном правдоискательстве?

Героя Хемингуэя, пророков Брехта, борцов Камю, человека Чаплина и Маяковского, одиночку Белля — постепенно вытеснили персонажи Роб-Грийе и Натали Саррот, Раушенберга и Джаспера Джонса, Уорхола и Апдайка.

«Новые дикие» с холодным сердцем разыграли партию Бекманна и Гросса, проанализировав то, что сжигало их мозг.

Советский трансавангард присягнул на верность авангар-

ду 20-х годов — это было смело — в окружении извращенных понятий, абсолютной достоверности смутно припоминаемых первопринципов, в уверенности, что их знание поможет выпрямить изображение в зеркале.

Вполне естественно, что советский интеллигент обращался не только к авангарду — он сверял свое существование и свои возможности с опытом западного мира. Так в России появились всевозможные направления творчества — имевшие некогда место на Западе, но с тем надрызанным пафосом, который появляется именно в России, делая явление непохожим на самое себя.

Интеллигент стал чем-то вроде культурного коммивояжера, снабженца, завозящего в идеологически ангажированную среду диковинные ценности свободного рынка. Постепенно обращение к духовному опыту Запада и прокламированное возвращение к авангарду приобрело характер поиска собственной стабильности, гарантий для себя, таких же устойчивых и надежных, как закрытые магазины и распределители для партаппаратчиков. То, что фактически было заимствовано у Запада, — это культурный маньеризм конца века, со всеми присущими этому времени постмодернизма чертами. Не потребовалось много времени, чтобы в русской культуре сложилась ситуация двойного черного рынка, где и левые, и правые паразитируют на невоплощенных идеалах и проектах начала века. Идеи гуманизма и демократии, за которые Россия всю свою историю — не только с Октября — платит страшную цену, стали основой идеологического ханжества одних и эстетических спекуляций других.

Восстав против официальной догмы, советский трансавангард фактически произвел культурную контрреволюцию — окончательно уравнив чаши весов и стабилизировав окончательно уравнив чаши весов и стабилизировав культуру. Ни одной самостоятельной мысли за последние десятилетия высказано не было. Использование рефлексии как партийной ценности привело к тому, что утрачена ценность сомнения как категории познания.

К полному торжеству социального комфорта интересы правящих классов (безразлично, что они олицетворяют: диктат денег, как на Западе, или гнет идеологии, как на Востоке) — и интересы либеральной интеллигенции трогательно совпали. Либерала тошнит от лозунгов и призывов, главное: уберечь от экспансии пафоса свое «я». «Возделывать свой сад». И кто лучше поймет изверившуюся, изболелую душу интеллектуала, чем сильные мира сего — вот уж кто поистине озабочен возделыванием своего сада.

И когда интеллектуал убеждает себя, что он-то служит только культуре, это звучит примерно так же, как реплика официанта, что он-то служит только гастрономии. И когда художник неназойливо заставляет медитировать банкира, а поэт осторожно касается души секретаря партии — что может быть прочнее этого союза? Ни один не покушается на глобальный пафос, ни один не озабочен существом вопроса — а рефлексия? Что ж, рефлексия не помеха — и если мы употребляем слово «авангард», то так же к месту, как «клубника» или «десерт».

Использовать опыт пионеров века, идти дальше них, развивая традиции, демонстрировать брутальность и бескомпромиссность, быть нонконформистом и заявлять об этом, бунтовать против общества потребления или высмеивать картонную идеологию — пожалуй, да. Сколько угодно. Искусство давно, как перегоревшая электрическая лампочка, — не светит и не греет. Потеряно лицо: уступив в искренности даже политике, маньеризм не знает горя, творчество последних десятилетий деперсонифицировано — я имею в виду отсутствие личности как субъекта истории, личности, обремененной судьбой.

Время изголодалось по настоящему лицу, но маска так долго срасталась с ним, так долго опасность быть подменялась искусством казаться, что когда срываешь маску — за ней ничего нет, а пожалуй, окажется и что-то пострашнее первой маски.

Горькая ирония истории в том, что пока искусство симулировало трагедию и либеральные умы играли в культурный апокалипсис — трагедия готовилась, и готовилась

именно теми, кто ее симулировал. В то время, как культурное обслуживание демонстрировало свой комфорт тем, что разрушало мешающий пафос авангарда; в то время, пока нуворши культуры подтачивали сознание демократа начала века; в то время, как пожалованное дворянство — либеральная интеллигенция — развенчивало утопии и хоронило проекты; в то время, как слова «катастрофа», «страшный суд», «возмездие» — стали привычной симуляцией — в это самое время готовилось новое явление, завершающее маньеристический спектакль.

Яснее всего это видно в Восточной Европе и потому совсем не видно на Западе, но так же, как идеологический канон был тождествен диктату рынка, — так и плата за духовный комфорт, моральную неполноценность и снобизм будет одна — в другой валюте, но такая же тяжелая.

В Восточной Европе рушится идеология, но рушится она не одна — с нею гибнут все моральные институты, которые были в нее встроены. Поскольку ни одна идеология — тем более спекулирующая марксистскими идеями — не может обойтись без эксплуатации и включения в сферу влияния простых моральных ценностей, вечных истин и правил — от соблюдения которых зависит в конце концов не только действенность идеологии, но и прочность общества, как феномена цивилизации, — поскольку устанавливается зависимость морали от идеологии — с гибелью идеологии рушится и сама мораль, которую идеология использовала.

Интеллектуалы так долго подтачивали ангажированное сознание — не предлагая ничего взамен, кроме способности перепиливать и подтачивать — что вместе с ним перепилили нравственные ценности, имеющие отношение прежде всего к цивилизации, а уже потом к идеологии.

Никто из членов партаппарата не был настоящим интернационалистом: слово это протитуировалось для удержания империи — но вот шатается колосс на глиняных ногах и уже девальвировалась ценность интернационализма, словно идея принадлежит имперскому сознанию, а не Христу. Идея равенства никогда не привлекала умы правящих классов, она лишь прокламировалась. Но гибнет идеология — и гибнет идея равенства. Никогда идеология не служила разуму и идее как таковым — меньше всего ее жрецы верили в рациональное начало или были материалистами — это ошибка: они были идеалисты от темени до пят, используя материалистические термины в абсолютно сакральной иерархической структуре. Но вот приходит конец идеологии — и трещит вера в разум.

И когда одновременно наступает конец всем рациональным посылкам и моральным ценностям, на освобожденшемся месте прорастает то страшное, что дремало в подсознании, в нижнем слое исторической амальгамы. Общественное сознание в такие постутопические эпохи обращается к религии — в ее иррациональном аспекте (если этот аспект, в его обособленном существовании, можно считать религией). Это космический и ядерный страх, где понятие «космос» выступает как «хаос», это парапсихология и трансцендентальная медитация, это интеллектуалы, бредящие «коллективным бессознательным» и высмеивающие рацию. Это пробуждение подсознания и его доминант над сознанием, это звериный голос крови и корней, который заглушает прочие голоса, это восстание почвы, это безумный инстинкт толпы, и имя всему этому: язычество.

В России, где и христианство-то всегда существовало в сплаве с язычеством, где и марксизм-то был принят как языческая реакция на христианство (которого в чистоте не было), в России, где самым сильным историческим фактором была кровь — в ее символическом и реальном виде — этот процесс стремителен и страшен. Год назад не замечать это было ошибкой. Сейчас это преступно.

То, что рождается из земли, у нас на глазах, не знает морали и не ведает разума, управляется голосом крови и требует крови. Оно спало под идеологизированным сознанием и вот вышло из спячки. Это то же самое, что проснулось в Германии в тридцатых годах.

Либералы убили сознание монстра и разбудили его под-сознание.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА ЗА 1990 ГОД

ЛИТЕРАТУРА

Аверченко Аркадий. Рассказы. № 1.
Айзпуриете Аманда. Интервью с Иосифом Бродским. № 3.
Акмолинский Григорий. Рассказы. № 11.
Алех. Стихи. № 12.
Андреева Виктория. Стихи. № 4.
Аристов Владимир. Стихи. № 10.
Берелис Гунтис. «Писатель... слова...», рассказ/Пер. А. Левкина. № 10.
Берзиньш Улдис. Стихи, пер. С. Морейно. № 5.
Бендрупе Мирдза. «Баллада Вальпургиевой ночи», пер. О. Золотова. № 4.
Бриедис Леонс. Стихи, пер. В. Микушевича. № 5.
Бродский Иосиф. «Что до тирании...»/Пер. с англ. А. Левкина. № 3.
Бруверис Петерс. Стихи/Пер. Д. Кудри. № 10.
Буланже Даниэль. Стихи./Пер. с французского Т. Щербины. № 1.
Белкин Петр. «Выстрел». № 2.
Банеева Лариса. «Антигрех», повесть. № 11—12.
Валери Поль. Стихи/Пер. с французского Р. Дубровкина. № 8.
Васильева Светлана. Пьеса. № 5.
Виан Борис. Стихи, пер. с французского И. Батрова. № 6.
Вишневский Андрей. Рассказ. № 8.
Гинзбург Лидия. «Записи разных лет». № 3.
Гондельман Григорий. Стихи. № 5.
Дарк Олег. «Подполье Юрия Мамлеева». № 2.
Доренская Ольга. Стихи. № 7.
Дорошенко Михаил. «Сцены из старинной жизни». № 10.
Драгомощенко Аркадий. Стихи. № 12.
Дубин Борис. «Притча о даре воображения». № 4.
Дышленко Борис. Рассказ. № 2.
Зеров Николай. Стихи/Пер. с украинского Л. Черевичника. № 10.
Зиник Зиновий. «Русская служба», роман. № 5—9.
Жеберс Андрис. Стихи, пер. Д. Кудри. № 7.
Жуз Николай. Стихи. № 1.
Ирбе Андрейс. Рассказ. № 9; стихи № 12/Пер. Д. Кудри.
Кабанов Николай. Стихи. № 11.
Кавадеев Андрей. Рассказы. № 12.
Капарс Кристап. Рассказы/Пер. Д. Кудри. № 1.
Кибилов Тимур. «Жизнь К. У. Черненко», № 2.

Кисина Юлия. Рассказ. № 9.
Клех Игорь. Рассказы. № 10.
Козловский Арвид. «Солнце и уход за ним». № 5.
Клявис Айварс. «Я зову — отзовитесь!», роман/Пер. Ж. Эзит. № 2—9.
Кононов Николай. Стихи. № 6.
Куллэ Виктор. «Обретший речи дар...». № 3.
Куннос Юрис. Стихи/Пер. С. Морейно. № 6.
Кучерякин Владимир. Стихи. № 11.
Капелян Григорий. Рассказ. № 7.
Левкин Андрей. Проза. № 9.
Лесама-Лима Хосе. Рассказ/Пер. с испанского Б. Дубина. № 4.
Лурье Вадим. Анекдоты. № 2.
Лейнертс Улдис. Стихи/Пер. Д. Кудри. № 7.
Мамлеев Юрий. Рассказы. № 2.
Марсович Руслан. Проза. № 7.
Мнацаканова-Нецкова Елизавета. Стихи. № 9.
Могилев Леонид. Рассказы. № 7.
Морейно Сергей. Стихи. № 6.
Пинтер Гарольд. Пьеса/Пер. с английского А. Левкина. № 5.
Померанцев Игорь. Проза. № 10, 12.
Румникс Валдис. «Чак — русский поэт?». № 1.
Ровнер Аркадий. Рассказы. № 4.
Ровнер Аркадий и Андреева Виктория. «Третья литература». № 4.
Сабуров Евгений. Стихи. № 2.
Сергеев Андрей. Рассказы. № 3.
Спивак Дмитрий. «Матрицы: пятая проза?». № 9.
Сухотин Михаил. Стихи. № 7.
Тарвидс Айварс. «Нарушитель границы», роман./Пер. А. Скоровой. № 1—3.
Тихомиров Виктор. Рассказы. № 6.
Тимофеев Сергей. Стихи. № 8.
Фанайлова Елена. Стихи. № 11.
Шарапов Игорь. Рассказы. № 8.
Шельвах Алексей. «Поход грибов», № 8.
Шульц Бруно. Рассказы./Пер. с польского В. Кулагиной-Ярцевой. № 1.
Юганов Игръ. Стихи. № 3.
У. Р. Тексты. № 6.
Золотов Олег. Стихи. № 4.
Нижневасова Марина. Стихи. № 7.
Айварс Гунар. Стихи/Пер. Д. Кудри. № 11.
Эглитис Аншлавс. «Портрет», роман/Пер. В. Ругайс. № 11—12.

КУЛЬТУРА

Юрий Анненков. «Из воспоминаний» /Публикация и комментарии А. Ганкина и Р. Янгирева. № 8—9.
Интервью Улдиса Тиронса с Сергеем Аверинцевым. № 9.
Майя Аболиня. «Общество культурного сближения с народами СССР 1929—1940 гг.» № 1.
Анна Альчук. «Пол и дискурс. О творчестве московских художниц «концептуального» направления». № 8.
«Ассамблея неприрученной моды». № 9.
Ефим Барбан. «Идеи импровизации», «Эволюция стиля». № 12.
Беседа Екатерины Борщовой со священником Иоанном Шенроком. № 7.
Ирена Бужинска. «Первая, самая большая в мире». № 3.
Павилс Вилипс. «Несколько впечатлений путешественника в связи с поездкой в СССР». № 4.
«В конце восьмидесятых». Разговор о художественной ситуации — Е. Барабанов, Г. Кизевальтер, В. Мизиано, В. Мироненко. № 4.
Александр Горнон. Фоносемантические стихи. № 6.
Ежи Гротовский. «Ты — чей-то сын»/Пер. Л. Мельниковой. № 11.
Виктор Гравитис. «Хорошо забытое старое». О некоторых народных орнаментальных знаках. № 3.
Александра Громова-Давыдова. «Памяти великого артиста» (Воспоминание о Михаиле Александровиче Чехове). № 4, 5.
Беседа Гатиса Гудетса и Айи Зарини. № 7.
Хелена Демакова. «I love Kotka and «Radar»». № 12. «Интерференции, или Искусство в городе, окруженном Востоком». № 2, 5.
Волдемарс Ирбе. Эссе./Вступит. ст. Яниса Калнача. № 4.
Интервью в Калифорнии с Гвидо Аугустом. № 10.
Георгий Кизевальтер. Монолог Анатолия Зверева. № 7.
Игорь Клех. «Двадцать лет львовского витража». № 11.
Андрей Левкин. «Дневное размышление о величии ночного света». Графика Евгения Шитова. № 2.
Анна Леплик. «Разрушение подобий, моя история знакомства с театром «Деревом»». (Фото Вадима Конрадта. № 6.
Айварс Лейтис. «Белая ворона». № 7.

ПУБЛИЦИСТИКА

Татьяна Макарова. У них для правды нет границ» (Выставка латышской живописи в Москве). № 1.
Зента Мауриня. «Два корня культуры» (1942 г.). № 1.
 «I Чтения Матвейса»:
Волдемарс Матвейс. «Принципы нового искусства»; **Ирина Арская.** «Идеи Вл. Маркова как один из источников материальной культуры В. Татлина; **Татьяна Любославская.** «В. Матвейс и «Союз молодежи». Вступление И. Бужинской. № 8.
Антоний Мархель. «Too Sharp to make a noise only». № 3.
Вильгельм Михайловский. «Группа «А». Латвия». № 10.
Георгий Михайлов. Фрагменты дневника. Вступит. ст. Ю. Вознесенской. № 1—2.
Ольга Свиблова. «В поисках счастливого конца». № 5.
Кристина Снедде. Интервью с Паскалем Эммануэлем Гале. № 6.
Юрис Стренга. «Don't Worry! Be Happy!» № 9—12.
Улдис Тиرونс. «Паскаль Эммануэль Гале между взглядом и горизонтом». № 6.
Театр «Карусель». Вступление Н. Науманиса. № 9.
Мейnard Оуэн Уильямс. «Латвия, дом латышей». № 11.
Фотоакция Андриса Гринберга. № 3.
Михаил Эпштейн. «Блуд труда». № 6.

Екатерина Борщова. «Я страдаю с вами. . .» Интервью с Лоис Фишер-Руге. № 11.
Леонс Бриедис. «Не противиться злом». № 8.
Михаил Глобачев. «Горе наше сексуальное». № 2.
Борис Гройс. «Россия как подсознание Запада». № 9.
Юрий Дружников. «Вознесение Павлика Морозова». №№ 4—10.
Иван Ильин. «О творческом правосознании». «О государстве». Вступительная статья Александра Казакова. № 3.
Юрий Кагарлицкий. «Оксюморон». № 10.
Рудите Калпиня. «Не надо жаловаться и плакать. . .» Интервью с Улдисом Германисом. № 5.
Ирина Каменская. «Полет над стеной любви». № 7.
Максим Кантор. «Апология прямой речи». № 12.
Гагик Карапетян. «А. Манучаров — К. Майданок: Дуэль «эпохи перестройки»? № 10.
Айварс Клявис. Интервью с председателем НФ Дайнисом Ивансом. № 2.
Бруно Коппитерс. «Пацифистские секты, большевики и право на отказ от воинской службы». №№ 9—10.
Эгилс Левитс. «Латвийская республика или Латвийская ССР?» № 6.
Димитрий Левицкий. «Национальность жертв не существенна для коммунистической власти. . .» № 3.
Лариса Лисюткина. «Подвиг и трагедия Рауля Валленберга». № 1.
С. Мамонтов. «Походы и кони». №№ 11—12.
Артемий Осин. «Феномен ГБ и стереотипы массового сознания». № 1.
Лариса Пяшева. «Социал-демократия и мы». № 1.
«Рассказ гренадера». № 3.
Революция 1917 года перед судом русской религиозно-философской мысли. («Из глубины»). Вступительные статьи Александра Казакова. Петр Струве. № 4. Семен Франк. № 5. Павел Новгородцев. № 6. Сергей Аскольдов. № 7—8.
Эва Рубене. «Я лучше, чем можно представить». Интервью с Майгой Штейнблумой. № 11.
С фотовыставки «Латвийское время». № 1.
Евгений Тоддес. «Энтропии вопреки». № 4.
Виктор Франк. «Ленин и русская интеллигенция». № 2.

Бела Хамваш. «Водолей». Перевод и вступит. статья Валерия Кропина. № 12.
Петерис Цимдиньш. «Экологический фатум». № 2.



ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

В разворачивающемся процессе нашего возвращения в мировую культуру легко выделить два основных движения. Первое — это узнавание литературы изгнания и запрещенной отечественной литературы. Второе — перевод и издание огромного корпуса книг западных авторов, в свое время не допущенных в разряд «прогрессивных» и уже ставших классиками литературы XX века. Теперь пришло время, когда, кроме этих двух, уже набравших силу движений, нужно начать говорить об образовании третьего движения к реальному, истинному знанию литератур стран Восточной Европы.

Многое здесь болезненно знакомо и понятно: те же книги изгнанников, обретшие мировую известность и окруженные молчанием на родине, та же работа на будущее у авторов, живущих под цензурным арестом в собственной стране. И та же постепенно разворачивающаяся культурная работа. Опыт духовного сопротивления народов Восточной Европы тоталитарному террору глубоко своеобразен. С одной стороны — почти полувековая общность политических судеб с народами Сов. Союза, а с другой — историческая и культурная принадлежность к Европе и органическое неприятие коммунистических режимов, навязанных силой оружия. Знание этого опыта необходимо и полезно так же, как и приобщение к политическому опыту ликвидации коммунистических режимов, проходящей сейчас в Восточной Европе.

Нам еще предстоит узнать истинный облик мировой культуры, услышать этот многоголосый хор, в котором нет ничего случайного и ложного. Что это так, а не иначе, думал и об этом писал в своих эссе венгр Бела Хамваш.

Бела Хамваш родился в 1897 г. в г. Эперьеш в семье лютеранского священника и писателя Йозефа Хамваша. Через год после рождения сына семья переехала в г. Пожонь (ныне Братислава), где Йозеф Хамваш получил место преподавателя венгерского и немецкого языков в Евангелическом лицее. Этот лицей и окончил Бела Хам-

ваш в год начала Мировой войны. Получив аттестат зрелости, он идет добровольцем на фронт. Воевал на украинском и итальянском фронтах, дважды был ранен. После распада двуединой Австро-Венгрии Пожонь по Трианонскому договору отходит к новой Чехословакии. Семья Хамвашей принуждена уехать в Будапешт. Здесь Бела Хамваш поступает в Университет и оканчивает его по отделениям венгерской и немецкой филологии. После безуспешных попыток стать журналистом, он поступает на службу в столичную библиотеку. В годы второй мировой войны ему с трудом удается избежать призыва и отправки на фронт. В конце войны в результате налета в разбомбленной квартире Бела Хамваша погибают все его рукописи и обширная библиотека. К этому времени он уже успел напечатать более двух сотен статей и эссе в различных журналах.

После установления в Венгрии в 1948 году власти народной демократии Бела Хамваш был вынужден оставить работу в библиотеке, его лишают возможности печататься. Он исключен из культурной и литературной жизни Венгрии.

В течение последующих трех лет он пишет свой главный роман «Карнавал».

Власти подозрительно и с беспокойством взирают на его «неопределенный» образ жизни, и поэтому с начала пятидесятых годов и до выхода на пенсию в 1964 г. Бела Хамваш вынужден работать кладовщиком на стройках в венгерской провинции. В конце недели он обычно приезжает в Будапешт, чтобы «поменять книги». Большая часть его зрелых произведений была написана в эти годы, рано утром до работы, вечером и ночью.

Бела Хамваш избрал своим жанром эссе, что буквально означает «опыт», «эксперимент». Эссе — это жанр абсолютной творческой свободы. Все его произведения, даже романы, похожи на эссе. Он творил с претензией на универсальную эрудицию и свои знания никогда не пытался втиснуть в рамки определенной системы. Все системы

он считал убежищем для людей, желающих уйти от решения мучительных вопросов бытия.

Его творческий путь начался с осознания тотального кризиса современного мира. Главным вопросом, на который он пытался дать ответ, был — как могло случиться так, что дух и жизнь, идеи и будничное существование, человеческие теория и практика разошлись, стали несовместимы. Слова перестали соответствовать делам, мысли — поступкам. Хамваш писал, что «вся европейская культура постоянно ссылается на христианство, высшие идеалы и моральные ценности, а между тем не хочет всерьез считаться с ними и даже не пытается их воплотить». Для Хамваша путь к откровению лежит через прозрения Гераклита, Пифагора, Платона, средневековых христианских мистиков, Кьеркегора, Ницше, Достоевского. Само же откровение, *Revelatio*, состоит в осознании того, что все говорит об одном. Священные тексты древней Индии и Китая, Тора и Веды, даосизм и буддизм, египетские и тибетские книги мертвых, учение орфиков, гнозис и суфизм, Евангелие и тексты Якоба Бёме на разных языках и разными словами говорят одно, и это одно Бела Хамваш назвал традицией: «традиция одна, как одно бытие и одна действительность».

Основное правило «нового стиля», созданного им — слова человека должны соответствовать жизни, которая стоит за ним, а жизнь должна отвечать рожденным ею словам. Как писал Хамваш, «правила такой поэтики содержатся не в учебниках по эстетике, а непосредственно в Евангелии».

Бела Хамваш умер в 1968 году. Спустя 16 лет в Венгрии в свет вышел его роман «Карнавал». Еще через три года были изданы три сборника эссе, а в 1988 г. переиздан сборник «Невидимая история», впервые вышедший в 1943 г. Эссе «Водолей» (a *Vízöntő*) из этого сборника и предлагается вниманию читателя.

Валерий Кропин

БЕЛА ХАМВАШ

ВОДОЛЕЙ

Тем, кто немного знаком с астрономией, известно явление прецессии. Этим термином определяют отклонение, вызываемое, по-видимому, колебанием земной оси. Как известно, во время весеннего равноденствия Солнце восходит точно на нулевом градусе созвездия Овна, а во время осеннего равноденствия — точно на нулевом градусе созвездия Весов. В первом случае это означает наступление весны, во втором — осени. Однако вследствие колебания земной оси каждый год возникает бесконечно малое отклонение, то есть Солнце восходит не точно на том же самом месте. И, хотя отклонение ничтожно, за сто лет оно поддается измерению. За две тысячи лет отклонение Солнца составит 30°. Это явление и называется прецессией.

В результате прецессии по истечении 2000 лет Солнце, отклонившись на 30° от созвездия Овна, переходит в следующее созвездие — созвездие Рыб. А еще через 2000 лет — уже в созвездие Водолея. В астрономии прецессии придают такое же значение, как и другим космическим явлениям, то есть принимают их к сведению. Но восточная астрология учит, что одно такое 2000-летие — это приблизительно один космический месяц, двенадцать таких месяцев, приблизительно 26000 лет, составляют космический год. Восточная астрология с ее всеобъемлющим взглядом указывает на связь между движением звезд и судьбой человечества. Каждый космический месяц — это великая историческая эпоха, по-гречески зон. Месяцы замыкаются, и переход из одного в другой сопровождается мировым кризисом. А через каждые 6 космических месяцев происходят гигантские катастрофы. Последней такой катастрофой было погружение Атлантиды.

Сейчас Земля выходит из созвездия Рыб, космический месяц закончился, зон замкнулся. Мы вступили в эпоху кризиса, и каждый человек начинает ощущать это непосредственно на себе. Земля переходит в следующее созвездие — Водолей. Старая жизнь умерла, начинается новая, грядут события, до основания потрясающие всю планету, все человечество, своего рода новый апокалипсис. Мы знаем, какой была эпоха под знаком созвездия Рыб, об этом нам говорит история последних двух тысячелетий. Какой будет эпоха Водолея не знает никто. Но нам дано узнать, каким будет переход Земли из созвездия Рыб в созвездие Водолея.

2

Мы живем в такие времена, писал Лебон полвека тому назад, когда сознательное действие личности вытесняется бессознательным действием толпы. Тогда подобная перемена казалась не только неопасной, но и желательной. Объявлялись люди, начавшие подстрекать толпу к бунту. Маркс и апостолы социализма, не отдавая себе отчета в своих поступках, приступили к подготовке мятежа. Быть может, если бы они знали, что пришедшая к власти толпа не будет осуществлять мечты и великие идеи человечества, а напротив, принеся с собой все свое существо, всю свою природу, просто уничтожит всякую надежду на возможность осуществления любой мечты, любой идеи, тогда, хотелось бы верить, они воздержались бы от столь легкомысленного сочинения революционных текстов. Если бы сегодня Маркс, Энгельс, Лассаль и др. восстали из небытия и увидели плоды их энтузиазма, им пришлось бы долго и тяжело размышлять. И если была в них, а наверное, была все-таки, хоть толика серьезного отношения к жизни — «не этого мы хотели», — шептали бы простаки, потрясенные и измученные укорами совести. Каждый из них верил тогда, что пробуждает в толпе Ангела. Сегодня он увидел бы, что проснулось — чудовище. На смену сознательному действию личности пришло бессознательное действие толпы. Провозвестники смогли бы непосредственно убедиться в

том, что общественное устройство есть лишь часть чего-то большего. Господство толпы означает, что индивидуальное, ясное, разумное, осмысленное действие сменяется слепым, темным и смутным порывом толпы, и тогда все человеческое бытие начинает обессиливать, погружается в смерть. И этого как раз не понимали революционеры.

Но нашлись и те, кто понял, что означает власть толпы. Эти люди поняли, что вопрос власти имеет второстепенное значение. Меняется не общественное устройство, а миропорядок. Бессознательное действие одерживает победу, и этот процесс сопровождается приходом к власти толпы. Личное, ясное начинает зависеть от смутного, массового. Простое и разумное — от темного и слепого, высшее — от низшего. Мир перевернулся, люди превратились в антиподов, все начали ходить на головах, между тем как последствия такого противоестественного положения вещей могут быть неисчислимыми и предсказать их невозможно.

Второе поколение социалистов — Парето, Сорель — уже прекрасно понимало, что дело не в свободе и братстве и не в торжестве великих идей человечества. Они уже не так примитивно, как основатели учения, строили свои теории. Классовая борьба пролетариата и буржуазии — это лишь поверхностное явление, скрывающее разворачивающуюся борьбу ясного разума и слепой бессознательной силы. И в то время исход этой борьбы еще не был предрешен. Парето хладнокровно констатирует, что чем дальше мысль от истины, тем сильнее тянется к ней толпа. Он назвал это явление *residuum* (остаток). *Residuum* не имеет смысла, оно побуждает к действию, но, оставаясь иррациональным, никогда не может достичь какой-либо цели, остается бесплодным. Это типичная форма мышления толпы. Впрочем, оно не имеет ничего общего с мыслью, так же, как и то, что Сорель называет мифом. Миф существует, потому что толпа не может мыслить, осознавать, соразмерять. Миф — это сгусток страсти, желания, инстинкта.

Второе поколение социалистов осознало, что миф, *residuum* — это характернейший признак бессознательного действия толпы. Они поняли и то, что борьба между сознательным и бессознательным разворачивается и усиливается, и нельзя упрекать их за то, что эти вполне заурядные люди не увидели большего.

Наконец, скажем о тех, кто понял все с самого начала. Первыми были Кьеркегор и Ницше, за ними шествовала целая когорта: Фаге, Мережковский, Панвиц, Эвола, Бердяев, Хосе Ортега-и-Гассет, Ясперс. При перечислении я не соблюдаю чина и не придерживаюсь хронологии. Все они увидели, что толпа, до сих пор пребывавшая внизу, на дне, врывается в верхние слои общества, но делает это не так, как варвары в эпоху великого переселения народов, не извне и не издалека. Ныне дикари напали на высококого, развитого человека снизу, из глубины человеческой личности. Прорывающееся бессознательное гнездится в самом человеке, подобно тому как толпа живет в обществе. И этот прорыв бессознательного стал новым переселением народов, вторжением варварства по вертикали человеческого сознания, снизу — вверх. При этом изменения не были только внешними: с изгнанием развитой личности и уничтожением сложного и высокого жизненного порядка изменилось и психическое состояние человека. Высшее в человеке — сознательное начало погружается вниз, низшее — бессознательное вышло на поверхность. Выше оказался не разум, а инстинкт, не свет, а тьма, не рай, а ад, не порядок и мера, а хаос и страсть, миф и *residuum*. И потому — все перевернуто, извращено — вкусы, предпочтения, оценки, иерархия вообще. Сравнить эту катастрофу можно лишь с разливом океанской пучины, поглотившей допотопное человечество. Но и Потоп, и великое переселение

народов были событиями физическими, внешними. Теперь же личность растворяется в бессознательном, общество растворяется в толпе. Бессознательное — это бездонный океан, и погружение в этот океан — новый всемирный потоп.

3

В этом новом состоянии одинаково пагубно и то, что высшее пало, и то, что низшее утвердилось на вершине. Место толпы, место бессознательного там, внизу. Такова ее судьба, отвечающая ее природе. Вол, впряженный в телегу или влекущий плуг, — это священное животное. Оказавшись наверху, он превращается в змея, он сбрасывает с себя ярмо и начинает изрыгать пламя. Место господина, место сознания — наверху. Такова его судьба. Ангел в вышних — свят, но, нисходя в преисподнюю, он превращается в сатану. Тогда он несет не свет, а вулканическое пламя. Меняясь местами, сознание и бессознательное обретают демоническую природу: священное животное превращается в дракона, Ангел света — в дьявола. И то, и другое — катастрофа, обе эти метаморфозы вызывают ужас.

Еще и сегодня находятся люди, которые думают, что скотина достаточно долго ходила под ярмом и пришло время для нее занять место Ангела. С этим можно было бы согласиться, если бы можно было мыслить посредством желудка или принуждать деревья вращаться кроной в землю. Желудок, помещенный в череп, мозг, находящийся в животе среди кишок, становятся демоническими. Когда кишки начинают мыслить, они составляют кишечные планы. Толпа приходит к власти, и торжествует кишечное мышление: главное — это пища, продукты, блюда, гастрономические удовольствия. Дракон не живет, он жрет и храпит. Когда он голоден, он отправляется грабить и убивать. Ему нужно сырье для осуществления пищеварения. Сырье! — вот лозунг толпы. Но и мозг, оказавшийся среди внутренностей, неизбежно должен восстать в крошечной тьме, неприемлемой для его существа. И человек духа, оказавшись на дне, способен лишь на бунт. Взбунтовавшийся мозг так же порождает зло, как и рассуждающий кишечник. Он демоничен, как дерево, обращенное корнями к солнцу. Ангел с ярмом неизбежно превращается в дьявола, вол на царском троне становится драконом.

4

Каждый из нас знаком с психологией масс и без труда может определить те ее основные особенности, которые установил сначала Лебон, а впоследствии Макдугал и Леви-Брюль. Прежде всего, толпа всегда ведет себя одинаково, при этом не имеет значения, кто ее составляет — дипломаты, съехавшиеся на конференцию, академики, собравшиеся на заседание, депутаты в парламенте, школьники на уроке, избиратели на участке, присяжные в суде или публика в партере оперы. Почему? Да потому, что, несмотря на качественный состав любой группы людей, сознание личности, даже самой мощной и развитой, в толпе неизбежно обессиливает, и, в конечном итоге, погибает. Сущность толпы не зависит от поведения отдельных лиц и заключается в том, что толпа всегда бессознательна, то есть легко верит, всегда односторонна, реакционна, деспотична, тупа, темна, истерична; она не в состоянии взвешивать и судить, ее легко убедить, еще легче руководить ею и обманывать ее. Очутившись в толпе, даже незаурядный и умный человек глупеет с каждой минутой. Мозг отключается, прекращает свою работу, сознание помрачается, а его место занимает зыбкое колеблющееся состояние всеобщего паралича, которое характерно для толпы. Здоровый ясный разум угасает, человеком начинают править инстинкты и личность без остатка растворяется в толпе. Находящиеся в толпе люди сливаются и начинают чувствовать и действовать как одна душа. Толпа не размышляет, не рассуждает, не любит, не стремится понять, но трепещет, не существует, дивится, покоряется, и прежде всего, говорит Лебон, разрушает. Ее победа всегда бесплодна, всегда отрицательна. Поэтому цель толпы заключается в уничто-

жении любой культуры. Толпа — это состояние под-индивидуальное или, если угодно, постиндивидуальное. Жизнь человеческой души в толпе претерпевает изменения, ее осознание самой себя помрачается, и, как отмечает Леви-Брюль, человек, забыв собственное я, начинает путать себя с другими. В коллективном состоянии он начинает верить не в то, во что он верил сам, а во что верят все вообще. Он перестает быть личностью и начинает отождествлять себя с чужими взглядами, чувствами, поступками, а иногда и с другими людьми. Этот феномен получил название *participation mystique* (мистическое соучастие). Бессознательное, будучи неспособно даже к примитивному анализу, постоянно пугает себя с кем-то другим, держится его мнения, живет его жизнью, в то время как полуразожившееся самосознание парит в мутной глубине инстинктов.

5

Мережковский, Панвиц, Ратенау и Кайзерлинг довольно подробно описали явление, впоследствии названное бунтом толпы, новым переселением народов, наконец, всемирным потопом в людских душах. Но, кажется, никто из них не связывал бунт толпы и помрачение самосознания человека, оказавшегося в толпе. Между тем эта связь очевидна и нуждается в уяснении. Человечество стало огромной толпой, личное сознание обессилело и угасло, а на место сознательного действия лица приходит иррациональный порыв толпы. Психология масс предопределяет процесс агрессии варварства, движущегося по вертикали человеческого общества. Повсюду здоровый и ясный разум вытесняется раздражительным, смутным, истеричным, бессознательным, лишенным интеллекта и способностей к анализу. Все человечество готовится слиться в единую душу, легковверную, примитивную и деспотичную, не способную ни думать, ни любить, готовую лишь трепетать и неистовствовать, но, прежде всего, разрушать, ведь у толпы одна цель — уничтожить культуру. Мы погружаемся в под-индивидуальное состояние, и самосознание каждого из нас погружается во тьму. И здесь нам не поможет эрудиция, ученость, как не может она помочь нам и защитить наше я, оказавшееся в толпе. Образование, ученые звания, богатство, положение в обществе, принадлежность к определенному классу, интеллект не могут защитить человека от огромной черной тени, накрывающей все на своем пути. Ни талант, ни высота духа и мысли, ни все обретенные человечеством за долгую историю знания не способны спасти человека, тонущего в этой бездне. Наступающая примитивизация, одичание ведет свою разрушительную работу против всех без исключения. Здесь угасает дух, возвращается вкус, религия превращается в суеверие, из богов творятся кумиры, на место здоровой мысли ставится туманный миф и неопределенное *residuum*.

6

Процесс нарастающего одичания очевиден. Все вышеизложенное можно прочесть в книгах названных авторов. Теперь настало время думать о будущем, о последствиях этого процесса. Человек не должен больше медлить, он должен дать ответ на стоящие перед ним вопросы.

С тех пор, как началось новое переселение народов, литература, избравшая предметом своего изучения человека примитивного, разрослась до чудовищных объемов, ученые уделяют ему пристальное внимание. Этнография, психология, социологические науки, история религии — все в один голос твердят, что человек примитивный был предком человека культурного. Наши предки, говорят нам, были примитивны и дики, жили в лесу, ели себе подобных, похищали женщин и убивали, были неграмотны и, как сообщает Юнг, молясь, плевали на ладони, слюны размазывали по лицу и демонстрировали его восходящему солнцу. Наука в своем восхищении человеком примитивным *à la Rousseau* дошла до того, что о чем бы ни шла речь — о греческой драме, о Шекспире или о сущности молитвы

и жертвы, — ученые прежде всего начинают добросовестно расспрашивать об этом папуасов и патагонцев. И даже когда удалось изжить в науке позитивизм, его иллюзии тут же возродились в виде морфологии культуры.

Ученые путают примитивное с первобытным, дикое с архаичным. Они полагают, что человек примитивный — это юность человека высокого, более простой уровень, его незрелое и потому неразвитое состояние. И вот, приступая к исследованиям в сфере высшего человека, сначала обращаются к человеку примитивному, ибо там якобы — начало и исток всего высшего. Вся наша жизнь заключена в жизни негритянской деревни. И если дотошный исследователь вдруг обнаруживает там прообраз явления современной жизни в любой форме, — успех в науке ему обеспечен. Достаточно произнести магическое слово: эволюция, и всем все ясно, перед нами — явление современной жизни, еще не прошедшее процесс развития, усложнения, отклонения.

7

Подобная ограниченность науки в понимании человека ничем не оправдана, и, прежде всего, потому, что в мире дикаря все без исключения явления вместо того, чтобы быть проще и яснее, то есть первобытнее, напротив — неизмеримо сложнее и запутаннее, всё — более туманно и неопределенно. В примитивной жизни перед человеком вовсе не предстают в своей первозданности древние основы его бытия. Примитивный человек отнюдь не элементарен. А то, в чем обычно видят основные составляющие жизни, в чем все, потрясенные, узнают праоснову собственного существования, — все это, первобытное и простое, начало и исток всего, мы находим не у дикаря, а у гения, у высшего человека.

Это естественно и нормально, но наука не способна отказать от своей уверенности в том, что все берет свое начало внизу и движется по восходящей. Вслед за сентиментальным Руссо она верит, что основы культуры мы найдем в лесу. Объявив себя позитивной, наука стала еще более прямолинейной и ограниченной. И хотя она признает, что кафедральный собор строится не по образцу сельской церкви, что столица не следует провинциальным модам, а люди с образованием не подражают в одежде и привычках папуасам, она все же не может расстаться с убеждением, что начало всего надо искать в низших формах и принять мысль о том, что высшее — проще, яснее, понятнее. Гений ближе к истокам всего сущего, чем дикарь или мужик, и чем дальше отстоит человек от чистоты, ясности, первичной элементарности, тем более он становится неясным, сложным, смутным.

8

Когда Леви-Брюль в своей книге, посвященной примитивному человеку, впервые высказал мнение, что мышление дикаря можно назвать прелогическим, то есть предшествующим логическому, Дюркгейм, с его отличной интуицией, стал резко протестовать против подобного утверждения. Невозможно, указывал он, считать примитивное мышление предшествующим современному. Однако наука, даже впадая в заблуждения, действует осторожно и методично, что впоследствии затрудняет исправление допущенной ошибки. Если ложная мысль уже вступила в логическую связь с другими мыслями, многосторонне вошла в жизнь, даже после ее устранения следы этих отношений еще долго дают себя знать. Тезис о прелогическом мышлении не был развернут в доктрину, но его косвенное влияние можно проследить в психологии, истории религии, этнографии и социологии.

Малларме определяет логику как сознание первобытной гармонии бытия. Это означает, что логическое мышление соответствует первичной гармонии космоса. Логику обычно считают исключительной прерогативой разума и видят в ней свод законов точного мышления. Малларме увидел, что правильное мышление не является природной способностью человеческого разума, для хорошо, то есть логично

работающего разума всегда существует образец — гармония Вселенной. Разум осознает законы божественного миропорядка и подчиняется им. Таким образом, разум — это способность, талант, позволяющий человеку познать космическую гармонию.

Свод законов логики — это форма существования в человеческой душе первобытного миропорядка. Мыслить логически не означает мыслить сухо, отвлеченно, противостоительно, а означает мыслить в гармонии с космосом: просто, последовательно, здраво и ясно.

Наука, утверждающая, что древний человек еще не умел мыслить логически, собственно говоря, отказывает ему в способности воспринимать мировую гармонию, то есть полагает, что он жил в разладе с окружающим миром. Это верно, но только по отношению к примитивному человеку, как верно и то, что неспособный к логическому мышлению человек — это не первобытный человек, а дикарь.

9

Итак, примитивный — не первобытный, а дикий — не древний. «Первобытное состояние человека определено не примитивное. Примитивное состояние — это скорее результат регресса в развитии, отбрасывающего человека на доисторический уровень». Дикари — это не древние люди, а существа остановившиеся и потому отставшие в своем развитии. «Это явление остановки в развитии мы можем наблюдать и в историческую эпоху, например, у египетских феллахов, народов майя, то есть там, где была развращена и распалась душа исторического человека».

Когда эон замыкается и история завершает свой круг, сознание личности помрачается, и на место исторического действия лица приходит бессознательное действие толпы. Поглощенный коллективной психе человек стал ее частицей. Он становится примитивным и наступает доисторическая эпоха разложения души. Став атомом толпы, человек теряет способность логического мышления, теряет ясную и стройную упорядоченность мысли; прекращается его связь с гармонической основой мира, разум его помрачен. Это состояние назвали прелогическим, на самом деле оно — постлогическое. Примитивизация или, если угодно, коллективизация угнетает бытие человеческой личности, превращает его в массовое существование. Способность к рассуждению и анализу уходит, интеллект отмирает, вкус и чувство меры развращаются. Набирают силу раздражительность, завистливость, истеричность, патологическая страстность и доверчивость, беспричинный страх и ненависть. Расцветают суеверия, воздвигаются кумиры.

Человек, названный примитивным, появляется в конце исторической эпохи, это человек конца истории. Он не составит народа, начинающего историческое движение, он часть вырождающейся толпы, для которой история кончилась. Примитивное — это шлак, выметенный из мира истории, сплотившийся в единую массу, влекомый в сторону тьмы, вырождающийся и в итоге превращающийся в жуткое чудовище.

10

В действительности оказалось, что бунт толпы есть лишь внешнее проявление восстания бессознательного в человеке, которое становится началом регресса, распада. Современную толпу ждет внеисторическая отсталость. Она неизбежно становится примитивной, свет человеческого сознания угасает, место Бога занимают идолы и фетиши, распространяется все дикое, ужасающее, ослепительно-поражающее, на место размышления приходит слепая вера, человек, теряя самосознание, перестает отличать себя от других, он начинает отождествлять себя с тем, что ему, человеку, чуждо. Нашествие варварства в верхние слои общества — это лишь внешнее проявление потрясающей невидимой мир человеческой души катастрофы. В мире психе бессознательное, подобно вдыхающемуся океану, поглощает сознание человека. Перед нами новый всемирный потоп в душах, разгул стихии, погребаяющей большинство человечества. Становясь

массовым, то есть примитивным, человечество нисходит в мрак бессознательного, где обитает примитивный человек. И не имеет никакого значения, что на этот раз речь идет о цивилизованной примитивности или, если хотите, о машинном варварстве. Это обстоятельство носит внешний характер и никак не может повлиять на современное положение человека в мире.

Размышлявшие и писавшие об одичании человечества полагали, что оно угрожает культуре и духу человека высокого. Однако надо признать, что поток бессознательного может увлечь с собой человека, только если в своей экзистенциальной сущности он склоняется к низменному; превратиться в дикаря может только человек, уже ставший массовым.

11

Недавно в одной из работ было сделано очень важное психологическое наблюдение. Автор писал, что необходимо ввести понятие, обозначающее всеобъемлющую целостность человеческой души. Конечно, такая целостность, шарообразная и законченно совершенная, где всё — разум, чувства, воображение, интуиция — гармонично соединено, присуща в полной мере только Божественной душе. Но когда она проявляется в более скромных формах у человека, она создает личность. В личности соединены все необходимые элементы и качества души.

Такой прекрасной душе противостоит душа фрагментарная, неполноценная, ущербная. Главное различие между ними и заключается в том, что целостная душа с каждым днем становится все более совершенной, целокупной, обретая идеальную форму, тогда как ущербная душа со временем разрушается, рассыпается, истлевает. Подобное свойство целостной души становится ее природной сущностью; в неполноценной душе необратимый процесс разложения превращает ее в размяченную массу. Полноценной душе — *Makropsyche* — присущ инстинкт совершенствования, фрагментарной, назовем ее *Mikropsyche*, — инстинкт разложения. *Makropsyche* — это душа Великая, всеобщая, космическая, *Mikropsyche* — душа мелкая, атомистичная, превращающаяся в песок.

12

Определяющим в жизни примитивного человека считают тотемизм. Тотем — это знак, или образ, или же предмет, лишенный присущего ему обычного и наделенный переносным значением. Подобные тотемы есть и у цивилизованных народов, например, памятники национальным героям, флаги, гимны. Тотем возникает оттого, что человек, находящийся в толпе, не в силах представить и осознать значение и смысл существования народа, его общей судьбы и не может понять как значения великих событий, так и обыденной действительности жизни общества, в котором он живет. И тогда появляется то, что Сорель называл мифом, а Парето — *residuum*. Тотем — это формула действительности, спроецированная на соответствующий предмет, вобравший в себя душу толпы.

Тотем определяли и как гипертрофию коллективного начала, это явление микропсихическое, и оно симметрично соответствует понятию Бога у *Makropsyche*. Когда в человеке личное сознание поглощается тьмой, коллективное, утверждаясь и распространяясь, начинает создавать повсюду тотемы, символы и знаки, и теперь уже только они существуют, они становятся его душой. Макропсихэ рассыпалась, и люди, подобно песку и траве, начинают жить атомистично, лишившись жизненно важного сообщения между собой. В человеческой жизни постепенно исчезает чувство сопричастности и единоклассности и появляется потребность в каком-либо предмете, форме, где все атомы души смогут встретиться и соединиться. Такой формой и становится тотем.

Ситвелл Осберт в рассказе «Душа для троих» показывает, как в будущем наступают времена, когда у троих людей остается одна душа. Комична ситуация, когда страхово-

агент, офицер и официант располагают лишь одной общей душой. Микропсихическое состояние души порождает гротескные положения. Но для примитивного человека характерна именно эта странная, уродливая неестественность. Тотем становится для толпы той общей душой, в которой соединяются не трое людей, а миллионы. Оставаясь искусственным заменителем, он становится жизненно важным для толпы, ибо сохраняет ее душу.

13

Различая макропсихэ и микропсихэ, мы начинаем также понимать, что скрывается под понятием анимизма, введенным Тайлором. *Anima* — это душа. Анимизм возникает в жизни примитивного человека, когда он начинает наделять душой камни, деревья, орудия труда, то есть проецирует на эти предметы собственную душу. Поступая так, он уверен, что в каждом из них заключена, по его словам, Мана. Следовательно, Мана — это душа примитивная, выродившаяся, лишенная истории, а не первичная душа, как уверяет наука. Мана, это микропсихэ, распавшаяся на атомы, смутная и разорванная, которую и сам примитивный человек ощущает как нечто чуждое себе. Ведь для того, чтобы отождествлять душу с самим собой, человек должен обладать самосознанием, а примитивный человек лишен его. Микропсихические души-атомы свободно парят в пространстве, перемещаются, погружаются в окружающие предметы и продолжают там существовать. В состоянии анимизма человек постоянно теряет, лишается своей микропсихэ, уходящей в предметы, и это происходит потому, что мелкая душа, погрузившись во тьму бессознательного, неизбежно начинает путать себя с вещами и предметами.

14

Поговорим теперь о сущности современного материализма, как и материализма вообще. В разъяснении этого вопроса мы более всего обязаны такому самобытному мыслителю, как Франц Баадер, обладавшему удивительной интуицией при работе над труднейшими, так сказать, последними вопросами. Ныне он почти забыт, что связано, видимо, с тем, что он довольно труден для понимания. Баадер отвечает непосредственно на наш вопрос.

Материя, говорит он, вовсе не нечто примитивное, следуя в этом не только раннехристианским авторам, но и великой восточной традиции. Материя возникает в космическом хаосе, созданном великими катастрофами, как следствие распада, разъединения мировых сил.

Ученые говорят, что во Вселенной есть остывшая умершая звезда, Сириус Бета, неподвижное потухшее небесное тело, в котором, как в огромной мусорной яме, лежат без связи и порядка погибшие и сброшенные в одно место атомы. Сириус Бета и есть абсолютная материя.

Человеку свойственно тщательно отделять материю от природы. По Баадеру, природа — частично спиритуальная потенция астрального космического духа. Это громоздкое определение означает, что созидающий миры дух, концентрируясь в определенных центрах Вселенной, создает там небесные тела, звезды и планеты, и эти его творения уже можно назвать отчасти природой. В природе заключены первичные духовные способности. Следуя философской терминологии, можно сказать, что природа есть субстанция, существенная составная часть мира.

В отличие от природы материя — это не субстанция, это шлак, мусор, остатки распавшейся природы, и ее присутствие в мире совершенно обязательно. Материя — это экскременты природы, забракованные отходы мировых разрывов и столкновений, следы космической секреции, не подлежащие утилизации. Материя — это совращенная, падшая и погибающая для мира природа, и если в материи природа умерла, то в природе, собственно говоря, и не может быть материи, ибо каждый атом в природе духовно определен и осмыслен. Материя может существовать только вне природы, то есть вне спиритуального космоса, в Хаосе, выброшенная, выметенная из мира жизни.

Таким образом, когда человек становится материалистом, когда он начинает думать, что мир возник и состоит из материи, а сам начинает тяготеть к ней, думать о ней всерьез, видеть ее вокруг себя, делать из нее свою религию, тогда и сам человек начинает подспудно ощущать себя как нечто отброшенное, тлеющее и гниющее, разлагающееся в куче мусора, в клоаке. Отказавшись от связи с духовными силами природы, исторгнутый из космоса, он становится обломком страшной катастрофы, он вырождается, разрушает себя. И теперь становится ясно, почему примитивный сброд всегда состоит из материалистов, почему материализм — это религия масс. Последняя и единственная возможность выжить для толпы заключается в существовании материи, только в ее мире может жить современная примитивная толпа, уже давно уподобившаяся папуасам и бушменам. Только в выкинутом из мира мусоре чувствуют себя на месте расовые и этнические экскременты. Теперь понятно, почему французы называют сволочь «*canaille*», а по-русски говорят «отбросы».

15

Но Баадер, кроме того, утверждает, что высшие силы присутствуют повсюду в мире. Природа, дух, душа — это место жительства спиритуальных потенций, однако и в материи присутствуют Силы, правда не духовные, а материальные. И определяет судьбу материи то, в какие отношения она входит с теми и другими Силами. Светоносная мощь Сил, живущих в Природе, Душе, Духе, еще в древности была замечена греками, оставившими нам соответствующую философскую традицию. Этот нематериальный, притягивающий к себе человека свет Платон называл идеей. Идея — это внутренний образ, с помощью которого Сила увлекает и поднимает человека до своих высот. Материя тоже испускает излучение, но излучение, отрицающее свет, и грекам о нем ничего не было известно. Можно сказать, вслед за Ницше, что заметить это излучение им помешала их психологическая поверхностность. Первым на него обратил внимание Парацельс и назвал его *evestrum*. Идея — образ, возвышающий до себя, *evestrum* — низводящий. Идея несет свет и чистоту, *evestrum* — грязь и тьму. Человек, обращенный к миру идей, поднимается, становится благороднее, чище и глубже. Идея — это пища великой души, без этого хлеба насущного нет высокой, полной и прекрасной жизни. Человека, открытого Высшим Силам, они возводят до себя с помощью образов-идей. *Evestrum* — излучение темных разрушительных сил, сосредоточенных в материи, пища *Mikropsyche*, которое одуряет, парализует, разлагает. Материя, говорит Баадер, это «овдовевшая природа», ее дух муж умер, а ею, одинокой и покинутой, овладели злые, дикие и темные силы. С помощью своих излучений — *evestrorum* они притягивают к себе человека, открывающегося в сторону материи. Главное у *evestrum* — это его непристойность и ненасытность. Темные Силы с помощью этих двух демонических образов-чувств получают свою власть над человеком.

16

Примитивный человек всегда переполнен ужасом, непонятными страхами и тревогами, ему все время кажется, что на него обращен парализующий злобный взгляд и спастись от этого неотступного взгляда он может лишь с помощью магии и колдовства. Его постоянно преследуют бесстыдные образы и картины, чьим грязным и жадным рукам отдано его тело, и лишь на краткие мгновения он может очнуться и прийти в себя. Он живет в коллективной тьме бессознательного под властью одурманивающих *evestra*, и материализм не оставляет ему никакой надежды на спасение. *Anima est ubi amat*, — и если человек отдал свою душу материи, в нем начинается зародиться и вызревать его собственное *evestrum*, непристойные и ненасытные образы и влечения, этот демонически злобный преследующий взгляд, который давит и душит. Обитающие

в материи темные силы заключают человека, погружают его в мир материального, в эту лишенную субстанции выгребную яму, где демоны, омерзительно поскуливая, перебирают выброшенный из природы и сваленный в кучи мусор. Вот почему примитивизм толпы, кроме крайнего идиотизма, всегда отмечает сатанинская одержимость. Примитивное «*chaotiches Unwessen*» — отказавшееся от человеческого звания, потерявшее себя существо, ставший куском материи человек. Подобно тому, как отстраненная от природы ее часть лишается субстанции и становится материей, которой завладевают демонические силы, в процессе примитивизации современная толпа, отделившись от человечества, становится частью хаоса, добычей и игролищем сил зла.

17

Самая страшная опасность для любого народа заключается не в порабощении другим, более многочисленным и жестоким народом, принуждающим завоеванный народ работать на себя. И побежденные народы могут быть великими и, несмотря на бедность, тяжкий труд и унижения, прожить высокую судьбу. Самая страшная опасность для любого народа таится в одичании, когда народ, отказываясь от сознательного мышления и мыслителя, предпочитает погрузиться в океан бессознательного, стать огромной толпой, развращенным и разложившимся сбродом, уподобиться индейцам, бушменам, эскимосам и папуасам.

18

Высшее значение, которого может достичь любой народ, определяется не культурой и не духовностью. Кстати, ни одним словом в человеческой истории не злоупотребляли так часто, как этим — дух, духовность. Но дух не является независимой миротворящей субстанцией — он сам лишь поле приложения и борьбы высших сил, подобно природе и душе. Дух становится активным, когда им овладевает эта высшая Власть, Бог, в противном случае он остается пассивным, бессильным, бесплодным. Когда он действует, он может действовать демонически, отрицая и разрушая, а может — благородно, очищая и возвышая, как светоносная Божественная Сила. В то, что дух есть суверенная абстрактная субстанция, верят одни философы духа, и их лучше всего раз и навсегда оставить в покое. Сам по себе дух негативен, — христианские авторы учат, что любой неосвященный дух демоничен. Народ может быть культурным и все же страшным, злым и подлым. Но высшим состоянием для народа является не духовность, а освященная жизнь (святость жизни). Великие народы — это не народы культурные. Есть величайшие народы, которые не знают и, может быть, никогда не узнают культуры. Значение человека не зависит от того, какие предметы материальной культуры он создал; значение человека зависит от чистоты его судьбы, от его причастности к Божественному. Значение народа определяется не тем, насколько он облегчил и украсил свое существование, его значение определяется святостью его бытия.

19

Когда, приблизительно столетие назад, Кьеркегор предсказал нашествие варварства, казалось, что никакой надежды на спасение нет. Когда Ницше возвестил рождение нового человека, оставались большие сомнения, сможет ли человек, в которого он верил, помочь человечеству выжить. Когда после мировой войны читали «Закат Европы», новое великое переселение народов уже стало реальностью. Однако новый человек появился на свете, когда еще грохотали пушки. Но все решила передышка послевоенного двадцатилетия. За эти годы вошла в жизнь, начала развиваться и набираться сил новая раса людей.

Успенский утверждает, что на всей планете независимо от расовых, национальных, религиозных, социальных и прочих различий, образовательного уровня, возраста и пола

формируется новая — шестая человеческая раса. Возникновение и развитие этой «*new race*» — великая и непостижимая мистерия. Пока принадлежащие к шестой расе по всему земному шару — священники и рабочие, клерки и солдаты, журналисты и хирурги, — пока все они — в южноафриканской шахте, на американской ферме, японском крейсере, в балканской деревушке и на лондонской окраине — жили в одиночку, им казалось, что они ненормальные, чокнутые, невозможные существа, которые ни в чем не могут согласиться, даже просто войти в соприкосновение с окружающим миром. Они стояли на земле разделенные, окруженные непониманием и неприязнью, одинокие. Они были чужие всему. Многие из них погибли, и никто уже не узнает как. Одни покончили с собой, другие спились, третьи взбунтовались и сгинули в тюрьмах или заболели, сошли с ума. Но еще более непостижимой, чем мистерия зарождения новой расы, была тайна медленного вызревания в этих людях сознания — мы не одиноки, мы еще не знаем, где они, подобные нам, но знаем — они есть, и если мы встретимся, то узнаем друг друга без лишнего слов. Пока человек одинок — он исключение, двое — это уже чудачки, трое — это человеческое сообщество. Пока мы смогли лишь обнаружить следы, оставляемые новой расой. Третьей великой мистерией станет встреча, объединение этих людей.

В учении о шестой расе таятся свои опасности. Они заключаются не в том, что любое примитивное массовое существо, узнав о существовании новых людей, сразу же причисляет и себя к ним. Главная опасность заключается в том, что учение это уже сегодня, в разгар всемирной катастрофы нового потопа, начинает строить ковчег спасения, что оно прельщает надеждой, когда еще неизвестно, есть ли сама возможность спасения. В этом учении ощущается нечто пророческое, нечто от таинства. И это усугубляет опасность, заложенную в нем. Пока эта идея лишь символ дороги, открытой перед всеми, каждый может спастись и может погибнуть. Все зависит только от человека. Выбирая сознательное мышление, он открывает себе вход в ковчег, возвращаясь в толпу — лишает себя надежды. Осторожность прежде всего. Исходящее от Божества зачастую непомерно тяжело для смертного. Человек, будь зорок и силен!

Исход борьбы между толпой и новой расой предрешен, хотя враги никогда не стояли лицом к лицу на поле боя. В действительности они даже не встретились. Новая раса появилась на земле, когда толпа уже погрузилась в материю. Два человека, новый и старый, никогда не посмотрят в глаза друг другу. На метафизическом фоне в схватке сходятся отдельные человеческие существа. Исход же всеобщей борьбы предрешен, ибо человек лишь орудие Высшей Власти, и победа человека — это, прежде всего, победа Власти, им завладевшей.

Принадлежность к захлестываемой волнами мирового потопа толпе означает гибель. И тогда не спасет место, занимаемое в устройстве жизни, не спасет богатство, светская или церковная власть, происхождение и образование, как, впрочем, и ум, знание, усилие, вера, даже талант, даже гениальность. Толпа, не сознавая, чутко ощущает это, что делает положение нового человека опасным. Во всех членах толпы живет общее тайное согласие подавлять, принуждать к молчанию, подчинять себе нового человека. Раз она тонет, погибнуть должны все. В толпе эпидемически нарастает процесс разрушения всего выдающегося и ценного. Разрушение это бесцельно и бессмысленно, ведь в большинстве случаев речь идет не о выступлении новой расы, а о выдвигании вперед отдельных личностей. Для толпы нетерпимо и это. Избивают всех младенцев, тешась надеждой, что и тот, единственный, который может стать опасным, будет среди них. Но он уже в Египте, всегда и везде — в Египте. Обрекают смерти многих и многих, а тот, чьей смерти ищут — спасется. В идущей охоте под подозрением все, кто хоть чем-то выделяется. Позволительно быть только рабом или шутом. Мы уже знаем, толпа вовсе не слабумна, как полагал добродушный Лебон; толпа — это буйнопомешанный. Она по сию пору верит, что пришла к власти и правит миром. Порой даже серьезные мыслители начинают верить в это

и говорить о новом переселении народов, нашествии варварства и коллективной власти. Ни о какой власти здесь не может быть и речи. Катастрофа состоит не в том, что варварство восходит к власти, а в том, что мы опускаемся в глубины всемирного потопа, который продолжается сегодня, сейчас. Поэтому нет вопроса о власти, есть вопрос о всеобщей гибели.

Неоспоримым доказательством бессознательного состояния толпы является тот факт, что, находясь на краю гибели, она продолжает считать себя властелином мира. При последнем издыхании она продолжает искать врагов, якобы угрожающих ее победе. Она не может понять того, что, когда кто-то поднимает свой голос против нее, он делает это и в интересах ее членов, тогда как среди них заключен негласный союз против всех, кто опасен, кого можно и нужно истреблять. Во всех слоях общества можно наблюдать, как толпа, действуя инстинктивно, но систематически, подавляет тех, в ком подозревает принадлежность к новой расе. Разрешается обманывать жертвы, затыкать им рот, грабить и убивать. Принадлежность к этому сговору против новых людей — тайный знак принадлежности к толпе.

Принадлежность к шестой расе не обозначается ничем. Попытавшийся выделить признак такой принадлежности стал бы истолковывать буквально символ и этим причислил бы себя к толпе. Только одно можно сказать о новых людях: каждый из них должен пытаться до конца понять происходящее сегодня, должен пережить и преодолеть дух коллективизма, всеобщего одичания, погрузиться в пучину бессознательного, уподобиться ему и преодолеть себя, воскреснуть. *Evestrum* нельзя отбросить, его можно только изжить. Только тот будет принадлежать к новой расе, кто в себе самом изжил примитивное, низменное, сделав его составной частью своей личности, просветил его, пережив всемирный потоп, роковое всеобщее нисхождение во тьму, вернулся к свету, сохранив и укрепив самосознание.

21

Жизненно необходимо, чтобы каждый обдумал самое важное в нашем сегодняшнем положении. Примитивный человек это не первобытный человек. Он возникает как результат регресса, отбрасывания во внеисторическое состояние, как отходы, шлак мировых катастроф. У истоков возникновения каждого примитивного народа мы обнаружим катастрофу, подобную той, которую мы переживаем сейчас в планетарном масштабе. Финалом трагедии Всеобщей коллективизации будет окончательное погружение толпы в бессознательное. Толпа частью возвращается в леса, частью скапливается в больших городах, на фабриках и заводах, в рабочих казармах. Повсюду она становится материей и этим устраняется из мирового творения.

Первые люди на земле поднялись не из мрака материи, не из океана бессознательного, не из звериного состояния, как утверждает материалистическая наука. Первый человек был главной формой существования первобытного мира, был явлением космического масштаба. В первых людях жило ясное сознание божественного происхождения. Это был *homo aeternus*, человек вечный, он воплощал в себе вечное единство природы — духа — души, движение его жизни направляли сознательно избранные идеи, светоносные символы Высших Сил. Главное в первичном человеке — это большой и светлый ум, его сознание сущности логического мышления, сознание первичной гармонии мира. Первичный человек — это воплощенная *Makropsyche*, ибо человек — это не земное, материальное существо, это — вселенский чин. Первый человек — это человек божественный.

Мы переходим в новый миропорядок, и нам нужно заново начинать пытаться понять его. Нужно начать все с самого начала, чтобы понять новое мироустройство — это еще более важно для нас. Человек никогда еще не нуждался так в свете Божественного разума, как теперь, когда все надо начинать заново и с самого начала.

Таков, приблизительно, смысл мировых изменений, сопровождающих переход Земли под знак Водолея.

ЛАРИСА ВАНЕЕВА

АНТИГРЕХ

И теперь готова я совсем жить без низа. Я готова стать рисованным сердечком, сужающимся к талии, где далее одно отражение в карточной воде, дама и кавалер, мой родной. Пусть только сердце мое любит тебя. Пусть никогда не вырастут у нас обезьяньи хвосты. Пусть дама и кавалер, два сердечка, сольются в одно и умчатся, разбрызгивая солнца. Пусть нас оплачут в расцвете лет! Пусть считают они, что любить так нельзя и следует отдавать должное природе. И не мучь и ты себя, мой любимый, не ложись на иглы, на гвозди, на ножи, не истекай жизнью, но дождись, чтобы сердце в тебе заговорило, а говорит оно светом и настоящими словами, которые рождает оно, а не уста. Ты же должен помнить, как все это было! Ты же знаешь, что остальное — не то

качество слова, когда оно Слово тело — паучок, раскачивающийся в эпицентре волн, дергаемый ими за нити, повязанный жесткой обусловленностью паутинных связей, шагу не ступить, чтобы где-то не отозвалось... Под арку рук нырнуть к выходу, но в этот тоннель она уже давно вошла. Ах, как все ясно, как ясно, все ясно, эта мораль, и гуманность, и нравственность — именно способ сохранения жизни, как деньги — материальных ценностей. Может быть, в силу высокого сознания, когда-нибудь и вправду отменят деньги за ненадобностью, и тогда, позже, не потребуются и мораль... тогда, когда не нужны будут деньги, примерно тогда, не раньше... Вот зачем все... это флажки... обносить зверя. И пока она бежит через поле, продолжая по инерции (как бы вдруг кто увидит, тот же насильник, если вновь подстерегает ее где-нибудь из-за куста), по инерции насуху всхлипывать, мимикрией выжимая из себя жалостность, пока она так бежит, все ее супервуманство летит к чертям собачьим, так же, как и его — уж она-то его точно проняла непрекращающимся речетативом, подпортив кайф притворными всхлипаниями и непритворным недоумением взыванием к небесной помощи и справедливости, что бумерангом обращались к его душе, так нельзя, невозможно так, против всех, против правил! — то понимает простую суть всякого блуда, всякой личной свободы и всякой гуманности. Что, если вы хотите жить, не хотите просто так умирать раньше срока, не хотите, чтобы были изнасилованы ваши дочь, жена, мать, не хотите, чтобы из очереди вас на мотоцикле увозили на колбасу... Если всего этого вы не хотите, ха, что ж, делайте, что хотите!

Господи-боже, да какие мы еще примитивные, ведь стоит только наступить ночи

боль это боль, Иона вся стала кожей... если так я боюсь, что же идти на риск... о, учена теперь... а зачем? Как приятно быстро по траве: деревья, небо, земля, скачут кадры... приятное кино, делай его приятным!, ясно же, что все лажа, какая тут справедливость, нужно жить и жить, жить и жить, и горя не зная, плевать на все, какая еще тут Советская власть, я, простите, и не знаю, с чем ее едят, это пусть она кого-нибудь другого кормит своими ложками, а я просто живу, ах, не Совесткая, а Советская? ну, вот видите, я даже не знаю, как она пишется, я вообще безграмотная, я читать не научилась, я вспомогательную школу прошла и взятки с меня гладки, меня вот тут только что поставили на колени, а я встряхнулась и снова бегу и горя не знаю, лишь бы убежать побыстрее, подальше... как приятно просто жить...

(Окончание. Начало в № 11)

плевать мне, при какой я власти живу, я и не замечу, при какой

я маленький человек, зритель, интересное кино, да? все зрители, кто не дураки. Артисты пусть выпендриваются на сцене, а ты тихонько посмотришь этот спектакль, сообразишь, что к чему, и из зала удерешь, никто и не заметит, как... мудрая

просто быть крайне осторожной. Нет-нет, во-первых, всегда надо быть крайне осторожной, словно адреналин постоянно присутствует в крови, пусть хорошими дозами вырабатывают его надпочечники: голова супер-ясна, тело подобрано каждой жилкой, готово к отпору или прыжку в кусты — это смотря как по обстоятельствам. Кто это бежит так сильно и ловко — это крадущееся животное! А во-вторых, зачем же нам ясность ума, как не для того, чтобы хитрить, петлять, обманно уметь сказать то, что и так известно («И по-родственному хочу вас предупредить, — говорит племянник, полковник КГБ, — не выступайте, с разговорами этими помолчите»), ловко и обманно строить плутни себе и другим на пользу, знать законы, выучить кодекс, нашпиговаться цитатами мар-лена, не срываться, мстить без угроз, не метать бисер перед свиньями, откусить свой тщеславный язык и молчать, молчать, молчать, говорить лишь по необходимости, тщательно взвешивая

прыг с дороги, прыг в кусты. Какая прыгучесть

она чувствует себя человеком, у которого нет никого, и тот, в капюшоне, ей родня. Возможно, и его отравила та ночь. Это даже и неизвестно что, она знает, что встретить его, будет обыденно, но это даже и неизвестно — что теперь связывает с ним. То, отчего он пробежал, потом остановился, развернулся, пошел на нее, не видя? Перезабыв все, что дало ей в ту ночь собранность сознания, сведения о добре и зле, она опять готова погрузиться туда же. В метро, в толпе, в сумерках вдруг кто-то склоняется: «Добрый вечер», она мерзнет от страха, она все время будет искать его в толпе, крикнет ему в спину: «Подлец!», ей невообразимо жаль его и себя, она крикнет ему: «Убивать таких надо!», «А от таких, как ты, бежать надо подальше!» — скажет он.

Тетка сказала: зарефлексирувалась вдрызг, не ты первая, не ты последняя. Трудно отличить: изнасиловали — не изнасиловали, в принципе все насилие, потому что любви нет. С другой стороны почему не учишь требования природы. Если уж на то пошло, почему считаешь, что ты ее, природы, лучше. Конечно, если так цинично к ней относиться, немудрено чувствовать себя выпотрошенной. Но по совести если признаться, в такую парную ночь, когда и птицы и звери сходят с ума, если бы не разум, не светящееся окно... ну не знаю, я бы отдалась бы не глядя! Ты просто не сумела стать выше условностей, детка. Отомстила ему страхом. Так это не ему ты отомстила, а себе. Тебя страшит собственная плоть, ленивая ты детка. И еще разберись, кто из вас лучше, скотина ли, что мирно пасется на травке или ты, столь эту скотину ненавидящая — спрашивается, за что? За то, что не везет тебя послушно туда, куда ты ее запрягла? Куда вот только путь направляешь с вынужденными остановками? На какую-то такую благодетельность? Все вы сейчас — молодые прагматики, — с презрением высказалась тетка

меня не интересует ваша похоть, меня не интересует ваша похоть, твердила Иона первые дни, видя толпу с обостренной

ясностью: кто на что способен. Лишь немногие, тяпы, что-то в себе потерявшие, словно воздушный шар тянет их за собой на ниточке, а они ему послушны, им влекомы, не были на насилье способны. Милые очкарики культурных наслоений, милые маменькины сыночки... похоть в них присутствовала, как у всех, но настолько уж стерлась под слоем книг... у других, и особенно мужиков, идущих под старость, твердых, как чемоданы... проробы, или кто там еще, презренная похоть проступала как гной с дизельным запахом хамсы, с тупой деревянной мордой могли они своротить любую девочку-дурочку, крашеную куклолку, леденцовую карамельку, пригоршню рассыпанную из железной круглой коробки «монпансье», не ведающую, с чем заигрывает, чему наряжается... своротить прямо в психушку, куда же еще.

Третьи... да... ну да... как вдруг Ион захлебнулся, и кровь его брызнула, окропив лицо: пусть две недели, пусть, но ты со мной, пей, выпей мою кровь.

Ты так хочешь? приостановившись, испугалась Иона. Нет, я так не могу, не хочу.

Пей же, с тоской попросил он.

Нет, не буду пить твою кровь, Иона заплакала от утраты. Но неужели никак нельзя по-другому, а только кровь и только пить ее друг у друга, солоненькую... родственники... ко всему можно привыкнуть, и не так уж и противно, даже не противно вовсе, но неужели обязательно кончается тем, что кто-то к кому-то присосется: она ему себя не дала, так теперь он предлагается. Нет, я так не могу, не хочу, не вампир, хотя и могла бы, и даже, если не идти до конца, на полпути довольствуясь, имея то, что имеется, могла бы испытать, если бы не ощущала себя всю, не искала то, что мне... нет, она и сейчас не знает, что это, но зато хорошо ощущает, что и это не то, и это не то...

За остроту зрения случай вознаграждает. Многие похожи, но она stalkивается в кассе кинотеатра. Вот он, убийца-дизелант, она вздрагивает, налетев лоб в лоб. Он с девушкой, которая не подозревает. Знание и неведение написаны на паре, как и то, что он насильник; у нее мгновенно заболела голова. Вполне вероятно, что не тот, просто похож и способен, но то, что внутри и этот — урод, ясно до отвращения. Был на курсе такой парень, все руки друзьями заламывал, служил в соответствующем ведомстве с погонями

Лисица...

Она опять ткнулась ему в шею. Он обнял растерянно, светло:

Родная моя...

Толчок ненависти пришелся в сонную артерию. Как я тебе отомщу. Оба захлебнулись судорожными губами

зима пройдет, и весна промелькнет, и если никогда не встретимся с тобой, то все же любить я буду тебя, о милый мой.

Небольшой туннель завершался щелью с мягкими сталактитами, слишком узкой, чтобы попытаться пролезть, но соблазн заглянуть в светящийся мир был велик: Иона протиснулась, отважно ринувшись головой, подтянулась, пролезла, протиснулась, вывалилась.

Бабушка, бабушка, дорогая моя!

У меня четыре страстишки, оживленно сказала бабушка и залилась краской, ничего не могу с собой поделат, иногда, например, есть хочется...

Рядом с бабушкой шел его сиятельство, граф, путешественник.

Без конца странствует, тихо обронила бабушка с осуждением мягким и необидным.

Мир был полон солнца, благозвучий, и пожалуй... да, пожалуй что счастья. Какой прекрасный у вас здесь мир! Полуобнаженные и прекрасные стояли в саду беломраморные статуи с живыми головами. Их сиятельство, одержимый путешественник одну из говорящих полуживых статуй перевернул, продемонстрировав каменную ее неподвижность, и вновь поставил на пьедестал.

Сад любящих. Влюбленные могут здесь наслаждаться присутствием друг друга вечно. Увы, — пояснил он.

Что ж — таково наказание за любовь?

За страсть-с, пошутил граф. Человеческие страсти сему миру чужды примерно так, как вам, сударыня, озабочен-

ность вашего пса, рыщущего по дачному участку в поисках крыс.

Их сиятельство, расцеловав руку бабушки, ринулся в очередное путешествие. Бабушка покачала ему вслед седой головой.

Какие же другие твои страстишки, бабушка?

Покраснев еще гуще, бабушка отказала:

Не скажу

ах ах ах ах еще один упавший вниз ах ах ах ах ах

провода были такого высокого напряжения, что уже возле начинало трясти. Да и были ли они проводами? Или то было только одно высокое напряжение, имеющее форму связанных идей?

Иону замагнитило, зацепило, поволокло как к проводу на дачном участке, упавшему на землю. Руки ее прилипли, тело стало корезить, к ней подбежали и большую, измученную, обессиленную оттащили, отнимая у нее провода голыми руками! Тем, кто ей помогал, было хоть бы хны!

Вам, по-видимому, еще рано, — мягко уговаривали ее. — Вы еще не готовы...

Иона очнулась в огненной лихорадке.

Идеи были просты:

Первая: одностороннее разоружение.

Вторая: экологический подъем.

Третья: изучение человека, «институт человека».

Три совершенно простеньких, заставлявшие трястись как под током высокого напряжения.

Обнародовать их было опасно. Особенно первую. Да и вторые две тоже — ... скажут: безумная

безумная! — вздохнул Ион. Украдкой разглядывала его Иона в перспективе вечного счастья в саду влюбленных. Милый, я согласна быть с тобой земную вечность, благо она не велика, но наслаждаться твоим обществом еще и там! Ну не-е-ет. Это «не-ет» проблеялось в ней с испугом. На темно-синем чернильном пледе они на полу сидели в темноте и водку пили. Иона подливала себе. Ион себе. Из крохотных серебряных рюмок кавказских умельцев.

Вода кончилась.

И долго, видно, так просидела она, покачиваясь, будто заснув с открытыми глазами, в его сторону оборотась в оцепенении, потому что стала пропадать — немного как в невосомость, будто в неслышный звоночек, когда отворяется провал. Ни о чем не думала Иона, только смотрела, Ион будто спал, потому что не шевелился, смотрела, смотрела, вдруг увидела: Ион состоит из частей. Как у кубистов распался на составные, осел, превратился в груду камней. Потом соединился, как склеился. Но и собранным видела она теперь его как груды камней, что привело ее в сильнейшее волнение. Каково, если вдруг Ион ваш не что иное, как груды камней! Волнение, что любимый из камней, осталось и тогда, когда задвигались, заговорили, на темно-чернильном пледе горькая жалость слышна была к тому пространству, что меж камней, никак не к камням самим! Боль из-за отсутствия любимого. Закрыв плачущие веки, ощутила она отсутствие и в себе, которой не о чем было плакать. Потом тело забило, в немой крик его хотели выброситься мука и ложь прошлых дней, — раз уж все равно, как видит ее груды камней.

Вот это да-а... — восхищение Иона было несколько вымученно. — Прожить столько бок о бок и настолько друг друга не знать!

Ты же любишь, чтобы красиво.

Это больше чем красиво.

Это от отчаянья — больше чем красиво, это не страсть.

Ты страстная женщина, очень страстная, не верила мне, а между тем, вспомни, всегда тебе говорил.

Красивой слыла да ненужной была?

И оказался прав, но ты не хотела, не могла раскрыться до конца.

А ты считаешь, что сейчас раскрылась до конца? — не без издевки засмеялась она. — А если это только начало? Ты не думаешь, что что-то потеряно...



Ну-ну, — прервал он ободряюще, — сколько ты мне еще сюрпризов готовишь . . .

Но это же не то! Раньше, помнишь, было похоже в самом начале, но только совсем другое!

Ты взрослеешь, становишься зрелой женщиной.

Это не зрелость, это . . . я тебя больше сердцем не люблю.

Ты у меня спрашиваешь?

Ты-то хоть любил меня когда-нибудь сердцем? Хоть одну минуту, хоть один миг меня любил? У тебя сердце когда-нибудь горело как сильный источник света?!

Бред все это. Не верю.

Но ты, ты, словесник профессиональный, ты понимаешь, что слово — если оно слово, оно не произносится, не артикулируется!

Приснилось тебе.

Приснилось?!

Ты дуреха, которая никак не может понять, что то, что нам дано, для многих людей недоступно, это мечта, они прилизительно ничего похожего не знают.

Это что же . . . раз-два . . . хорошенько потрясла головой, и ошастливила

покачиваясь, она шла от него, ощущая себя незнакомой, незнакомой, так странно, как если бы идти бесконечными радиоактивными катакомбами и выйти к прозрачным геометрическим фигурам, сама такая же прозрачная-неометрическая.

Идти, ни стен, ни мебели, руки проваливаются. И на что эта неометрия способна? Известно мало. Кое-что уже известно, например, что изымаются живые куски. Уменьшенная, без кожи, без всего, что внутри. Плохая или хорошая — тоже схема. Все одно, что быть плохим змеем или быть хорошим змеем — хорошая змеюга, никого не укусит, яд выпускает только в пробирку.

И это характерное, характерное стремление выжить во что бы то ни стало . . . Требуемое состояние бесстрашия можно тренировать в конфронтации к властям. Как быстро начинаешь быть хитрой! Стоит пятки прижечь, как откуда что берется! Стоит змеюге тяпнуть, как потрясает реакция и скорость!

Покачиваясь над умывальником в ванной она склонялась, выплевывая теперь все из себя, что мешало раньше, но что,

собственно, и было жизнью. Покачиваясь, слабея от рвоты, скользила пальцами по краю мокрому, хватаясь, чтобы не упасть. Похоже, раскрыли книгу, а из нее буквы просыпались как из типографской кассы. Чистые страницы не прочесть, раз не успела запомнить, но как же больно нет, жить с тобой невыносимо, за три года только месяцев пять наберется нормальных, остальное — ад! Правда, надо отдать должное, пять месяцев были по-настоящему счастливыми.

Ад — рай, ад — рай, маятник качается.

Но теперь я убедился окончательно — жить с рехнутой такой бабой — выше человеческих возможностей. Боже мой, за столько лет несколько месяцев я был счастлив . . .

А я — часов. Точнее, минут. Три. Две. Через минуту ты испугался и свалил

однажды заночевали у кого-то на квартире. Литературный салон, вино и стихи. Бурно на рояле исполнял собственное сочинение Гурий К. Был гвоздем программы. Он принципиально не знал нотной грамоты, сочинения не записывал. Каждый раз одно вдохновение. Только так и можно жить! Инспирация. Считалось: техника потрясающая.

Музыка Гурия К. вместе с грохотом разбушевавшегося товарняка за стеной — танцами честной подвыпившей компании — и были . . . Нет, еще полугодовалый ребенок был. Он обнаружился у Гурия К. ночью, когда Гурий занимался любовью на кухне, а хозяйка квартиры услышала мяуканье на балконе. Подергав балконную дверь из гостиной, потому что на зиму дверь заклеивали, свободный выход был из кухни, где в этот момент трахался Гурий, она разодрала пересохшую бумажную ленту. Из щелей вывалились желтые поролонки. На голые ее ноги задул снежный холод. Мяуканье обернулось надрывным младенческим плачем. Хозяйка бросилась искать, вырыла из снега запеленутого в одеяльце, мокрого сына Гурия К.

С позором Гурий К. и его гурия (м. б. тогда ею уже была Иона, или с Гурием она стала ходить значительно позже, но время бежит, и кто теперь знает, кто чьим был тогда дополнением) были выгнаны из дома. Ребенка им бросили на руки!



АНДРА НЕЙБУРГА

ЗОЛОТЫЕ ТУФЕЛЬКИ, КРУГ, ЛЮБОВЬ

Выбравшись, он минуту лежал неподвижно, словно околоченный, не дыша, боясь раскрыть рот и глаза, — пока хватало воздуха; сжатые губы разомкнулись, в ноздри ударил непристойный смрад, губы ощутили тошнотворный вкус дерьма. Удар, словно бомба взорвалась, он поспешно закрыл рот, задержал дыхание, только стало еще хуже: вонь была уже внутри него, казалась его составной частью, словно расплывающаяся плоть, гнойный нарыв, вонь пропитала каждую мышцу, каждое ее волокно, клеточку.

Его вывернуло.

Блевотина смешалась с дерьмом, но вонь от этого не усилилась, даже напротив — уменьшилась, оказалась, верно, закупоренной носоглотка, действительно, стало легче, можно было попытаться встать на ноги.

Он обтер лицо и руки, остальное чистить не имело смысла, с одежды капало.

Утонуть в отхожем месте, какой ужас.

Как бы красиво было сгореть.

Ах, всем так хочется сгореть, это так романтично.

Уходя, он вспомнил: в зале танцевала только одна пара, они держались хорошо, хотя дело шло уже к утру, только уголки губ уже опускались и глаза покраснели от бессонной ночи и табачного дыма, кто-то играл на аккордеоне, протяжно, щемяще, сбиваясь, останавливаясь и начиная заново, его одолевал кашель, он старался с ним справиться, звук инструмента вибрировал тогда в согласии с дрожью тела, у музыканта лицо было белое, как одежда, матовое, как одежда, как одежда, прозрачное, глаза прикрыты, в зубах потухшая папироса; пара танцевала, у нее были золотые туфельки, в самом деле золотые, каблучки вспыхивали, когда скользили мимо ночника, кем-то поставленного на пол, мимо четырех свечей, язычки которых вот-вот потухнут, ее шаль соскользнула с плеч, наплывала волна теплых запахов, в глубоком вырезе мелькала выпуклость груди, и нельзя было не смотреть на руку мужчины на ее талии; танцующие глядели через плечо друг друга глазами, невидящими ничего, надо было кричать, чтобы прекратить все это, остановить это магическое кружение по залу, это блуждание в тумане, не может ведь это продолжаться вечно — да взгляните, взгляните же на меня! — но тщетно. Острые, темные

силуэты в свете лампы, синеватые, сизые тени в дымовом тумане возле окна, черное, сизое, черное, сизое, золотая искорка на полу, наваливается и отступает теплая волна запахов.

Он уже и не знал, к кому ревнует — к мужчине? к женщине? Ушел.

Вот так и было — от зала к отхожему месту.

Круг замкнулся. Круг? где тут конец, где начало.

* * *

Вспомни, ты позволяла себя ласкать. Да, именно позволяла, ведь мои ласки оставляли тебя совершенно безразличной, может быть поэтому я так старался тщетно, отыскать в себе хоть крупицу мужественности, ведь ты была такой красивой, лежала, закрыв глаза, рядом, серебряная, спокойная и прохладная. Ни мелкой ряби на твоём теле, ни дуновения ветерка, озерное зеркало, и я тоже прикрываю глаза — чтобы не видеть отражения своего лица, по-дурацки напряженного; я хотел, желал, нет, желал желать, ладонь нащупывала всякий изгиб, впадинку, бугорок твоего тела, каждую шероховатость, волосок, изменение кожи на кончиках груди, влагу и сухость, легкую пульсацию крови и медленные удары сердца, я так старался, я так желал желать.

Только на мгновение, когда я представил тебя с твоим другом, я даже ощутил запах его кожи и солёность пота, во мне что-то возникло. Увы, я не удержал его образ надолго. Мы заснули, Анна.

* * *

Но я же не из дерева, не деревянный я, любите меня, любите.

* * *

Из автобиографии.

Родился 5 декабря 1960 года в Лиепае. Отец с семьей не жил, мать — журналистка, умерла в 1988 году. Окончил



Фото АНДРИСА КРИВИНЬША

18 среднюю школу города Лиепая, в 1979 году поступил на факультет журналистики Латвийского государственного университета. В 1983 году учебу бросил. Невоеннообязанный по состоянию здоровья. С 1983 года работаю внештатным корреспондентом нескольких республиканских газет.

* * *

Было унижительно — тащиться по улице замаранному, мокрому, смердящему, допускать эти взгляды редких утренних прохожих — ухмыляющиеся, осуждающие, недобрые. Пришла в голову мысль — в какой-нибудь подворотне раздеться вовсе и побежать, бежать по рижским улицам, как Гантенбайн, бежать гордо и свободно, с поднятой головой, равномерно дыша, чтобы сырой утренний воздух смыл вонь, чтобы глубокое дыхание прополоскало легкие, чтобы... Нет, это было невозможно, не хватало смелости, да и не хотелось бросать совершенно новые джинсы, их еще можно было все-таки выстирать.

Дома, под душем, он долго подставлял свое тело под струи горячей воды, хлопотали трубы, воздух становился парным туманом, расслаблялись напряженные мышцы, расслаблялась напряженная воля, в глазах слезы, прочь все, грязное уплывало, грязное, непристойное, прочь, под землю, в темные и слизистые трубы канализации, по которым неустанно днем и ночью, ночью и днем текут, стремятся, несутся потоки дерьма всего города, обширная, гигантская сеть канализационных труб, повсюду, кругом под твоими ногами — когда стоишь в очереди за хлебом, когда занимаешься любовью — под твоей постелью, под больницей, где родился, прочь, в море! Обмывки, дерьмо, моча, гной и кровь, прочь.

Плоть становилась все чище, кожа впитывала, уже вдыхала воду, у нее уже появлялся запах, она пахла хлоркой, мылом, кожа стала упругой и эластичной, покраснела, немного дрожали колени и приятно кружилась голова, он погладил себя по груди, по животу, бедра были горячее воды, в памяти воскрес бледный аккордеонист, а после, непонятно почему, мать и старая дурашливая кукла.

* * *

Что расскажет автобиография?

В ней же не напишешь о старой дурашливой кукле, звали которую Кукл, у Кукла была деревянная, обтянутая грубой раскрашенной тканью голова, вечно печальная улыбка на лице, совсем как у Моны Лизы. Тело Кукла было набито ватой, шов на его спине он не распарывал никогда и верил поэтому, что внутри спрятано маленькое, теплое деревянное сердце и ночью его стук иногда можно услышать; спал он, крепко прижав к себе Кукла, и утром иногда оказывалось, что голова Кукла оставила на его щеке отпечаток грубой ткани.

— Смотри, я тоже Кукл! — говорил он тогда, важничая, матери.

Известное удивление вызывало анатомическое устройство Кукла. Кукл несомненно был «он», мальчик, но у Кукла не было крантика. У всех соседских ребят, с которыми он, голенький, играл на пляже, были, у мамы не было, она не стеснялась ходить голой при нем, но мама ведь была женщиной. Возникло подозрение, что существует еще какой-то третий род, с которым ему просто не удавалось еще встретиться.

Или поэтому улыбка Кукла была такой печальной?

Кукл и мама были лучшими друзьями в детстве.

Мама всегда была рядом, все понимала, заботливая, очень привычная, на маму можно было положиться, мама была честная, мама была эмоциональная: и плакала, и смеялась легко, раз в месяц бывала нервной, даже злой, но всегда извинялась — не обращай внимания, у меня просто месячные. Мама была его миром, и ее приятельницы из районной газеты тоже принадлежали

этому миру, они тоже были хорошими и привычными, они болтали с ним, и шутили и смеялись, а одна из них иногда плакала, другая же была раздражительной и обидчивой; тетя Лилия, тетя Сарма, тетя Элиза, тетя Таня. Со временем тетя Элиза и тетя Таня стали доверять ему и свои любовные невзгоды и неудачи и радости, но радости случались реже. Радости были такими же редкими, как и мужчины в этом мире. Мужчины появлялись и исчезали, были они большие и непонятные, пугали и будоражили одновременно, и именно вокруг них вращался мир.

* * *

Вымывшись, обмотав вокруг бедер полотенце, он опустил-ся на диван и включил магнитофон. В чашке кофе, черный, ночь не спал, а утром надо сдавать очерк, надо работать. Послезавтра телевидение. После полезавтра встреча с чешскими журналистами. Бегом, бегом. И так всем хочется сгореть — в страсти, искусстве, огне. Не сгореть просто банально.

* * *

Музыка. Змеиный укус и томящая боль, ритм одиночества и несбывшиеся желания. И жажда любить.

К кофе напрашивалась рюмка коньяку, только одна, грамм пятьдесят, не больше. Работе не помешает, голова станет только ясней и легче, кровь побежит быстрее, чувства станут ярче, ассоциации богаче.

Жидкость неожиданно резко отозвалась в горле, горло было измучено блевотиной, но в желудке возникло ощущение приятной теплоты и ощущение чистого... О, прекрасно. Вторая рюмка пошла совсем легко.

Он рассмеялся. Свалиться в отхожее место — кому расскажешь. Кто поверит? В жизни такого не бывает. Произошедшее с ним представлялось странным, ненастоящим, как сон, утренний кошмар, после которого человек просыпается на чистых простынях в своей постели, освободившийся от мусора подсознания, счастливый.

Отложив сигарету, он быстро взял телефонную трубку и набрал номер, тот не отвечал.

Или они еще танцуют?

* * *

Счастлива ли ты, Анна?

Вспомни то утро в Юрмале? Мы сплавали до буйка, потом нагими лежали на песке, все трое, я сам свел вас, я радовался вашим телам, они были такие прекрасные, даже лебеди на побережье были не более прекрасными и белыми, они были прохладны от морской воды, пахли йодом и солью, ты рассмеялась, когда я положил руку тебе на грудь, — ну, оставь! — ты сказала; а к нему прикоснуться я не осмелился, хотя и хотел очень, я люблю любовь, Анна, только тебе этого не понять, ты никогда не понимала, что Любовь слишком велика, чтобы ее могли удержать только двое.

Вы были опьянены собой, своим мгновенным счастьем, вином, силой, здоровьем, смешками и перешептываниями, поцелуями тайком, слишком опьянены, чтобы думать обо мне, чтобы обо мне вспомнить, но я уже тогда ощутил вашу боль, ту боль, Анна, которую вам придется пережить.

Кажется, именно с того утра, ты стала относиться ко мне слегка пренебрежительно, не надо притворяться, Анна. Пренебрежение кроется во взглядах, в тоне голосов, какими вы говорили со мной, пренебрежение в ваших телах, меня не замечавших, и когда ты, нагая, села мне на колени, словно я был каким-то креслом в твоей гостиной, мне было стыдно, Анна.

Уходя, я нарисовал вашу любовь на прибрежном песке, это было предупреждение, вы его не поняли, и следующая волна смоев эту картинку.

Теперь ты танцуешь уже с другим, и с ним тебя познакомил я, сверкают золотые каблочки, сердце твое не бьется так спокойно, как рядом со мной, кончики грудей отзываются и твердеют, прикоснувшись к нему, бедра коченеют в болезненной тяге, я бы хотел оказаться на твоём месте Анна, ты мне этого не пожелаешь.

* * *

Любите меня, любите.

* * *

Мать умерла, Кукл тоже.

Мать умерла легко, легче, чем жила. После смерти он сам обмыл ее, принарядил. Нельзя было допустить постороннего мойщика трупов к телу, которое он так хорошо знал, которое ощущал, как свое. Ни страха, ни отвращения не было. Мать была все та же, только бесконечно холодная, ее тело, правда, постарело с тех пор, как он впервые увидел ее обнаженной, груди потеряли прежнюю твердость, кожа на бедрах казалась дряблой, левую ногу опутали сплетения вен. Но мать была той же самой, понятной и близкой и теперь. И ее дух он чувствовал рядом с собой, дух говорил — спасибо, что ты делаешь это.

Мать всегда хотела быть красивой. Он тщательно подстриг ей ногти и покрыл их перламутровым лаком, слегка подкрасил губы и щеки, даже вымыл густые ореховые волосы, чтобы они обрамляли лицо легко и мерцающе. Он пытался не думать о том, что под землей тело истлеет, плоть отпадет от костей, в болезненной улыбке обнажатся губы, в глазницах закопошатся черви, из плоти потечет какая-то жуткая слизь, всосется в землю и через какое-то время трава на могиле матери расти будет особенно тучная.

Тучная трава. В такой траве он потерял свою невинность, и его любовное извержение тоже всосалось в землю. Земля приемлет все.

Мать похоронили на местном кладбище, он устроил приличные похороны, было много хлопот, забот, дел и беготни, печалиться было некогда; поминки справили в ресторане, после того — дома, вместе с тетей Лилией, тетей Сармой, тетей Элизой и тетей Таней, они, поминая мать, выпили три бутылки коньяку, и ему пришлось их успокаивать, тети вспоминали сотни мелочей из своей и маминной жизни, из ее детства, им казалось, что жизнь устроена неправильно, что мать и они сами заслужили лучшую судьбу; тетя Лилия напилась, он дал ей воды с содой и помог удержаться над унитазом, после вытер ее лицо влажным полотенцем. Лицо тети Лилии было желтым, как и у матери в гробу, и старое, уже и она тоже была старая.

Так смерть матери он осознал позже.

А Кукл ушел вместе с матерью.

В последний момент он понял, что не может оставить маму одну, ей надо было дать что-то существенное, частичку себя.

С трудом пробовал разместить Кукла так, чтобы его контуры не вырисовывались бы под белым покрывалом, наконец ему удалось разместить его у нее в ногах.

Было искушение использовать последнюю возможность и распороть шов у Кукла на спине, но этого он не сделал.

* * *

Музыка. Одиночества мучительный ритм и жажда любить.

Свои желания ты мне когда-то доверяла, Анна. Ты рассказывала мне все о себе и своих друзьях, я жадно впитывал всякую мелочь, хоть и старался это не выказать, я же люблю тебя, Анна. Я тебя создал и наивно думал, что с твоей, твоего тела помощью достигну того, что остается для меня недостижимым в жизни реальной. Я обманул тебя, Анна. Твоя душа была для меня раскрытой книгой, но твоя плоть — замкнутый ларь. В душе я могу

пережить все твои страдания и мгновения счастья, но мое тело не способно ощутить дрожь, превращающую твою кожу в наждак, ощутив его первое прикосновение под простыней.

Ты плакала у меня на плече и спала в моей постели, ты не стеснялась в моем присутствии переодеваться и мыться, ты подкрашивала свои фарфоровые глаза и однажды назвала меня своей лучшей подружкой, Анна. Я чувствовал себя счастливым. Я — дурак.

И тогда ты внезапно решила, будто я тебя предал. Это не так, Анна. Ты просто не понимаешь, что Любовь — такая Большая.

* * *

В тот раз, когда я забрался к вам через окно, я был просто сумасшедшим тогда, сумасшедшим от ревности, Анна, я мог бы убить вас обоих. Ерунда, не смог бы. И поэтому я говорил, говорил гадости, вылил на вас целый поток грязи, на вас, лежащих в постели, забывших весь мир голубков, я врал даже, но — разве ты в самом деле не понимаешь, Анна, что я просто выблевывал свое одиночество.

И никогда, никогда не повторяй того, что ты сказала в тот раз, Анна, ведь ты знаешь, как я стремлюсь к чистоте чувств.

* * *

Он поднялся и выключил магнитофон. Яркий солнечный свет лопнул сквозь оконное стекло, в его лучах, как море, волновался сигаретный дым, он открыл окно. Позволил соскользнуть с бедер полотенцу, возле большого зеркала побрился, надушился. Чистое, белоснежное белье. Чистая рубашка и светлые брюки. Валидол во рту.

Он шел по улице торопливыми деловыми шагами, как человек, отправляющийся исполнить нечто неотложное, как человек, чей день обещает быть долгим и прожитым полностью, люди оборачивались — как он красив! как чист! тот ли это самый, что недавно свалился в отхожее место? Через улицу, за угол, газетный киоск, свежие газеты, так же, на ходу, политический раздел, страницы культуры, кратчайший путь через подворотню возле магазина, мусорные контейнеры давно не вывозили, толстая крыса перепугалась, убегает на цыпочках, опять на улице, люди в своих обычных заботах, школьники в школу, дамы с собачками, памятник, прохуdivшаяся канализационная труба, люди в грязных спецовках, он гордо минует их, налево, тоннель, на стене непристойный рисунок, нет, это не любовь, через парк, пахнет сирень, прыгают воробьи, маленькая перевернутая улица, тупик, внутренний двор, крышка отхожего места снята, низкий деревянный дом в восемь окон, занавески, приглушенная музыка, сквозь занавески электрический свет.

Осторожно открывает наружную дверь, нащупывает путь сквозь темный подъезд.

Они еще танцуют?

Открывает следующую дверь.

... мужчина в углу играет на аккордеоне, протяжно, шемяще, часто сбиваясь и начиная заново, свечи на полу выгорели, дневной свет превращается занавеской в сумеречный, комната похожа на странный аквариум, у предметов нет тени, без тени перемещается какая-то пара, раз-два-три, и-раз-два-три, музыканта одолевает кашель, он пытается совладать с ним, звук инструмента тогда болезненно вибрирует в согласии с дрожью его тела и танцующие сбиваются с ритма, их лица белы, как одежда, как одежда матовые, ничего не видящими глазами они смотрят за спину друг другу, кто-то выключил ночник, у нее на ногах золотые туфельки, в самом деле золотые, каблочки вспыхивают, попадая в полосу света, который солнце просунуло в щель между занавесками, шаль на плечах, в помещении сыровато, счастлива ли ты, счастлива ли ты еще, Анна?

Он не ощущает ревности, он любит их, настолько любовь велика.



РОДНИК

ПРОЗА ПОЭЗИЯ ДРАМАТУРГИЯ ПУБЛИЦИСТИКА КРИТИКА

