

Urbi: Литературный альманах. Выпуск двенадцатый

Кирилл Кобрин

**ПРОФИЛИ
И
СИТУАЦИИ**

Санкт-Петербург, 1997

Оле, с любовью и благодарностью

Urbi

*Литературный альманах
издаваемый
Владимиром Саговским
и
Алексеем Пуриным*

Выпуск двенадцатый

Нижний Новгород • Санкт-Петербург

Кирилл Кобрин

ПРОФИЛИ
И
СИТУАЦИИ

Санкт-Петербург, 1997

ББК 83

К 51

К 51 Кобрин Кирилл. Профили и ситуации. —
Urbі: Литературный альманах. Выпуск двенадцатый. —
СПб.: ЗАО «Атос», 1997. — 136 с.
ISBN 5—7183—0132—8

Книга Кирилла Кобрин (род. в 1964 г.) — нижегородского эссеиста, прозаика, переводчика, автора сборника «Подлинные приключения на вымышленных территориях» (Нижний Новгород, 1995; совместно с Валерием Хазиним) — представляет собой попытку создания «текста для чтения», главными героями которого являются другие тексты, известные и малоизвестные. Эссе, вошедшие в книгу, в 1992 — 1996 г. публиковались в журналах «Волга», «Ё», «Октябрь», «Риск», «Черновик» и альманахе «Urbі».

Почтовые адреса редакции:

Россия, 198005, СПб., а/я 69;
Россия, 603043, Нижний Новгород,
проспект Кирова, 4, кв. 9, Кириллу Кобрину

Набор *А. Г. Алимкулова*
Компьютерное макетирование *Н. П. Егоровой*
Корректор *Ф. Н. Аврушина*
Редактор *А. А. Пурин*

Издательство ЗАО «Атос».
197198, Санкт-Петербург, Б. Пушкарская, 10.
Лицензия ЛР № 064462 от 22.02.1996.
Подписано в печать 10.02.97. Формат 60х90/16.
Печать офсетная. Печ. л. 8,5. Тираж 500. Заказ № 70.
Типография АООТ «ВНИИГ им. Б. Е. Веденева».
195220, Санкт-Петербург, Гжатская, 21.

ISBN 5—7183—0132—8

© Кирилл Кобрин, 1997.

ПРОФИЛИ
И
СИТУАЦИИ

SOLITUDE

Что есть время — в жаркий полдень в умноженной пустотой квартире, когда слабо дышат шторы, когда телом чувствуешь строгую фактуру диванной накидки, когда чайная ложечка завязла в высыхающей кофейной гуще, когда на полу навалены книги, застигнутые прихотливым капризом на случайной странице? Капают ли минуты, набухая грожащими овалами, томительно вытягиваясь, нехотя отрываясь? В какую летеysкую чашу? Куда?

Нега. Упоительная лень и нега навевают мгновенную дремоту, и ты смотришь обрывок какого-то сна: без конца и без начала; очнувшись, разлепляешь губы и (не без сожаления) сползаешь с дивана — попить воды. Жарко. Какой-то средиземноморский полдень — белое солнце, белый песок, родник, араб у родника... Значит, ты еще не проснулся и это еще один сон, поверх предыдущего: не первый, но, кажется, и не последний. Сколько слоев на моем палимпсесте?

Еще один. Бабочка. Трепыхая простежкой татуировки крыльшками, она резко забирает вверх, оставляя баснословно древнего китайца с его китайским носом и баснословно искусного прозаика — с гоголевским, который весьма идет его пернатому псевдониму. Сломая усики, она несется, словно подхваченный ветром лоскуток белой бумаги, на фоне тяжелой зелени леса. Только слепой не увидит ее, да и тот увидел: во сне. Но бабочка отважно преодолевает вязкий контекст и вырывается на вольный воздух. Впрочем, силы покидают ее, и она падает прямо мне на лицо. Я просыпаюсь.

Вокруг меня книги. Раскрытые наугад книги со вставшими на дыбы страницами. Тысячи, миллионы, миллиарды слов ползают по ним черными в белую крапинку гусеницами, лист за листом изгрызая белое пространство, покрывая его собой, спариваясь в чудовищных оргиях, оставляя потомство в куколках. Рано или поздно из одной из куколок вновь вылетит бабочка. Бабочка.

**«МАЛЫЕ ГОЛЛАНДЦЫ»
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

ЧЕЛОВЕК, КОТОРОМУ (НЕ) ПОВЕЗЛО

Нужно ли писать пухлые литературоведческие тома, мягко укоряя поэта X то в прямых, то в скрытых заимствованиях у поэта Y? Стоит ли читать эти тома, сдержанно возмущаясь нескромностью филолога Z, его топорными принципами и рубаночными методами? Полноте! Есть ли вообще смысл штудировать тексты самих поэтов X и Y, прозаиков А, В, С, драматургов Р, Q, R? Есть? Нет? Нет. Достаточно знать их фамилии. Превратить А в Иванова, X — в Кузнецова, Q — в Кара-Мурзу. Фамилии русских литераторов часто скажут больше о (простемпелюемся бинарным учпедгизовским штампом) «жизни и творчестве», чем история этой жизни и знакомство с этим творчеством. Вот вам род викторины. «Веселое имя?» — спросим мы для разминки. В ответ в нас пульнут Пушкиным. Хорошо, хорошо, попробуем тактическую хитрость. «Державный соловей суворовского генштаба?» — кивнем мы в сторону известного ныне патриотического автоматчика в трусах. Не клюнули. Сказали: «Державин!» Ладно, прикинемся дурачками: «Автор объемной эпопеи?» — «Толстой!» — чуть не плюнули в лицо. Ну, получайте: «Кукловод патриотических драм?» — «Кукольник!» Еще удар: «Автор водянисто-пухлых романсов?» — «Апухтин!» Теперь апперкот: «Счастливая проходная пешка?» — «Горький!»

Что же, мы утираем юшку. Действительно, читать не надо. Надо услышать фамилию. (После ринга, уже в раздевалке, мы решились-таки подковырнуть соперника и задать ему следующий кулинарный рецепт: «Взбить яйцо нежинской хохлатки с православной сахарной пудрой?» — «Гоголь», — через плечо бросили нам и отправились в душевую. Мы остались лежать в компании узкоглазого моголя.) Или Батюшков. Вслушайтесь: Батюшков. Уменьшительно-согласительный суффикс «юш» заставляет всплеснуть руками и захвать по-бабьи, запричитать: «Ах, батюшки-батюшки, что ж с тобой, милок, случилось-то!» Действительно, посмотрим на известный рисунок Кипренского: нос длинный, взгляд грустный, малахольный какой-то, одним словом — Батюшков. И сам герой наш был того же мнения:

Посмотрите: в двадцать лет
Бледность щеки покрывает.

Или в прозе (о себе в третьем лице): «Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти болен...» Читая письма Батюшкова, чувствуешь чуть ли не фанфаронство в первой части цитированной фразы, зато вторая часть — ах, батюшки! как верна! «Я в

Риге остался за болезнью на несколько дней» (1807 г., Гнедичу); «здоровье мое на нитке» (1809 г., ему же); «я теперь, сидя с сильной головной болью...» (1810 г., Вяземскому); «благодарю и кашель, и насморк, и лихорадку, которые доставили мне вашу записку, исполненную филантропии... вчера был в лихорадке, которую прервал чаем и ромом» (1811 г., Е. Г. Пушкиной); «насилу и теперь отдохнул во время моей болезни» (1814 г., Вяземскому);¹ наконец: «Я писал к тебе с приезда, что я сделался нездоров сыпью, которую благопристойность не позволяет назвать чесоткою...» (1814 г., сестре Александре) и так далее. Что же окружающие? Жалели? Ехидничали? «И теперь вижу его субтильную фигурку», — каркает реакционный Греч. «Малютка Батюшков, — нараспев декламирует благородный хлопотун Жуковский и (отдадим балладнику должное) добавляет, — гигант по дарованию». Другой приятель цинично уточняет батюшковский рост: «Не более двух аршин». Наконец, беспардонные арзамасцы окрестили поэта Ахиллом, в смысле: «Ахилл — Ах! хил!»

Батюшкову не везло. И не только на предмет комплекции и здоровья. Его все время принимали не за того. Капнист с Гнедичем советовали ему перевести что-нибудь БОЛЬШОЕ, «Освобожденный Иерусалим», например. Батюшков огрызался: «Ты мне твердишь о Тассе или Тазе, как будто я сотворен по образу и подобию Божиему затем, чтобы переводить Тасса». Не в бровь, а в единственный Гнедичев глаз попал Батюшков. Его считали насмешником, памятуя о двух-трех довольно громоздких сатирах, а он писал Вяземскому: «Вооружаться против тех, которые оскорбляют вкус, не есть большая вина, но горе тому, кто занимается единственно теми, которые оскорбляют вкус и наше суетное самолюбие». Пятнадцатилетний Пушкин, юношески перепутав стихи с жизнью, сочинил о нем следующие строки:

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец...

Это о Батюшкове с его чесоткой, долгами и депрессиями! Вообще, Батюшкову изрядно досталось от «нашего всего». Читая «Опыты в стихах и прозе», Пушкин, по своему обыкновению, делает пометы на полях. Какое счастье, что их никогда не увидел автор! «Как ландыш под серпом убийственным жнеца», — пишет Батюшков. «Не под серпом, а под косою... Ландыш растет на лугах и в рощах, не на пашнях засеянных», — строго одергивает его ботаник и агроном Пушкин. «Умиряющего Тасса» Александр Сергеевич обзывает «умирающим Василием Львовичем». Пометки «вяло», «слабо», «дурно» птичками порхают по полям книги.

¹ Кстати, именно в одном из писем Вяземскому прозвучала, аранжированная пока простодушной болтовней, увертюра чудовищной темы батюшковской судьбы: «Я с ума еще не сошел, милый друг, но беспорядок моей головы приметен не одному тебе...» (1813 г.)

Наконец, издевательский итог: «Охота печатать всякий вздор! Батюшков не виноват».¹ Еще более насолил Пушкин Батюшкову после своей смерти. Он стал его потихоньку съедать. Начало сей батюшкофагии положил Белинский: «Это еще не пушкинские стихи, но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских». Мандельштам сослепу поразил слабое сердце автора первых в истории русской словесности записных книжек, назвав Батюшкова «записной книжкой нерожденного Пушкина». С каждым годом Батюшков все более превращался в этакую грустную луну, ретроспективно отражавшую свет «солнца русской поэзии». В год своего двухсотлетнего юбилея наш герой уже окончательно перешел из категории звезд в категорию спутников. Вот что пишет об этом Лидия Гинзбург: «200-летие со дня рождения Батюшкова. Маленькая газетная заметка. Она начинается: «Предшественник Пушкина. Духом свободомыслия было проникнуто творчество великого русского поэта Константина Николаевича Батюшкова». Здесь в тринадцати словах сосредоточена работа по меньшей мере трех сильно действующих социальных механизмов. Во-первых, привычка к чиновничеству. Пушкин самый главный начальник, и нужно как можно больше ему кланяться. Батюшков сам по себе не релевантен, он предшественник. Во-вторых, привычка к политическому передергиванию. В Батюшкове, для вящего славословия, крупным планом показано вольнолюбие. В-третьих, привычка (со сталинских времен) к гигантомании. Батюшков — поэт пленительный, но великим его никогда не называли² и это к нему как-то совсем не подходит». Не везло, фатально не везло этому человеку. Не стоит входить во все его житейские обстоятельства — хроническое безденежье, ссоры с отцом, какие-то недополученные чины, кресты. Несчастливая любовь. Жестокая неблагодарность — нежно любимый Батюшковым Никита Муравьев, его кузен и воспитанник, даже не разрезал первый том «Опытов» до конца.³ Однако везение есть вопрос удачливости. Батюшкова ожидало нечто по

¹ Есть там, конечно, и похвалы, например: «Что за чудотворец этот Батюшков!», но фраза эта как-то подозрительно напоминает хрестоматийное «Что за чудо эти сказки!».

² Лидия Яковлевна ошибается, приписывая гигантоманию исключительно сталинскому и послесталинскому периоду. Дореволюционный П. И. Бартенев, например, отдал Батюшкову следующую чугунную пошлость: «Прочное преуспеяние нашего отечества на пути истинного просвещения невозможно, как скоро произведения таких писателей, как Батюшков, не сделаются общим образовательным чтением русского народа».

³ А как Батюшков с ним возился! «Молодой Муравьев будет украшением России, если пойдет по стопам своего отца. Ум дельный, большие способности и сердце своего родителя с пламенной душой матери: редкое сочетание! Дай бог ему здоровья и успеха!»; «Бога ради, напишите ко мне хоть одно слово, здоров ли братец и где он?»; «Немало я беспокоился за Никиту. Вы себе представить не можете, как я его люблю и уважаю». Нехорошо Никита поступил, нехорошо.

ту сторону везения и невезения — трагедия. Нельзя без внутреннего содрогания читать следующее письмо:

*«Лорду Байрону
В Англию*

Прошу вас, милорд, прислать мне учителя английского языка, когда я буду обитать снова в Москве, в сем доме. Желаю читать Ваши сочинения в подлиннике. Молитесь о невесте моей.

Константин Батюшков»:

(Письмо датируется 1828 — 1833 гг.)

О каком везении-невезении, крестах-чинах можно говорить, прочтя эту страшную, безумную фразу, обращенную к мертвому Байрону: «Молитесь о невесте моей»?¹ Константин Батюшков сошел с ума. Как любимый им Тасс.² Трагедия выходит за рамки фамилии, здесь уже не всплеснешь руками, не заахаешь: «Батюшки!» Здесь прилично молчание.

Но вот вопрос: можно ли назвать несчастливый, нет, не человека — поэта, сочинившего «Элегию из Тибулла», «Мои Пенаты», «Привидение», «Надежду», «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы», «Счастливца»? Автора самого лаконичного шедевра русской поэзии:

«Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек?
Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез?

Батюшков — счастливчик. Он сам написал себе эпитафию. И какую!

¹ «Не дай мне бог сойти с ума», — открестился от сумасшедшего Батюшкова Пушкин. 3 апреля 1830 г. в Москве Пушкин посетил уже неизлечимого Батюшкова, но тот его не узнал. Солнце не добирается до обратной стороны луны.

² Не на это ли обстоятельство намекнул Мандельштам своей знаменитой фразой: «Батюшков... погиб от того, что вкусил от Тассовых чар, не имея к ним Дантовой прививки»?

АНГЛИЧАНИН

...parfaitement comme il faut.

Граф Поццо ди Борго

Возьмем подозрную трубу. Вот она — тяжелая, тускло-желтая, кольчатая, похожая на бронзовую статую червя — ложится в ладонь, а вторую руку вытягивает вперед, будто для приветствия роскошного ландшафта, обустроенного по законам перспективы. В нашем случае, исторической. Значит — ретроспективы. Крутанем шершавое колесо настройки, наведем резкость. И вот. «И вот, в августе 1825 года, в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с корректностью светской куклы». Иностранец ли? Похоже, ведь занят он сочинением письма, и, если мы всмотримся (растянув оптическую трубу на сто семьдесят лет) в эти ровные французские фразы, то распознаем послание не куда-нибудь, а домой: «В ту минуту, когда я пишу вам, я проживаю в деревенском доме, в коттедже, за несколько миль от Брайтона, на расстоянии двух ружейных выстрелов от морского берега... мой дом весь обвит плющом и виноградной лозою... розовый куст, поднимающийся до самой крыши, цветы которого раскачиваются в моем окне». А спустя почти тридцать лет наш составившийся (но не обветшавший) путешественник пишет (уже порусски) своему двоюродному племяннику следующее: «Мне бы хотелось, чтобы демон живописности дотолкнул тебя до Англии, там ты нашел бы, надеюсь, по крайней мере, что опустошения цивилизации не вполне еще завесили прелестный лик природы, разве пар, газ и электричество достигнули до того, что кверху дном взворотили эту привилегированную страну пейзажа». Сложим наше дальнзоркое орудие, спрячем в карман, достанем записную книжку и внесем туда все эти милые «дотолкнул», «завесили прелестный лик природы», «взворотили», «привилегированную страну пейзажа». Милые, потому что писал иностранец, но иностранец, коротко знакомый с русским языком. Не иностранец для жителей британского Брайтона (сочетание Britain and Вугол), а иностранец для русского автора, писавшего о его появлении в оном Брайтоне.

О ком же речь? Конечно, о Чаадаеве. Но при чем здесь Чаадаев, и если при чем, то где неперменные фразы вроде «воплощенное вето России», «строгий отвес к традиционному русскому мышлению», «плешивый лжепророк», «маленький аббатик», «но папа, папа!»? Где салонная стайка из гершензоновского общественно-политического птичника для научно-популярных интере-

сующихся; где Хомяков с мур-, а Самарин с ермолкой; где Ермолов, наигрывающий грибоедовский вальс; где магнитофонные записи лекций Шевырева, Шеллинга, Грановского; наконец, где знаменитое сальное пятно от пушкинской головы? А очки Вяземского? И если все вышеперечисленное будет, то при чем здесь Англия?

Вот Англия больше всех при чем. Наихрестоматийнейшая чаадаевская фраза (из «Апологии сумасшедшего») такова: «Есть разные способы любить свое отечество; например, самоед, любящий свои родные снега, которые сделали его близоруким, закоптелую юрту, где он, скорчившись, проводит половину своей жизни, и прогорклый олений жир, заражающий вокруг него воздух зловонием, любит свою страну, конечно, иначе, нежели английский гражданин, гордый учреждениями и высокой цивилизацией своего славного острова; и, без сомнения, было бы прискорбно для нас, если бы нам все еще приходилось любить места, где мы родились, на манер самоеда». Эта ключевая (для поедом едящих себя русских) формулировка выстроена Чаадаевым банально: очевидное «плохо» (Самоедия, читай: Россия) и очевидное «хорошо» (Англия); очевидность оппозиции для автора аксиоматична, приходится, правда, мимоходом пояснить: что такое «хорошо» и что такое «плохо». «Плохо» обозначено чуть подробнее — снег, юрта, жир; англичанин может гордиться чем угодно, всем: от Беды Достопочтенного до газового фонаря, перечислять сии предметы бессмысленно, назовем их так — «учреждения» и «цивилизация». А остров — «славным». Меггу England! Кажется, в Чаадаеве заговорил истинный британец. Хотелось бы знать, давно ли.

Давно. Через сто лет после смерти Чаадаева другой оригинал (и тоже человек весьма специальный) написал: «В обиходе таких семей, как наша, была давняя склонность ко всему английскому: это слово, кстати сказать, произносилось у нас с классическим ударением (на первом слоге), а бабушка... говорила уже совсем по старинке: аглицки». Семейство, где воспитывались маленькие сироты Петя и Миша, то ли усилиями их тетушки Анны Михайловны, то ли из англomanской моды, то ли Бог знает почему, было «несколько в этом роде». Мемуарист (М. И. Жихарев — адресат цитированного чаадаевского письма о «привилегированной стране пейзажа») отмечает: «У Чаадаева был какой-то вроде дядьки англичанин, про которого мне ничего не известно, исключая того, что по этому случаю оба брата хорошо знали по-английски, что между русскими нечасто бывает. Сверх того Петра Чаадаева (как не раз мне это пересказано было) дядька-англичанин научил пить грог». И далее — тридцать пять страниц спустя: «Естественные и точные науки составили предмет его очень раннего знакомства и юношеского любопытства — печать и признак значительной доли английского влияния и английского перевеса в его первоначальном воспитании». Значит, британец заговорил в Чаадаеве не с бухты-барахты, не с кондачка, не в пароксизме злобной русофобии и не в жалком трепете заядлого

иезуита, закоренелого масона, низкопоклонного космополита. Нет. Британец заговорил в Чаадаеве вместе с самим Чаадаевым. Не Арина Родионовна вскормила его молоком, а дядька-англичанин вспоил грогом и посвятил в тайны натурфилософии. Удивительно ли тогда, что началом своего религиозного обращения, днем, «когда явилось понимание истины» (по собственному его выражению) было 31 января 1825 года. В этот день Чаадаев познакомился во Флоренции с английским миссионером-методистом Чарльзом Куком. Не создается ли у вас впечатление, что англичане передавали нашего героя из рук в руки? Утверждение это имеет еще одно, несколько курьезное, доказательство. От хандры и душевной болезни, осадивших его по возвращении из-за границы, Чаадаев вылечился тем, что стал ездить не куда-нибудь, а в Аглицкий клуб! Слово Жихареву: «Профессор Альфонский (потом ректор Московского университета), видя его в том нестерпимом для врача положении, которое на обыкновенном языке зовется «ни в короб, ни из короба», предписал ему развлечения, а на жалобы: «Куда же я поеду, с кем мне видется, как где быть?» — отвечал тем, что лично свез его в московский английский клуб. В клубе он встретил очень много знакомых, которых и сам был доволен видеть и которые и ему обрадовались... Побывавши в клубе, увидав, что общество удостаивает его еще вниманием, он стал скоро и заметно поправляться, хотя к совершенному здоровью никогда не возвращался».

Но все-таки есть некое обстоятельство, о которое наше самоуверенное рассуждение спотыкается, будто усатый дядька в белом сюртуке и канотье, шагающий по лугу с насвистыванием и цветочком в петличке, налетает на валун-невидимку, исчезает из поля зрения, а после паузы над травой медленно восходит багровая морда. Где теперь порхает мелодийка из «Сказок венского леса»? Куда запропастился цветок? Какими тропками укатило канотье? Как нам уверить читателя в «английскости» Чаадаева, если симпатии последнего к католицизму общеизвестны не в меньшей степени, чем антипатии к тому же самому католицизму большинства англичан?

Ну что. Попробуем спасти нашего сельского джентльмена. Откатим валун в сторону или пометим его алым флажком. Пусть контраргумент скрестит шпаги с аргументом. Да, Чаадаев — католик. Но, с другой стороны, да, Чаадаев — англичанин. Произведем сложение. Английский католик. Действительно, Чаадаев близок по духу к так называемым «английским католикам» — роду чрезвычайно талантливых людей, вложивших неофитскую страсть в сочинение одной-единственной «апологии христианства» (католицизма), в какие бы жанры эта причудливая «апология» ни вырастала: детектив, сказочная эпопея, трактат, мелодрама, сатира. «Английские католики» так же непохожи на просто англичан, как левая рука непохожа на правую: линии тоньше, кожа мягче, меньше силы, но больше нервической дрожи в пальцах. Не имеют ли сходства историософские концепции Чаадаева

и Честертона?¹ Без сомнения, у них есть общие детали — весьма сдержанное отношение к античности и, наоборот, симпатия к иудаизму и исламу. Католицизм Честертона — это католицизм эстета, воспитанного на прерафаэлитях, Бердсли и Уайльде. Католицизм Чаадаева, опрометчиво-точно заметил Мандельштам, — «католицизм замоскворецкого сноба». Но и это еще не все. Хорн Фишер — лысый, грустный, ироничный, отвергнутый властью (но не людьми власти) герой поздних детективных рассказов Честертона будто списан со столь же лысого, грустного и ироничного Чаадаева, которого, по освидетельствовании психиатром Николаем Романовым, признали сумасшедшим, а по свидетельству огромного числа государственных чинов (от директора департамента духовных дел иностранных исповеданий А. И. Тургенева до шефа корпуса жандармов А. Ф. Орлова) — блестящим и светским человеком.² Впрочем, наш герой более похож на другого британского сыщика-любителя. На Шерлока Холмса, конечно.³ Первым на это сходство указал трудолюбивый Ричард Темпест,⁴ а в качестве доказательства предъявил знаменитую историю о том, как Чаадаев в три дня разгадал в имени «Луи Колардо» неполную анаграмму «Долгорукий». Чем не пляшущие человечки? И Холмс и Чаадаев жили уединенно, бобылами, были тщеславны и асексуальны, имели странные привычки и раздражительный ум. И у того и у другого — простодушный (но не бесталанный) биограф: д-р Уотсон и М. И. Жихарев (то, как у нас перепутали М. И. Жихарева, биографа Чаадаева, с его троюродным дядей С. П. Жихаревым, мемуаристом, сродни тому, как у

¹ Помимо того, что их фамилии начинаются на «ч». Вообще, можно было бы написать эссе под названием «ч² (Чаадаев и Честертон)». В завершение этой странной литералогии скажу, что «ч» сыграло в судьбе Чаадаева очень важную роль: во-первых, оно утянуло своего носителя в самый конец исторического именного указателя, после Пушкина, но, слава Богу, перед Якушкиным; во-вторых, «ч» отпечаталось в названии главного чаадаевского сочинения — «Философических писем». Отличие «Философических писем» от просто «Философских» именно в наличие «ч». Таким образом, «Философические письма» — это «Философские письма», писанные Чаадаевым.

² «У, Ф, Х, Ц, Ч» — «Уваров С. С. — министр народного просвещения; Фишер Х., Цыганский Л. М. — московский обер-полицимейстер; Чаадаев П. Я.»

³ «У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш» — «д-р Уотсон; Фишер Х.; Цыганский Л. М.; Чаадаев П. Я.; Шерлок Холмс».

⁴ И остроумный. Р. Темпест опубликовал в «Звезде» письма Чаадаева М. И. Жихареву, а статью о последнем назвал «Скромный страж». Название это перекликается с названием романа М. Кузмина «Тихий страж», проникнутым мальчиковой гомосексуальной влюбленностью в старшего и капризного родственника. Кажется, исследователь пытается намекнуть на характер отношения Жихарева к Чаадаеву.

нас до сих пор путают доктора Уотсона с медиком Ватсоном). Чуткое ухо уловит схожую интонацию в сентенциях Чаадаева о литературном стиле жихаревских писаний и в рассуждениях Холмса о рассказах Уотсона, о его страсти «приукрашивать». Холмс: «Вы... ошибаетесь, стараясь приукрасить и оживить ваши записки, вместо того, чтобы ограничиться сухим анализом причин и следствий». Чаадаев: «Ты мне позволишь, однако, во всяком случае дать тебе совет: хорошенько выработать свой слог, несколько склонный к пухлости. Потребно иногда, я это знаю, некоторое мужество для того, чтобы вымарать выражение, которое кажется нам счастливым, но, надеюсь, что этого мужества у тебя достанет. По части слога счастливо только то, что у места, и можно, если слог сдерживать, легко привыкнуть находить некоторое удовлетворение, пожертвовавщи звучной фразой или звучным словом».

Кажется, я поступаю по-сусанински. С Басманной улицы я увел читателя на Бейкер-стрит, но рано или поздно он отчетливо и разгневанно укажет перстом на главную мою оплошность — ту, которую я и пытался скрыть сомнительными ухищрениями. Вот он, перст. Вот она, оплошность. Какой Чаадаев англичанин, если нерв, стержень всей его рефлексии, по общему и однозначному убеждению — судьба и будущее России?

Что ж, прищучили. Но попробуем объясниться. Самая странная особенность чаадаевской исторической рефлексии в том, что в ней нет России.¹ Россия в чаадаевских рассуждениях ни при чем. О ней он говорил либо в императиве («нам надо то, нам надо это»), либо в родительном падеже («у нас нет того, у нас нет этого»), либо в конъюнктиве, детерминированном, однако, все тем же родительным падежом («мы могли бы стать тем-то, т. к. у нас не было того-то»). Очевидно, что императив не предполагает распознавания, выделения характерных черт того, к кому обращаются. Императив — нагая воля, безразличная к контексту. Чаадаевский родительный падеж имеет то же отношение к России, что и к, скажем, Северной Америке. Ведь и там не было и того и сего; даже в большей степени, чем в России. Что же до конъюнктива, то попробуйте определить, о какой стране говорит Чаадаев: «Я считаю наше положение счастливым, если только мы сумеем правильно оценить его; я думаю, что большое преимущество иметь возможность созерцать и судить мир со всей высоты мысли, свободной от необузданных страстей и жалких корыстей, которые в других местах мутят взор человека и извращают его суждения. Больше того: у меня есть глубокое убеждение, что мы призваны решить большую часть проблем социального порядка, завершить большую часть идей, возникших в старых обществах, ответить на важнейшие вопросы, которые занимают человечест-

¹ Это заметил еще Мандельштам: «Зияние пустоты между написанными известными отрывками — это отсутствующая мысль о России».

во». Автор оказался прекрасным предсказателем: все (или почти все) вышеперечисленное сбылось. Но не с Россией, конечно, о которой здесь и речи нет, а с Северной Америкой. Так мог рассуждать лишь английский методист, эмигрировавший в Новую Англию. Уж не Чарльз ли Кук научил Чаадаева такого рода сентенциям?

Более того, нашему герою о России все равно, что говорить. Так в «Отрывках и афоризмах» он травестирует добротный, скучный, как армяк, способ славянофильского рассуждения: «С одной стороны, беспорядочное движение европейского общества к своей неведомой судьбе, в то время, как сама почва на Западе всё колеблется, готовая рухнуть под ногами новаторского гения; с другой — величавая неподвижность нашей родины и совершеннейшее спокойствие ее народов, ясным и спокойным взором наблюдающих страшную бурю, бушующую у ее порога: вот величественное зрелище, представляемое в наши дни двумя половинами человеческого общества, зрелище поучительное и которым нельзя достаточно восхищаться... десять страниц в том же духе». Но уже в «Записке графу Бенкендорфу» (написанной, кстати, от имени Ивана Киреевского) мы находим если не десять, то семь именно в том же духе; вернее, «в духе», конечно, совсем не том, а в «добротном» и «верноподданном», но смысл — тот же. Например: «...что лишь под сенью попечительной о нас власти, способной оградить нас от волнений, столь жестоко потрясающих в наши дни Европу...» И еще четыре страницы в том же духе.

В этом равнодушии к содержанию (как раньше бы сказали — «направлению») высказывания, в этой невозмутимой, продуманной логике фразы, текста, отрывка (оба вышеприведенных примера строятся по принципу оппозиции «мы» — «они»; только в первом оппозиция растворяется под действием едких «десять страниц в том же духе»), в этой сосредоточенности на себе — своего рода волшебнике Гудвине, который, имея перед собой бесконечно унылую среднерусскую равнину, развлекается тем, что разглядывает ее то сквозь розовые, то сквозь черные или красные очки, — да-да, во всем этом чувствуется не просто интеллектуальное щегольство или даже нарциссизм, а дендизм. Интеллектуальный дендизм. В духе Оскара Уайльда. Здравствуй, Англия!

«Жить и умереть перед зеркалом», — так Бодлер определил закон денди. Чаадаев изо всех сил своего «чудесного и хрупкого нервного существа» (по прелестному выражению М. И. Жихарева) старался следовать этому правилу. Он был денди. «Чаадаев рисовался серьезно и с некоторым благоговением смотрел на подлинник, в котором преображался», — философически замечает князь Вяземский. Герцен, описывая нашего героя, впадает в несвойственный ему декадентский, почти набокровский тон: «Чаадаев, тщательно одетый, с нежным, как из воску, лицом, сердил оторопевших аристократов и православных славян колкими замечаниями, всегда отлитыми в оригинальную форму и намеренно замороженными...» Свидетельство Бориса Чичерина более основательно и просто: «Чаадаев, с его голою, как рука, го-

ловою, с его неукоризненно светскими манерами с его образованным и оригинальным умом и вечною позою...»¹ Наконец, Михаил Жихарев, это честнейшее чаадаевское зеркало, отобразил следующее: «Одевался он, можно положительно сказать, как никто. Нельзя сказать, чтобы одежда его была дорога; напротив того, никаких драгоценностей, всего того, что зовут «bijou», на нем никогда не было. Очень много я видел людей, одетых несравненно богаче, но никогда, ни после, ни прежде, не видал никого, кто был бы одет прекраснее и кто умел бы столько достоинством и грацией своей особы придавать значения своему платью. В этой его особенности было что-то, что, не стесняясь, можно назвать неувимым. На нем все было безукоризненно модно, и ничто не только не напоминало модной картинки, но и отдавало всякое о ней помышление. Я не знаю, как одевались мистер Бруммель² и ему подобные, и потому воздержусь от всякого сравнения с этими исполинами всемирного дандизма и франтовства, но заключу тем, что искусство одеваться Чаадаев возвел почти на степень исторического значения». И далее: «Его недоброжелатели... справедливо указывали... на его чопорность и напыщенность». Да, чопорность и напыщенность Чаадаева были английскими; но в образцах у него был не Бруммель, а другие, настоящие британские денди — Байрон и (подпустим мистическую шпильку) не родившийся еще Оскар Уайльд. Есть два классических определения дендизма (оба принадлежат Альберу Камю): «Дендизм — это упадочная форма аскезы» и «Денди — оппозиционер по своему предназначению. Он держится только благодаря тому, что бросает вызов». Первое — о Бруммеле и о Чаадаеве, возведших искусство одеваться почти на степень исторического значения. Второе — о Байроне, о котором Честертон сказал, что черный цвет Байрона — это слишком сгущенный красный, и о Чаадаеве — авторе афоризма «Социализм победит не потому, что он прав, а потому, что не правы его противники».

Чаадаев был не просто англичанин. Он был английский денди. Мне ужасно не хотелось цитировать в этом тексте Пушкина, но придется. Однако сведем цитату до минимума. «Денди лондонский». Лондонский денди в Брайтоне. Чаадаев. И все-таки самый волевой, самый хладнокровный и изощренный денди имеет слабину: простую, милую, тайную, немного стыдную, а по всему этому — сладчайшую привязанность, но — простецкую: пироги с морковью, рюмка водки с морозца, сиреневые романсы на стихи Апухтина. Так русский денди Онегин полюбил замужнюю про-

¹ «Поза собирает в некую эстетическую целостность человека, отданного на власть случая и разрушаемого божественным насилием», — писал Альберт Камю в сочинении «Бунтующий человек» (главка «Мятежные денди»). Не на «телескопский» скандал ли намекал он, говоря: «власть случая»; не на загадочную ли асексуальность Чаадаева указывал, толкуя о «божественном насилии»?

² Великий английский денди первой трети XIX в., друг Байрона.

стушку Татьяну. Так Чаадаев, позер, католик и щеголь, любил веселые английские лужайки, домики, солнышко. «Когда же вы поселились однажды в недрах древней Англии, когда кроткая приязнь, наслаждение симпатии окружают вас отовсюду и заменят всю скуку первого приема; когда вам удастся, наконец, там, посреди английского семейства, на зеленой лужайке красивого загородного дома, под тенью прекрасных дубов и кленов (вязов), — удастся произнести слово home, как говорит его природный житель, тогда, не знаю, но мне кажется, что без сожаления изгладится из памяти воспоминание об отечестве, хотя бы это отечество была дорогая наша Россия (Русь!)»

Таков был патриотизм британского сноба.

ДОМ СУМАСШЕДШИХ

Князь Одоевский скоро порадует нас собранием своих повестей... Воображения и ума — куча! Это ряд психологических явлений, непостижимых в человеке! Они выйдут под одним заглавием «Дом сумасшедших».

Н. Гоголь

Сижу ль меж юношей безумных...

А. Пушкин

Только три — Пушкин, Лермонтов и кн. Одоевский.

В. Розанов

Есть книги странные: скверно написанные, неряшливо выстроенные. Но они — эпилептики, хромоножки, зайки — вызывают порой такую мучительную нежность, что кособокая, припадающая на усохший глагол фраза становится милее божественного зачина «Весны в Фиальте». То не прихоть цепкого к уродству эстетa, не цианистый цинизм вагиновского коллекционера, а. Прихоть любви. Любовь (если настоящая) зла. Она может подсунуть в качестве своего предмета существо не идеальное. В нашем случае слово сама словесность (а словесность и есть «наш случай») подначивает: «Беленькой меня любой полюбит, ты меня черненькой полюби!»

Что (воспользуемся беллетристическим штампом штампованного беллетриста) может быть мрачнее тучи и чернее ночи? Чернее, бестолковее беспросветной «Ульмской ночи»? Нет-нет, вовсе не «Петербургские ночи» Жозефа де Местра, впрочем, вполне пристойные. «Русские ночи», сочинение князя Владимира Одоевского. Таков мой предмет.

Но почему «Русские ночи»? Почему не славные некогда «Княжна Мими» и «Княжна Зизи»? Быть может, взяты за «Сказку о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником»? И наконец, отчего у нас столь скудный выбор? Отчего князь мало произвел самобыт-ного? Не неудачник ли он?¹ «Если он мало произвел самобытно-

¹ «Когда Давыдов заместил Мерзлякова на кафедре российской словесности, он был поставлен в самые благоприятные условия для завершения того, что он начал как воспитатель счастливого Веневитинова и неудачного кн. Одоевского» (Г. Шпет «Очерк развития русской философии»). Насколько же князь «неудачен», если умерший в 22 года Веневитинов назван «счастливым»!

го, то причиною тому — увлечение его всякою встречавшеюся ему умною мыслью, всяким проявившимся высоким чувством или благим намерением. Все его литературные произведения проникнуты... отменно благонамеренностью», — замечает отменно благонамеренный А. И. Кошелев. И действительно, there are more things, и за всем надо бы присмотреть, со всем обратиться, порядок навести, суть вопроса выявить. Жуковский хлопотал о литераторах перед лицом Батюшки-Царя, Одоевский хлопотал о «вопросах» перед лицом Матушки-Общественности. Слово мемуаристу (И. И. Панаеву): «С год назад тому он очень серьезно и таинственно отвел меня в сторону.

— В настоящее время возник у нас в литературе очень серьезный вопрос, — сказал он мне... — о кухарках. Я по этому поводу написал статейку и пришлю ее вам. Это очень серьезная вещь, очень! Я развиваю этот вопрос и говорю о кухарках в Сардинии. Я на месте убедился, как эта часть там превосходно устроена».

Милый, милый князь! Не правда ли, есть что-то ленинское в его заботе о кухарках: пощупать грубое сукно солдатской шинели, напоить чаем ходока, основать «Общество чистых тарелок». И ласковый прищур, и растрепанные немецкие философические книжки с темпераментными пометами на полях... Впрочем, Ильич — сочинитель другой эпохи, да и написал поболее. Одоевскому же вообще не нужно было ничего писать после «Русских ночей» (в смысле изящной словесности); все эти зизикающие мимикрии под светские повестушки должен был сочинить соллогубый франтик, но не наш философ. Масштаб князя неизмеримо больше.

Одоеведы (князефилы?) находятся в непреклонном общем убеждении, что «Русские ночи» — первый и, быть может, единственный русский философический роман. Не криви лицо, читатель! Философские романы не так плохи, как кажется. Они могут быть плохи как «философские», но хороши как «романы». Разве удобство и уют, с коими ты, читатель, располагаешься в санаторных креслах «Волшебной горы», могут быть испорчены непережеванной метафизикой авторских отступлений? Нисколько. Наоборот, за аперитивом (сотерн с эвианом) иногда приятно эдак вот порассуждать. Так что Набоков был не прав, обозвав «гипсовыми кубами» все без исключения детища офилософиченной беллетристики. Вот так, одним махом, Владимир Владимирович дал маху. Охотясь на махаона, он дал маху: нахал! замахнулся рампеткой над мхом, и охмуренный махаон и ахнуть не. Вся охота, похохатывая, хоботок махаона охайвала. А махаон вдруг хлоп-хлоп лихо крыльями и — над мхом. Хэлло, воздух!

Досужий читатель — а настоящий читатель должен быть таковым — оценит эту книгу по достоинству. По своему достоинству. А главное достоинство досужего читателя — раскрыть томик наугад, дать прошеlestеть вздыбленным страницам, поймать словечко, фразочку, оборотец и... обомлеть. Да и как не обомлеть от, например, такого: «Ростислав уже насмотрелся на белые, роскошные плечи своей дамы и счел на них все фиолетовые жилки...» Вот ведь анатомический театр (феатр!) Ох, уж этот

мизантропичный физиолог Ростислав («неблагодарный, чувствовал лишь жар и усталость»), систематик артерий, классификатор вен, гроза гематом! О чем грезил он, мазурик, скользя в мазурке? А вот о чем: «Каких усилий стоило человечеству достигнуть весьма простой вещи, на которую обыкновенно никто не обращает внимания, то есть жить в доме с рамами и печами?»¹ Узнаете стиль вопрошания? Доедет колесо, али не доедет? Что там слышно о шишке под носом алжирского дея? Вот так в освещенных окнах «Русских ночей» замелькала носатая гоголевская тень безумия. Родителю Поприщина явно понравилась мысль Одоевского назвать «собрание... повестей» «Домом сумасшедших» (черновое имя «Русских ночей»). В самой композиции этой книги есть что-то безумное. Некие молодые люди собираются по ночам у некоего Фауста (хорошо, хоть не Наполеона!) и обсуждают записи, которые вели уже другие молодые люди, отправившиеся путешествовать со следующей целью: «Исследовать некоторых людей, которые, живя между другими, в большей мере пользуются названием великих, или названием сумасшедших, и в этих людях поискать разрешения тех задач, которые до сих пор укрывались от людей с здравым смыслом». Между тем, в самих диспутируемых текстах, в свою очередь, обсуждаются еще одни заметки (человека по имени Экономист). Все это напоминает параноидальное удовольствие ставить одно зеркало против другого... Фауст и Ко договариваются до того, что обвиняют в сумасшествии весь XIX век. И затем следует любопытнейший диалог:

«Виктор. К делу! К делу! Без отговорок! Нельзя безнаказанно обвинять целую эпоху в сумасшествии, не показав, что такое не сумасшествие?

Фауст. Без шуток, господа, я в большом затруднении, ибо также принадлежу к нашему веку — и потому одно сумасшествие, может быть, должен буду заменить другим».

Круг замкнулся. Века сумасшедший, все люди сумасшедшие, мир — «Дом сумасшедших». Нормы² нет. Главная задача отныне: сказать сумасшедшему (т. е. каждому), что он сумасшедший. «В этом я и вижу беду; нет опаснее сумасшедшего, который вовсе не подозревает, что он сумасшедший», — изрекает в «Эпilogue» Фауст. Сам Фауст (по утверждению специалистов, alter ego автора) в течение романа демонстрирует «технику схождения с ума». От ночных разговорчиков он буквально «косеет» (как от буты-

¹ Только советские литературоведы смогли оценить глубину поставленных Ростиславом проблем: «Перечитайте «Русские ночи» Одоевского и вы обнаружите там целый сонм живых, нестареющих мыслей, услышите любопытнейшую переключку веков, увидите движение трезвой, цепкой и целеустремленной мысли, столь легко и смело отбрасывающей все привычные оговорки и наивный академизм и прорывающейся к подлинному знанию о мире» (из сладчайшего предисловия В. Сахарова к газетно-клеяному изданию повестей Одоевского 1987 г.).

² Не в смысле Владимира Сорокина.

лочки-другой портвешка, как от доброй понюшки кокаина¹), впадает в визг, хрип и сопли завязтого истерика. Ночью первой Фауст еще холодно «отшивает» завалившихся к нему дружков: «Ужинать я вам не дам, потому что я сам не ужинаю; чай можете сделать сами в машине а pression froid, — прекрасная машина, жаль только, что чай в ней бывает дурен; на вопрос, отчего мы курим, буду вам отвечать, когда вы добьетесь от животных, почему они не курят; карета есть механический снаряд для употребления людей, приезжающих в четыре часа ночи; что же касается до просвещения, то я собираюсь ложиться спать — и гашу свечи». Но последующие восемь ночных бесед даром не прошли — в «Эпilogе» Фауст агрессивно причитает, будто всегдашней трактира «Три Карамазика»: «В некотором смысле! Еще платице на ложь! Рядите, рядите, господа, вашу воспитанницу, или воспитательницу». Вот до чего доводят слова. Много слов. Вот до чего доводят знаменитые русские разговорчики. «Русские разговорчики» как жанр.

«Русские разговорчики» — вот главный жанр русской прозы, и это гениально предощутил Одоевский. Разговор тянется бесконечно, утомительно, навязчиво, бессистемно, бессодержательно. Что обсуждается — все равно: доедет ли знаменитое колесо до, или не доедет; возымеет ли действие депеша Новосильцова, или не возымеет; Бога нет, Бог есть; надо работать, не надо работать (в «Эпilogе» «Русских ночей»: «Вячеслав. Все, что я могу сказать, это — что нужно что-то делать»)... Впрочем, вопрос о «работать» не ставится, в этом все единодушны: срочно ехать в Москву, срочно работать, срочно увидеть небо в алмазах! «Работать» — вещь бесспорная для «русских разговорчиков», прочее — сомнительно. Посему за работу надо приниматься, лишь прояснив до кристальной ясности остальные вопросы — последние и распоследние, проклятые и распроклятые. Оттого стоит (по большей части) в русской прозе нестройный гул и гам, вроде настраивающегося оркестра. Только вот симфония никак не начинается. И не начнется.

Кстати, о симфониях. О ком же говорить, помяная «симфонии», как не о записном музыковедке князе Одоевском? Кто, как не автор «Последнего квартета Бетховена» и «Себастьяна Баха», знал (среди русских литераторов XIX в.) толк в адажио, терциях и тремоло? Толк знал, да толку мало. Не успел, кажется, прослушать курс «основ композиции». «Русские ночи» имеют композицию скверную. Части дребезжат на ходу, диссонируют, налезают друг на друга. Ритм пошел погулять, скрипки зашлись в истерике, флейты пицат почем зря. Век спустя все это торжественно обозвали бы «додекафонией», а нашего скромного Фауста — «Доктором Фаустом».

¹ Вспомним канонические изображения Одоевского: вокруг всё колбочки интересные, порошочки, реторочки.

И раз уж мы о музыке, прокрутим на нашем граммофончике два финала. Первый — гениальный в своем ассонансе финал «Русских ночей»:

«Вячеслав. Все, что я могу сказать, это — что нужно что-то делать...

Виктор. Я подожду парового азростата, чтобы посмотреть тогда, что будет с Западом...

Ростислав. А у меня так не выходит из головы мысль сочинителей рукописи: „Деятнадцатый век принадлежит России“».¹

Второй финал — жизнь сочинителя «Русских ночей» — звучит одной, невероятно грустной нотой. Сквозь хрип и шип заезженной грампластинки она доносится до нас в исполнении Ивана Панаева: «Года три тому назад я встретился с ним в Гостином дворе и пошел вместе с ним.

— Ах, я совсем забыл... — вдруг начал он, — вам ничего не стоит вернуться несколько шагов назад. Я вам покажу мое новое изобретение.

Мы вернулись.

Он привел меня в лавочку, где продают фуражки и разные дорожные вещи. У входа ее висел клеенчатый лакейский плащ.

— Вот, смотрите! Не правда ли, это превосходная вещь!..

— Что такое?

— Клеенчатый плащ... ведь это мое изобретение. Я первый выдумал это...

Эти плащи в употреблении давным-давно, но у меня не достало духу оспаривать Одоевского и разочаровывать его».

Да, не взрывом, но всхлипом.

¹ Не правда ли, чудный оборот мысли. XIX век — сумасшедший. XIX век принадлежит России. Какова же Россия?!

ПРОФИЛЬ ПУТЕШЕСТВЕННИКА

Несется легкая коляска,
И с ней легко несется ум...

В Париж поеду! Нет, в Тобольск!

Юрий Лотман похвалил его за стихотворение «Ухаб», предсказавшее «поэтическое новаторство Некрасова». Владислав Ходасевич — за долгую жизнь и «хорошие отношения с родителями Пушкина и особенно с его сестрой, Ольгой Сергеевной». Сам Пушкин журил его за «покровительство черт знает кому», а составители пушкинского десятитомника — за то, что он «не освободился от односторонности «карамзинистских» литературных вкусов и не сумел увидеть расстояние, отделявшее изящного баснописца Дмитриева от Крылова». Впрочем, самую неожиданную выволочку князь Петр Андреевич Вяземский получил от графа Соллогуба: «Совсем иными являлись приемы князя Петра Вяземского, тоже тогда модного стихотворца, которые, несмотря на аристократичность самого хозяина, представлялись чем-то вроде толкучего рынка. Князь Вяземский, человек остроумный и любезный, имел слабость принимать у себя всех и каждого. Рядом с графом, потом князем Алексеем Федоровичем Орловым, тогда всесильным сановником и любимцем императора, на диване восседала в допотопном чепце какая-нибудь мелкопоместная помещица из Сызранского уезда; подле воркующей о последней арии итальянской примадонны светской красавицы егозил какой-нибудь армяшка, чуть ли не торгующий лабазным товаром в Тифлисе». Соллогуб, конечно, безнадежный идиот; именно идиотизм штамповал лексику приведенного отрывка: Вяземский — «модный стихотворец» (никогда не был, тем более в 30—40-е гг.), «егозящий армяшка» охотнорядского происхождения и проч. Интонация фразы — интонация субтильного импотента. Но вот что (помимо своей воли и интеллекта) ухватил этот владелец двойного «Л» — сами писания князя Петра Андреевича разноместны; именно в собрании его трудов можно встретить и жирного туза (читай, помянутого Орлова), и весьма домашнюю сызранскую дамушку-бабушку, и травестушечку-джокера, одетого армянином из Тифлиса. «Мой ум — колода карт», — писал Вяземский. «Сочинения тоже», — добавим мы. И оды, и эпиграммы, и элегии, и рецензии, и путешествия, и политика, и похабщина... «и мои безделки» (как не вспомнить Дмитриева И. И., сенатора и стихотворца). Заглянем в дневник Вяземского — вот модель его салона — министр Тьер и парикмахер Пьер, Смит Хорас и Смит Адам, рассуждения об устройстве нижегородской ярмонки, о видах на новый кабинет министров в Англии, о том, что «смерть

Карамзина в русском быту оставила по себе бездну пустоты, которую нам завалить уже не придется», о том, что некий Гладков «имеет три охоты, которые вредят себе взаимно: охоту Транжирина, пьянства и собачью». Слегка рассеянное внимание Вяземского неторопливо путешествует от одного предмета к другому, так же, как и сам князь провёл большую часть своей чудовищно долгой жизни в разъездах.

О передвижении (реальном или гипотетическом) в пространстве повествует большая часть его корреспонденции. «Стихи мои ищут тебя по всей России — я ждал тебя осенью в Одессу и к тебе бы приехал — да мне все идет наперекор», — пишет Пушкин Вяземскому шестого февраля 1823 г. Через два месяца он вновь возвращается к этой теме: «Если летом ты поедешь в Одессу, не завернешь ли по дороге в Кишинев?» И еще, уже в декабре того же года: «Что если б ты заехал к нам на Юг нынче весною?» Впрочем, сам Вяземский так и не приехал в Одессу, зато приехала супруга его, Вера Федоровна. Вот завершение этого несостоявшегося путешествия князя, надо сказать, одного из редчайших путешествий его не в карете, а на бумаге: «Жена твоя приехала сегодня, привезла мне твои письма и мадригал Василия Львовича, в котором он мне говорит: «Ты будешь жить с княгиною прелестной»; не верь ему, душа моя...»

О том, что Вяземский — путешественник, знали не только друзья, но и августейшие особы. Вот слова самого князя: «Отпускная меня, император, с своею ласковою и выразительною улыбкою, спросил меня: а что, вы и теперь поедете на Ригу?» Михаил Лонгинов, пакостник, библиофил и цензор, собрал стихи Петра Андреевича в книжечку с говорящим названием «В дороге и дома» (можно было и имени авторского не ставить — ясно, кто написал). Обратите внимание, что сначала «в дороге» и только потом «дома». К этой книге был бы хорош такой эпиграф: «Я выехал из Варшавы 14/26 декабря, в десять часов утром с похмелья: лучше пьяным выезжать». Вообще, взгляд Вяземского — похмельный, но человека опытного в питейном деле; он с похмелья не страдает, только поугру внимательнее к мелочам и чуть меланхоличнее.

Именно меланхолия и острота взгляда помешали Вяземскому доехать до конечной станции — «Сиятельный Олимп русской литературы XIX в.». Он не следовал из пункта А в пункт Б, из Петербурга в Москву, из Москвы в Петербург. Он — путешествовал:

Не раз с унынья и с веселья,
С излишества добра и зла,
С тоски столичного похмелья¹
О четырех колесах келья
Душеспасительна была.

¹ «Лучше пьяным выезжать».

Князь Петр Андреевич лечил путешествиями душу, но путешествовал он не только в географическом роде, но и в ином. Несколько лет назад я подслушал прелюбопытный разговор с одним (ныне покойным) московским литератором. Человек неглубокой интеллигентской одаренности, он блистал на какой-то литературной конференции, наполняя своим красивым, глубоким, отретушированным бархатным голосом не только (и не столько) зал заседаний, но и кулуары. Как раз между кафе и туалетом я выудил из ровного гулка (вполне по-лермонтовски) следующую беседу:

Литератор: Знаете, дорогой мой, писать вещи в одну страницу претенциозно. Вместить в такой объем что-либо серьезное невозможно, а стилистически вы не так талантливы, чтобы любая чепуха выглядела конфеткой.

Молодой автор: Да-да, я понимаю. А как же Борхес? Ведь у него есть вещи и на полстраницы?

Литератор: Борхес, Борхес... А кто такой Борхес? А что он вообще написал? Сплошные рецензии...

В этот момент меня подцепил приятель, и многоинтересный разговор мэтра с неопитом стал достоянием ангелов, которые, говорят, паря в эфире, слышат (и слушают!) все наши беседы. И вот сегодня я прошу ангелов передать блаженствующей в раю или скачущей в чистилище душе Литератора, просто передать, без надежды на ответ: «А как же тогда Вяземский?» Ведь тоже сплошные рецензийки, дневнички, письмушки, мемуарчики, эпиграммки, поздравленьица, мадригалочки? Он-то кто таков будет?

Отвечу сам, не прибегая к верчению столов.¹ Путешественник. Путешественник по жанрам.² Трудно написать гениальную новеллу. Чертовски трудно написать гениальное стихотворение. Гениальную рецензию написать почти невозможно. Князь Петр Вяземский сделал это. Речь идет о рецензии на книгу — «Аннибал на развалинах Карфагена. Драматическая поэма. Сочинение Д. Струйского. С эпиграфом: «От великого до смешного только один шаг». СПб., 1827, в тип. Н. Греча, in 8, 48 стр.» Текст напечатан в журнале «Московский Телеграф» за 1827 г., дополнения к нему написаны сорок восемь лет спустя. Подержим в руках, погреем теплом ладоней этот маленький драгоценный камешек.

Мне кажется, я вижу образ этого текста — вертящееся велосипедное колесо: неясным пятном маячит ось, спицы слились и исчезли, неподвижен обод в своем стремительно-бесполезном беге. (Собственно, вот образ искусства вообще). Ось — сама ре-

¹ Вертеть столы не буду, но вот два голоса, некогда подхваченные скрипом типографского станка: «Князь Вяземский, довольно даровитый поэт, но плохой литератор, не имевший прочных оснований» (М. А. Дмитриев) и «О! Не великий князь (когда-то либерал), От ссыльных сверстников далеко ты удрал» (Н. П. Огарев).

² Воспользуюсь удачным выражением Игоря Померанцева.

цензия, вернее, ее идея, т. к., строго говоря, рецензии нет. О сочинении господина Д. Струйского написана лишь одна страница из общих пяти с половиной. И что за страница! Начинается с издевательской фразы: «Только не бойтесь, любезные читатели: зная, что наш век гораздо быстрее на ходу, чем старый, пробегу с вами наскоро новое произведение и не засижусь с „Аннибалом на развалинах Карфагена“». Вяземский сдержал слово — не засиделся; более того, дальше названия не пошел (не считая двусмысленных сентенций — типа: «Одним словом, сдается что-то поэтическое»). Страничка заканчивается совсем уж пародией: «В падении Аннибала с вершины славы нет ничего смешного, а много грозного и поучительного». Перед нами классическая дырка от бублика. Что же за тесто окольцовывает эту дырку?

Легкое, суховатое, дразнящее аппетит. Распробуем первую фразу рецензии: «Имя Струйского уже известно в летописях нашего стихотворства, то есть известно малому числу литературных антиквариетов наших». Думаете, Д. Ю. Струйского? Как бы не так! Имя Николая Струйского, автора «Сочинений Николая Струйского», посвященных Екатерине Великой, изданных в 1790 г., известно малому числу литературных антиквариетов... и проч. Струйский, да не тот. Три страницы посвятил Вяземский сочинению Струйского Первого, почти в три раза больше, чем сочинению Струйского Второго. Эти три страницы, говоря просто, стилистическое чудо, шедевр русской изящной словесности. Она действительно изящна — вяземская словесность. Вот вам примеры: «В этой книге множество стихов «печатью мелкою убитых»: элегий, песен, надписей, посланий, эпиграмм, билетцев, од и проч.».¹ Читатель с тонким вкусом оценит и гениально вкрученную батюшковскую строчку, и ласковые «билеты» (почти «братцы»). А дальше — прелестная охотничья миниатюра: «Тогда разнообразный или, по крайней мере, разнопредприимчивый Сумароков гнался за всеми родами поэзии, и современники его рассыпались за ним по всем тропинкам Парнаса». От охоты — к усадебному быту: «Если эти стихи не доказывают, что г-н Струйский был великий поэт, то доказывают, по крайней мере, что он был попечительный и признательный помещик, а это также чего-нибудь да стоит». «Чем стихи эти не стихи?» — лукаво-простодушно восклицает Вяземский и, будто невзначай, бросает потрясающую фразу: «Оспоривать народность этих стихов невозможно: они *крепостные русские*» (курсив мой. — К. К.). Вот тема ненаписанных еще «Мертвых душ»! Приезжий Чичиков (путешественник Вяземский) торгует у Собакевича-Струйского (Н.) крепостных русских, от коих одни имена остались: «Эпистола к нехранившим уставы», «Еротоиды», «Кащей», «Наставление к хотящим быти петиметрами», наконец, загадочное «епиг» (в миру —

¹ Пишет будто о томе своих «Стихотворений» в серии «Библиотека поэта».

«эпиграмма»), которое Вяземский весьма одобрил: «Это застенчивое усечение мило до крайности». Чем не реестр Собакевича, который «поражал необыкновенною полнотою и обстоятельностью», где «ни одно из качеств мужика не было пропущено»; об одном было сказано: «хороший столяр», к другому приписано: «дело смыслит и хмельного не берет».¹ Только ампутированная «эпиг» явно принадлежит Плюшкину: «Записка Плюшкина отличалась краткостью в слоге: часто были выставлены только начальные слова имен и отчеств, а потом две точки».

Если передняя половинка нашего бублика замешена на остроте и изяществе, то задняя несколько избыточнее на вкус, я бы сказал — сдобнее и изобильнее, может быть, потому, что выпечена (приписана) почти полвека спустя. Это история о том, как Вяземский встретил героя своей рецензии (Д. Ю., конечно, а не Н.) в 1834 г. во Флоренции, в саду Боболи. Впрочем, возможно автор «Аннибала» пригрезился князю; представьте себе: Италия, ноябрьский вечер, поблескивают лунным светом очки курносого князя, вышедшего прогуляться после визита к князю Монфору, и вдруг — существо в истертом русском служебном фраке, автор «Аннибала на развалинах Карфагена», сочинитель Д. Струйский, известный под нелепым псевдонимом Трилунный. Слишком живописно, чтобы быть правдой. Добавим — слишком похоже на явление тени гоголевского Башмачкина начальнику канцелярии... «Не мог я дать себе прямой отчет в видении, рисовавшемся передо мною», — замечает князь в 1875 г. И пытается рационально объяснить ситуацию, мол, небогатый чиновник, хотел повидать мир, бережливостью своею сколотил из скудного жалования небольшую сумму, отправился путешествовать, из экономии донашивал служебный фрак, во всем этом есть много поэзии, более, чем во многих стихах... В общем, дюжина еще не написанных чеховских дюжинных рассказов. Интереснее другое: «Приписка» открывается следующей фразой: «Этот второй Струйский африканский, в отличие от первого Струйского рузаевского, может быть, тот же Струйский, который...» Бублик, или, если хотите — круг, замыкается — к первому «С» приставляют зеркало, отражающее второе, перевернутое. Совместим их. Получается круг: «О». Или бублик. Или колесо от кареты, то самое, что в Москву доедет, а в Казань — нет. В Рузаевку, как мы видим, доехало: «Дорогою сделал я еще журнальное открытие: вообразите, что я был в двадцати верстах от Рузаевки, деревни поэта Струйского, о котором писал я в «Телеграфе». Вдова его и два сына еще живы. Попалась ли им моя статья?» Судьба явно погрешила бы против вкуса, соорудив следующую сценку: расстроганная вдова прижимает к пухлой груди «Московский Телеграф» с рецензией Вяземского. Полные слез и благодарности

¹ См. название стихотворения Н. Струйского «На смерть верного моего Зяблова, последующую в Рузаевке, 1784 г., узнанную мною в Москве».

глаза. Разделить матушкину радость спешат немолодые сыновья, простирая руки. Прислуга вытирает ладони о передник и ласково-укоризненно смотрит на комья земли и навоза, оставленные хозяевами на только что вымытом полу. Кричит петух. Зовется буфетчик. Извлекается заветная настойка. Вдали, на заднем плане, в клубах пыли несется коляска князя Петра Андреевича.

Вяземский в своем дорогом, штучном, чуть угловатом экипаже семьдесят лет держал путь на заднем плане русской литературы. Иные путешественники привлекали любопытство публики, иные пересекали передний план, иные имели быть в фокусе внимания: вот скачут по оренбургским степям пугачевские шайки, вот где-то под Пятигорском молодой офицер с интересной бледностью в лице рыдает над загнанной лошастью, вот бубликом катится чичиковская бричка, вот карта с пилигримажем некрасовских пейзажей, вот, наконец, основательный и комфортный (благородный темный лак и медный блеск) железнодорожный вагон, и сквозь двойные рамы его виднеются: Рогожин и Мышкин, Анна и Вронский. Но групповой портрет по прошествии смерти превращается в натюрморт, надуманность деревянных поз, неуместность застывших жестов — чего стоит одна мадам Каренина, навеки разрезанная поездом... Только наш князь («жив, курилка!» — написал бы он сам) все блестяще очочками в своем бесконечном движении из Тамбова в Висбаден и обратно.

Уже на пороге смерти Вяземский сочинил предисловие к первому тому собственного ПСС. Что же рассказывает он на предпоследней странице своей жизни: «Однажды приехал я в свою костромскую вотчину, в известное в краю торговое и промышленное село Красное...» Дальше — все, что угодно. Многоотчие. Столб пыли за коляской. В коляске за стеклом знакомый курносый профиль. «Бог фасы мне не дал, а дал мне только несколько профилей».

Приписка

Как жаль, что тайна Игры в бисер сошла в могилу вместе с изобретателем ее — Германом Гессе! Ведь можно было бы составить интересную партию с такими исходными данными: в 1790 г. полусумасшедший/полуталантливый Николай Струйский печатает книгу своих сочинений. В 1825 г. князь Петр Андреевич Вяземский, сын князя Андрея Ивановича Вяземского, некогда начальника Ивана Михайловича Долгорукова, описавшего в «Капище моего сердца, или Словаре всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни» Николая Струйского, начал сотрудничать в журнале «Московский Телеграф». В 1827 г. незаконный сын одного из сыновей Н. Струйского — Д. Струйский (с 1829 г. — Трилунный) издает свою драматическую поэму «Аннибал на развалинах Карфагена». В том же году П. А. Вяземский откликается на эту книгу рецензией в «Московском Телеграфе». В 1834 г. рецензент встречает поэта во Флоренции. В 1837 г. Д. Струйский пишет романс на стихи П. Вяземского «Слезы». В 1838 г. в солдатской больнице умирает дво-

юродный брат Д. Струйского поэт А. Полежаев. В 1856 г. заканчивает свое существование в подлунном мире сам Струйский-Трилунный. В 1875 г. П. Вяземский сочиняет «Приписку» о своей встрече с автором «Аннибала» в флорентийском саду Боболи. Через три года завершается земное пугешествие самого князя (после смерти он совершит еще одно: из Баден-Бадена, где умер, в Петербург, где похоронен). Но вот вопрос: где найти тот универсальный код, тот всеобщий язык, ту каббалу, что вместит и выразит в своих магических знаках шрифт рузаевской типографии, ремарку «Аннибал вынимает яд и поспешно его выпивает», лжемрамор обложки «Московского Телеграфа», вкус дорожной пыли, мелодийку струйско-вяземского романса, выгоревшую зелень русского служебного фрака, труп Полежаева с объединенной крысами ногой, крупные клетки старческого халата князя? И не только вместит и выразит, но составит из всего этого дистиллированную от подробностей логическую и интонационную формулу? В ней, может быть, более высшей поэзии, нежели во многих стихах многих поэтов.

БЕГЛЕЦ

Поневоле приходилось, как Онегину, завидовать параличу тульского заседателя, уехать в Персию, как Печорин Лермонтова, идти в католики, как настоящий Печорин, или броситься в отчаянное православие, в неистовый славянизм...

Александр Герцен

...Правдивость патетического жеста в величественные моменты жизни.

Шарль Бодлер

История, — произнес Стивен, — это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться.

Джеймс Джойс

Когда говорят «русская культура», обычно имеют в виду известно что (достоевский, ярославна, храмы, пушкин, еще раз храмы, чайковский, еще раз пушкин, кабаки, еще раз храмы, толстой, осень левитана, еще раз пушкин, есенин, еще раз храмы, кресты, «кресты», еще раз кресты, еще раз «кресты» и т. д.). Когда говорят (и говорят же!) «русская цивилизация», то имеют в виду все вышеперечисленное, но ограниченное в пространстве и охраняемое представителями трех сословий: Ильей из крестьян, Добрыней из служилых и Алешей из поповичей. Когда говорят «русская история», то что хотят сказать? «Жуткие были времена, но раньше было лучше». Такой вот консервативный прогрессизм.

А я, когда говорят эти словосочетания (сам не говорю), вижу только одно. Берется бесформенная, студенистая заготовка. Берется такими хищными клещами, похожими на головы имперского орла, ежели повернуть их клюв к клюву. И по этой массе начинают колотить молотом. Получается некая вещь; крест тот же самый, или звезда, или еще что. Вещь остужают в холодной воде и дают ей спокойно вылежаться. И тут-то, в духе кошмаров Артура Гордона Пима, форма вещи начинает саморазрушаться. Стремительно, словно мириады стальных муравьев отгрызают по кусочку, неровность покрывает края и углы, ущерб увеличивается, из глубины вещи всплывают и лопаются пузырьки, поверхность подергивается сеткой морщин. Пара спокойных мгновений — и перед вами снова кусок бесформенной массы. Пора приниматься за клещи и молот. Распад формы — не работа зловредных муравьев, червей и прочих посторонних жучков. Нет. Если присмотреться, это мельчайшие частицы, корпускулы той же самой массы не могут усидеть на своих закрепленных молотом местах; те, кто оказался снаружи, пробиваются к центру,

бросают свои позиции, окопы пустыми, оставляя лишь названия. Имена. Нагие имена.

Проговорюсь: «русская культура». Говорю в первый и последний раз (т. к. не понимаю точно — о чем). Русская культура. Русская культура — от петровской проковки до большевицкой — представляла собой зрелище постепенного и нарастающего натиска маргинальных корпускул на центровые. В XVIII в. ситуация явно в пользу последних; сравните: Барков (?) и Державин(!); сами фамилии сигнализируют о преобладании державного пиита над барачно-барочным похабником. Вторая половина XIX в. уже перелом: кто таков мизантропичный (есть от чего) князь Вяземский против эпилепсичного Федора Михайловича? Под большевицким молотом потенциальные центровые Бунин и Набоков искрами разлетаются по окрестным кузням. Выкована новая форма, столь же недолговечная.

Чувствую, въедливый читатель возьмет меня сейчас за шкуру и, как котенка, начнет тыкать носом в лужу, известную как «Три этапа русского освободительного движения». Уже чую, батенька... Только вот речь у меня о движении не освободительном, а броуновском, не классовом, а корпускулярном. Не о массах или классах, в коих Марксы и Веберы Максы делать пассы асы. О корпускулах. О тростнике мыслящем, подорожнике. Иван-да-Марье.

Речь о двухвековом натиске людей с сознанием маргинала, чужака, отщепенца, подорожника, если хотите. И дело, конечно, не в смене одного списка Фрейдových комплексов другим,¹ а в поиске тех роковых подорожников, которые превратились вдруг в перекати-поле и покатались, и осыпалась насыпь клейнмихелевской железной дороги, и разъехались рельсы, и упал поезд, в котором везли что-то очень важное, но не довели.

Одной из важнейших символических фигур постпетровской России, подорожником, перекати-поле без подорожной и (в отличие от своего омонима) без казенной надобности, зловредной для державной формы бунташной корпускулой стал Владимир Сергеевич Печерин (1807 — 1885).

Считается, что самым интересным в Печерине является его биография. Действительно, при знакомстве с хитроумным маршрутом жизненного пути Владимира Сергеевича позеленели бы от зависти Калиостро с баронессой Будберг; сам же Печерин счи-

¹ Читайте, читайте сочинение Игоря Смирнова «Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней!» Узнаете массу околушеточного о папеньках, маменьках, кастрационных страхах и шизонарциссизме русских литераторов. И каким благостным историографическим оптимизмом дышит последняя фраза этой книги: «Дальнейшее психологическое исследование ранних форм культуры зависит от успехов стадиологического изучения сравнительно поздней духовной эволюции ребенка, совершающейся после того, как он выходит из периода кастрационных фантазий!» Все вперед! Скоро мы познаем истину!

тал, что так себе, ничего особенного: «... дескать, в старые годы жил-был на Руси какой-то чужак Владимир Сергеев сын Печерин: он очертя голову убежал из России, странствовал по Европе и, наконец, оселся на одном из британских островов, где и умер в маститой старости». Отдам всего Тургенева (Ивана Сергеевича, конечно) за «оселся на одном из британских островов» и, особенно, за «маститую старость»!

Вот краткое изложение этой престранной биографии.

Владимир Сергеевич Печерин родился в 1807 г. в семье пехотного поручика. Воспоследовала бродячая жизнь офицерского мальчишка, повидавшего за 15 лет худшие из юго-западных окраин Российской империи. Гарнизончики, солдафончики, учитель-немец с идеями, книги, книги, книги. Недолгое пребывание в Киевской гимназии в 1822 г. Юношеская влюбленность, разыгранная по нотам «Новой Элоизы». Наконец, в незабвенном 1825 г., в столицу! в Петербург! где его ожидала мельчайшая чиновная службишка. Двадцати двух лет Печерин поступает в Петербургский университет, корпит над классическими языками под присмотром академика Грефе. Он талантливо разыгрывает жизнь «юноши, тянущегося к изящному», кажется, даже живет в одном доме с Фаддеем Венедиктовичем Булгариным; а однажды Владимир Сергеевич видел на улице самого Федора Глинку. Успешно окончив университет, Печерин был к нему же и прикомандирован — библиотекарем, старшим учителем в первой гимназии и, по его собственному выражению, «ужасным любимцем товарища министра просвещения С. С. Уварова»¹. Несомненный филологический талант, переводы, напечатанные в столь нежно ценимых Пушкиным «Сыне Отечества» и «Невском альманахе», наконец, расположение начальства, — все это сделало его кандидатуру наилучшей для отправки в 1833 г. в Берлинский университет для пополнения знаний, т. е. в своего рода аспирантуру. Уваров со товарищи поступил опрометчиво: в 1835 г. Печерин вернулся из-за границы «мрачный» (по выражению А. В. Никитенко) и, хотя тут же получил экстраординарное профессорство в Московском университете, поступил, как задумал: подкупил денег, изобрел предлог и навсегда покинул Россию (в 1836 г.). Любопытно, что в Берлине он сочинил следующие замечательные строки:

Как сладостно отчизну ненавидеть
И жадно ждать ее уничтоженья,
И в разрушении отчизны видеть
Всемирного денницу возрожденья!

Владимир Сергеевич вообще много стихов написал, например, поэму «Торжество Смерти», которую спустя тридцать лет опубликовал в своем самиздате Герцен.

¹ «Любимцем», конечно, не в прямом, а в переносном. Хотя, зная «педагогические» склонности графа Уварова, мог бы стать и в прямом. Так, из любопытства.

Итак, в 1836 г. Печерин вновь на Западе, в ушах его звенит «Go West!», в карманах не звенит почти ничего. В карманах — брошюрки христианнейшего социалиста Ламенне. Печерин (словно создавая стиль жизни для позднейших политэмигрантов) месяцами просиживает в кофейнях Лугано и Цюриха, проповедует самый бешеный республиканизм и, согласно новому контексту (и из-за отсутствия денег на цирюльника), отпускает бороду. Что бросил он в России? Профессорство, зажигательные лекции, горящие глаза студентов, статьи, статейки, статеечки в «Современнике» (или в «Москвитянине»? Какая разница!), салонный треп с неблагонадежно бородатым Хомяковым, патриотизм в 53-м и либерализм в 56-м годах, похоронную процессию сквозь всю Москву, речи на могиле, многословные некрологи, два абзаца в Брокгаузе. Все. Точка. Что же он обрел?

Бедность и приятелей-коммунистов в Льеже. Случайные заработки и ощущение безграничной свободы; ведь свобода — это когда можно запросто завалиться с книгой на койку. И промечтать целый день. Впрочем, в 1840 г., к огромному изумлению местной публики, Печерин принимает католичество, а год спустя постригается в монахи редемптористского (а не иезуитского, как писал неразборчивый Герцен)¹ ордена. И здесь он прекрасно уживается. Начав в 33 года новую жизнь, Печерин уверенно делает (не специально, а так, мимоходом) церковную карьеру: в 1845—48 гг. мы видим его миссионером в милом английском Фальмуте, в 1848—54 гг. он уже в Лондоне, где пользуется (особенно среди католических дам) невероятным успехом, а с 1854 по 1861-й проповедует, с немалым успехом, уже среди простых ирландцев в Ламерике. Владимира Сергеевича прочат в кардиналы, как раньше прочили в русские профессуры. Но в 1861 г. он внезапно переходит в самый молчаливый католический орден — траппистов, а спустя несколько безмолвных месяцев навсегда уходит из монахов. Карьера вновь сломана, сломана самим Печериным; по его версии — из-за дурных впечатлений от его поездки в Рим в 1855 г. С 1862 г. до самой смерти отец В. Печерин служит капелланом в Дублинской больнице Mater Misericordiae. Умер он 17 апреля 1885 г. и похоронен в Дублине. На могиле его можно прочитать следующую надпись: «Erected by THE SISTERS OF MERCY to the Memory of the Rev. VLADIMIR PETCHERINE 23 Years Chaplain to the MATER MISERICORDIAE HOSPITAL Died 17th April 1885 Aged 79 Years».

По легенде, в гроб его положили хирургические инструменты. Одно непонятно — зачем капеллану скальпели и зажимы?

Но вернемся немного назад. В 1865 г., по просьбе своего племянника С. Ф. Пояркова и старинного друга Ф. В. Чицова,

¹ Вот пример неряшливости великого Искандера: «Эллинист Печерин... сделался иезуитским священником и жжет протестантские библии в Ирландии». И иезуитом не был, и библий не жег.

Печерин начал писать воспоминания и посылать их в Россию. Он очень хотел видеть их напечатанными. Но судьба (на пару с русской цензурой) распорядилась иначе. Кое-что было опубликовано в аксаковском «Дне» и несколько отрывков в «Русском Архиве». В 1875 г., отчаявшись что-либо еще напечатать, Печерин перестал сочинять «Записки», а в 1877 г. (после смерти Чижова) оборвал корреспонденцию с Россией.

Только в 1915 г. охочий до московских споров 30-х годов М. О. Гершензон частично опубликовал печеринскую автобиографию в «Русских пропихах» под шпионско-томасманновским заглавием «Отрывки из автобиографии доктора Фуссенгера». Он же подготовил более полное издание, вышедшее после его смерти в 1932 г. под, теперь уже вдвойне символичным, названием «Замогильные записки». В издании Московского университета (1989) название приросло латинской фразой — «Замогильные записки (*Apologia pro vita mea*)».

Герцен посвятил Печерину полную фальшивых сетований главу в «Былом и думах». Гершензон (в «Жизни Печерина») глубокомысленно заметил, что его герой «хотя и ничего не сделал, зато много и глубоко жил». А. А. Сабуров написал в 1940 г. о нем кандидатскую диссертацию и статью, а Э. А. Гиллер — целый роман, оставшийся неопубликованным. Л. Люкс в 1992 г. разбирает Владимира Сергеевича в духе модной в том году «русской ностальгии по Западу», а В. И. Мильдон в духе троппо-попоровского сказочного структурализма именует Печерина «трикстером». Как-то успокоительно, в интонации душеспасительных «бесед о русской культуре». Почему не «трик-тракстером»?

Но что же интригует нас в этом человеке и его писаниях? Все: и писания и поступки. Точнее так: Печерин-писатель, Печерин-жизнестроитель, мотивы поступков Печерина.

Начнем. Печерин — писатель... какой? хороший! Удивительны его риторические пассажи, не столько мощные, сколько сентиментальные¹. Да, его сентиментальная интонация — живая; слова порой изумительно точные и резкие, никаких гоголизмов (что в определенной части русской словесности есть чудо); Пече-

¹ Не буду голословным: «Я так воспламенился любовью к квакерам, что тут же брякнул по-французски письмо в Филадельфию к обществу квакеров, прося их принять меня в сочлены и прислать мне на это диплом, а также квакерскую мантию и шляпу!!! Какова штука? Вы смеетесь? «Какая колоссальная глупость!» А мне так плакать хочется. Ведь это просто показывает, что русский человек бьется, как рыба на мели, не знает, куда ударить головою». Искушенный читатель оценит неожиданно точное «брякнул по-французски письмо»; невинный англицизм «прислать мне на это диплом»; три восклицательных знака, словно перья, венчающие квакерскую «шляпу», превращая ее чуть ли не в мушкетерскую; обидчивый вскид «вы смеетесь?» и прочие вещи, достойные быть предметом мистической беседы с Кончеевым.

рин не боится быть сентиментальным, как не боится Саша Соколов в «Школе для дураков», как не боится в своих сочинениях Игорь Померанцев. Сентиментальность — для «малых голландцев» русской прозы. «Большие голландцы» боятся быть сентиментальными оттого, что боятся прослыть смешными. И оттого смешны. Именно над ними, «большими», изящно посмеялся Мандельштам: «Однажды бородатые литераторы, в широких, как пневматические колокола, панталонах, поднялись на скворешню к фотографу и снялись на отличном дагерротипе... Все лица передавали один тревожно-глубокомысленный вопрос: почему теперь фунт слоновьего мяса?» Возвращаясь к Печерину: его «Замогильные записки» — неверный оттиск с того направления русской прозы, которое не состоялось как «направление»; и не могло состояться в силу своей штучности. Искуснейший повар не сварит борща на батальон.

Если начать размышлять о стилистике печеринского жизнестроительства, то тут же возникнет вопрос о Гершензоне. «Ну при чем здесь Гершензон?» — отмахнется раздраженный читатель и отвернется. Назойливо потянем читателя за рукав. Гершензон очень даже при чем. Во-первых, он Печерина издавал и писал о нем. Во-вторых... Вообразите себе Михаила Осиповича Гершензона — историка русской литературы и общественной мысли, публициста, философа, переводчика, любимца любого «Указателя имен» и «Словаря русских писателей». Почтеннейший, благороднейший человек, пушкиноведа, друг Ходасевича, один из веховских обличителей русского интеллигентского нигилизма. Очки, борода, скрещенные руки пастернаковского портрета. А теперь вспомните нигилистические руссоистские выходки Гершензона в «Переписке из двух углов». Почему? Откуда? Да вот, от Печерина. Только, в отличие от своего героя, Михаил Осипович боялся своей маргинальности и, боясь, стилизовал «почтенность», «культурность»; не умея плавать, устроился, так сказать, инструктором по плаванию. Заметил это, кажется, только Розанов: «В особенностях «стилизируют» — Айхенвальда самого себя, Гершензон «прекрасного русского писателя»... Причем Гершензон несравненно умнее и талантливее Айхенвальда. Гершензон нельзя не любить, не читать, не уважать его книги и не иметь постоянного желания покупать все его издания¹... Он сделал себе «стиль человека» и выбрал, согласованно уму своему, великолепнейшее положение «человека с пером, серьезного, достойного, любящего свое отечество, занимающегося не легкомысленными темами, а всё самыми серьезными, и принадлежащего не к какой-нибудь легкомысленной партии, а к линии, традиции и категории людей, начатых Петром Киреевским, Иваном Киреевским и, далее, Чаадаевым». От себя добавим: и, конечно, Печериным. Но ведь и Печерин был из стильнейших стилизато-

¹ Вопль небогатого библиофила.

ров¹! Вот некоторые его «стили человека»: «одаренный ученый», «пламенный революционер», «пламенный проповедник» и даже... «славянофил»: в 1865 г. он пишет в Россию: «Пора России перестать младенчествовать и обезьянничать Франциею и Англиею». И откуда пишет — из Дублина!

Владимир Сергеевич многократно и противоположно объяснял мотивы своих побегов. Самое раннее (и, быть может, потому самое искреннее) в письме графу Строганову за 1837 г.: «Я подписал свой окончательный договор с дьяволом, и этот дьявол — мысль». Но, полноте, мыслил ли он? Что называл он «мыслью»? Тут возможны два варианта. Первый: «мыслить» — это понимать, что в России очень плохо, а жизнь русская омерзительна. В таком случае, Смердяков — мыслитель, а Розанов — нет. Это, быть может, покажется кому-то само собой, ибо, если вдуматься, отцом русского прагматического западничества был именно форсисный карамазовский бульонщик. Но, на мой вкус, ни жульен отечественного западничества, ни щи родного славянофильства никакого отношения к «мысли» не имеют. На вкус Печерина — тоже. Не та возгонка. Во втором варианте предположим: для Владимира Сергеевича «мысль» — это «жест». Вот что он сам говорит по этому поводу: «Я уверен, что мысль есть не что иное, как электричество, или жар, или что-нибудь подобное, а жар необходимо предполагает движение». Подытожим: а все вместе (жар + движение) — есть жест.

Здесь мы вступаем в классицистические декорации Великой французской революции. Именно ее герои мыслили жестами. Вспомним Давидовых Горациев, или его же «Клятву в Зале для игры в мяч». Вспомним стремительно протянутую руку с головой казненного монарха, мощный кулак Дантона, разворот Бонапарта на Аркольском мосту... Эти жесты, рожденные словами века Просвещения, пробивали в них пустоты и, тем самым, комментировали их. Рефлексия посредством движения. В этом (и только этом!) смысле, Печерин был истинным революционером, не только и не столько потому, что читал брошюрки Ламенне, Буонаротти и Сен-Симона. Выросший из слов, живущий словами, воспроизводивший слова, он мыслил бессловесно — жестом. Его жестом было бегство.

Так куда же и зачем бежал Владимир Сергеевич Печерин? Совершенно не важно. Важно — «от чего».

Бегство Печерина, его «жест», было бегством от слов, из слов, из языка, из своей культуры, из своей страны; затем — из чужой культуры, наконец, из любого языка вообще. Несколько месяцев, проведенные Печериным в траппистском монастыре — апофеоз его «жеста». Но, как мы знаем, он не выдюжил и посте-

¹ «Если бы какая-нибудь буря занесла мой челнок на берег Цейлона, и я бы нашел там приют в каком-нибудь монастыре буддистов, — я бы так же ревностно исполнял все их правила и постановления...» Так вот, значит, почем фунт отборнейшей «русской ностальгии по Западу»!

пенно вернулся: сначала к чужим словам, затем к чужой (ирландской, католической) культуре, затем — к своей, русской, культуре, наконец, — к своему языку. В этот момент он и стал писать свои записки. Здесь «жест» заканчивается и начинаются «слова»¹; заканчивается «вечное настоящее» и начинается «история».

Очень важно отметить тот момент, во всех смыслах исторический, когда Печерин снова «заговорил». Обстоятельства изложены в «Замогильных записках», как обычно, бесподобным языком, волнительной интонацией, кудрявым синтаксисом: «В 1861 г. я носил белую одежду траппистов, работал с ними на поле в глубоком молчании, питался их гречневой кашею и молоком и ничем больше, и они были от меня в восхищении: „Ведь он, кажется, рожден для этой жизни! Как он легко ко всему этому приновился!“ Но это продолжалось всего каких-нибудь шесть недель, пока оно имело прелесть новости и пока я не услышал случайно от одной русской дамы² о важных преобразованиях в России. Тут я не мог вытерпеть: „Как же мне живому зарыться в этой могиле и в такую важную эпоху не слышать о том, что делается в России?“»

Прищучила-таки Россия, сиречь История, нашего героя. «Итак, 19 февраля, освободившее 20 миллионов крестьян, и меня эмансипировало!» Уж куда больше эмансипировать: от жеста, от вечного настоящего, от вечности. И, пинком, — в Историю. В ту самую Историю, к которой Владимир Сергеевич в детстве был так равнодушен, причем представил свое равнодушие в несколько хармсовском роде: «Кроме отца, у меня был еще другой учитель — флотский офицер с деревянною ногою — достопочтенный и незабвенный Залесский: он учил меня писать и рисовать носы и глаза. В одно прекрасное утро раздался гром пушек со всех укреплений, так что у нас все стекла треснули. Это было известие об изгнании французов из России». Итак, Печерин рисует носы, а История палит из пушек. В результате лопаются стекла.

Хорошо, но почему бы не рассадить кастратов по электрическим эдипажам? Почему не поискать причин печеринского бегства (или изгойства) ниже пояса — там, где под грубой рясой таится нежное либидо? Да и сам Владимир Сергеевич будто уже расположился на психоаналитической кушетке и говорит, говорит: «...другая — была жена нашего полковника, хитрая и красивая полька, с которою отец имел почти открытую связь... Вот где узел моей жизни! Вот таинство моей судьбы! Вот греческая трагедия! Вот Орест, отмщающий за обиду не отца, а матери! Дума-ла ли маменька, какое впечатление слова ее оставят на мне? Эта

¹ «...Жест не может сопровождаться словом, потому что он выражает только кратчайший момент, а именно: настоящее, спрессованное до отменяющей всякое развертывание точки». (М. Ямпольский. «Жест палача, оратора, актера»)

² Где он взял ее в траппистском монастыре?

обида, нанесенная женщине и матери, глубоко запала мне в душу. Какое-то темное бессознательное чувство мести овладело мною и преследовало меня повсюду. Как иначе объяснить эту тоску по загранице, это беспрестанное желание отделаться от родительского дома, искать счастья где-нибудь в другом месте?» Итак, заботливый пациент все приготовил для присяжного фрейдиста: «греческая трагедия», «Орест», «темное бессознательное чувство»... Отец, жестокий и несправедливый, — Николай Первый; несчастная маменька, обиженная отцом, — Родина, Матушка Россия... Психоаналитик ласково кивнет головой: «Позитивная эдипальность», Александр Эткинд напишет статью «Эдип в Дублине», Борис Парамонов вынесет окончательный вердикт: «Кюстин наоборот» (Борис Михайлович объясняет привязанность маркиза к императору Николаю гомосексуальностью первого). Но, признаюсь, что ради такой банальной каши не стоило и с печью возиться. С венского доминиона возьмем лишь крохотную дань. Фрейд (в сочинении «Тотем и табу») утверждал, что история человечества начинается с запрета, которому подвергается бессознательное желание сыновей умертвить отца. Перефразируем: история для Печерина кончается, когда он, избегая бессознательного желания умертвить отца (императора), убежал из его дома (России)¹, и вновь начинается, когда он убежал из траппистского монастыря.

А вот куда он прибежал: «...под деревьями меж опечаленных ангелов, крестов, обломанных колонн, фамильных склепов, каменных надежд, молящихся с поднятыми горе взорами, мимо старой Ирландии рук и сердец. <...> Это Святое Сердце там: выставлено напоказ. Душа нараспашку. Должно быть сбоку и раскрашено красным, как настоящее сердце. Ирландия ему посвящена или в этом роде». На севере Дублина, если двигаться от Кингз Инн по Филсборо Роуд, лежит Гласневинское кладбище. В одной из частей этого кладбища, кучкой, расположены четыре могилы. В трех из них похоронены ирландцы, в одной — русский. В двух из четырех покоятся знаменитые на всю Ирландию общественные деятели, в третьей — какой-то странный русский, четвертый покойник известен всему миру. Три из четырех могил натурально существуют; четвертая — литературного происхождения. Но хватит загадок. Надгробный камень Владимира Сергеевича Печерина находится на Гласневинском кладбище рядом с могилами великих политических вождей Ирландии XIX века: Дэниэля О'Коннела (ум. 1847 г.) и Чарльза Парнелла (ум. 1891 г.). Именно их склепы описаны в цитированном отрывке из шестого эпизода «Улисса» Джеймса Джойса. «Каменных надежд, молящихся с поднятыми горе взорами», — это описание надгробного

¹ «Одной из... причин (принятия католичества. — К. К.) был непомерный страх России или, скорее, страх от Николая. Важнейшие поступки моей жизни были внушены естественным инстинктом самосохранения».

памятника О'Коннелу. «Святое Сердце там», — тоже про него: О'Коннел завещал похоронить свое сердце в Риме, а тело в Дублине.

«Ирландия ему посвящена», — уже фраза из эпитафии Парнеллу. Но что делал Джойс в этом упокоилище страстей? Джеймс Джойс (в лице своего представителя Леопольда Блума) хоронил Падди Дигнама. Могила Дигнама — единственно всемирно известная на Гласневинском кладбище; потому что ненастоящая, потому что литературного происхождения. Литература сильнее жизни. Печерин прекрасно понимал это и настоящей своей могилой считал не четыре на два метра на севере Дублина, а свои «Замогильные записки»: «... хоть одну печатную страницу, заявляющую о существовании некоего Владимира Сергеева Печерина. Эта печатная страница была бы надгробным камнем, гласящим: здесь лежит ум и сердце В. Печерина».

Автор «Улисса» не зря появился в нашем тексте. «Дублин» — значит «Джойс». Первое, что приходит на ум, самое верное. Но есть еще и второе. Как и Печерин, Джойс — беглец; и беглец от того же. От «кошмара истории» (выражение, вложенное в уста Стивена Дедалуса). И тот и другой бежали сначала от «кошмара национальной истории» (из России, из Ирландии), но это не помогло. Тогда они бежали от «кошмара истории вообще»; маршрут этого бегства один — в эстетизм. В случае Печерина в эстетизм католический, обрядный¹; в случае Джойса — в эстетизм литературный, флорберовский. Где начинается монастырь с его циклическим укладом времени, там история кончается.² История кончается и у входа в монастырь литературного эстетизма, т. к. «прекрасное» исторически не обусловлено. Время эстета — циклическое, а не линейное, эстет в вечном ожидании «вечного возвращения» (пользуясь понятием великого эстета). Нет для него истории.

В конце концов, Джойс оказался сильнее. Пробуждением от «кошмара истории» стала для него Финнеганова побудка. Печерин не выдержал превратностей своего бегства и вернулся. «Вечное возвращение» не имеет к этому никакого отношения. Но география — тоже.

¹ «Верь мне, друг, в звуках органа, сопровождаемых церковным песнопением, в дыме ладана, поднимающемся к небу сквозь солнечный луч, в любой иконе Богоматери больше истины, больше философии и поэзии, чем во всем этом хламе политических, философских и литературных систем» (из письма Печерина Ф. Чижову).

² «История монаха — то же, что история карманных часов. Вот ты их завел, и они идут: стрелка медленно передвигается от секунды до секунды, от минуты до минуты, от часа до часа в продолжении 24 часов. Вот так и жизнь монаха».

ОБ ОДНОМ ВЫСКАЗЫВАНИИ ЛИДИИ ЯКОВЛЕВНЫ ГИНЗБУРГ

...Жизнь есть процесс выделения, выработки индивидуального времени (с только ему присущим напряжением, интенсивностью и т. д.) из общего среднеарифметического времени. Это первый шаг. Второй — наполнение индивидуального времени смыслом. Итак, сначала мы выделяемся из общего (природного), а затем наполняемся-таки общим, но новым (культурным). То, чем мы наполняемся на втором этапе — это индивидуализированное общее. Ибо смысл (или Смысл) всегда один и тот же, но при этом у каждого свой...

В общем-то, можно рассматривать почти все писания Лидии Гинзбург как части своего рода учения. Я бы назвал его «учением о социальной аскезе». Ключ к нему — фраза Л. Я.: «Нужно быть как все» (чуткий Довлатов верно усмотрел в ней гордыню). И точно: Л. Я. анализирует (с чудовищной тщательностью) различные обстоятельства жизни, поведение людей, его мотивы и проч. с одной лишь целью — выделения некоей нормы социального поведения человека, причем не просто «человека», а человека умного, рефлексирующего, пишущего — т. е. самой Л. Я. На самом деле, она занята только одной проблемой — «как мне вести себя (как бы я себя повела) в той или иной ситуации?» Никакой дидактики здесь нет. Но как же, в таком случае, «нужно быть как все»? Или мы имеем дело с возвратным императивом?

Ответ на этот вопрос весьма сложен. За неопределенным «нужно» скрывается сама Л. Я. — себя она уговаривает, закидывает: «Нужно, нужно, нужно быть как все!» Гордыня, как верно заметил Довлатов, заключается в подразумеваемом «нужно спуститься вниз и быть как все». Любопытно, что «быть как все» в условиях совдепа — значит, просто-напросто, сойти с ума, погрузиться в бред, в жалкий и ничтожный распад, наворожить на себя полную атрофию воли. Все это смертельно для аналитического (а потому хрупкого) ума Л. Я. Вот вам и крайняя аскеза.

Тут много от Льва Толстого, недаром Л. Я. заявляла о своей несомненной любви ко всему, что написал граф, вплоть до детских рассказов. Так у Л. Я. проявляется типично российский интеллигентский комплекс «ненависти к бытию», но замаскирован он «любовью к бытию», «желанием быть как все», но это бытие и эти все — ненормальны, такое не любят, такими нормальные люди быть не могут. Социальная аскеза Лидии Гинзбург есть не что иное, как суицидальная разновидность толстовства.

Но зачем? Вот вопрос. Зачем нужно быть как все? Уже самое поверхностное размышление позволяет выделить три основных мотива «зачем».

Во-первых, эстетический. Быть не как все — пошло. Пример таковой пошлости — столь нелюбимые Л. Я. романтики и декаденты.

Во-вторых, этический. Быть не как все — нехорошо. Аксиома русской земско-технической интеллигенции. Тут кстати и Толстой с сапогами.

В-третьих, экзистенциальный. «Впасть в ничтожество» есть способ противостояния смерти, ибо у ничтожества и у смерти, при всем их сходстве, — разные весовые категории. Тем самым можно несколько облегчить свою неизбежную участь, так сказать, подменить одно другим, в конце концов сделать так, чтобы в итоге было меньше терять, ниже падать. «Моя тема, — писала Л. Я., — человек, подсчитывающий свое достояние перед лицом небытия». Такое мог сказать лишь атеист; но атеист, боящийся Бога. Тут я поставлю точку. Это рассуждение заканчивается именно. Здесь.

ФЛОРА И ФАУНА

Вот книжка с желтой витаминной обложкой. Вот рисунки — черные червячки, веточки, соринки. Вот на ослепительно (синевато) белых листах густые полки стихов. Фотография автора. «Своеобразие поэзии Н. Кононова, — отмечает на обложке Л. Я. Гинзбург, — в органическом сочетании двух начал». Вот название — «Пловец».

Интонация кононовских стихов — немного сбивчивая, смущенной скороговоркой, как иногда говорят очень высокие, грузные мужчины, стесняясь своих габаритов. Интонация слоненка из мультфильма про тридцать восемь попугаев. Роль больших габаритов в этих стихах играет чудовищная длина строк, и они сами, строки, извиняются, что, мол, такие вымахали, не вместили все, что надо, и разбухли, разрослись, поползли гусеницами по белому листу. Но каждая гусеница имеет в перспективе бабочку, и отсюда порхание уменьшительных суффиксов, бесконечные птички и паутиночки, мамочки и Миши Пеночкины, маменьки. И вот, и да, и происходит чудо: гусеница разбегаются, вернее, разползается; вот она уже — бабочка, мотылек; истово машет крыльшками над майским лужком, помойкой, городским троллейбусом, над мужчиной в спортивном свитере с оранжево-черной каймой по вырезу, вернее, над его потным лбом, размеры которого преувеличила убыль волос. А потом бабочки, мотыльки вдруг каменеют, наливаются тяжестью, застывая в весьма неожиданных положениях и позициях, и падают, осыпаются вновь на белые листы бумаги — то как «чуть-чуть припудренная тусклой бронзой бабочка», то как «бритвенная бабочка... в своей мучной гордыне». А холодный эгоистичный поэт пронзает их булавками, намертво закрепляет в строфе, безжалостно и беспощадно обрывая все лишнее, выпирающее, вылезавшее за рифму. И не с тем умилением проделывает поэт вышеуказанное, не с тем, с коим он следил за гусеничками, стрекозами да мотыльками, не восклицает «ах!», «как славно!», «как хорошо!». Нет. Интерес его теперь брезгливый, энтомологический.

Собственно, он был таковым с самого начала.

Теперь о птичках.

Уже упомянутые пеночки (но не в смысле фамилии), утки, воробушки и проч. порхают, снуют туда-сюда на свободных местах, на полях явленных нам картин, что-то указывают, что-то очень важное отмечают, словно их родственники — учительские галочки на полях школьных тетрадей по математике или русскому. Кажется, они, воробушки и пеночки, выросли из этих школь-

ных синих и (чаще) красных галочек, повзрослели, прикинулись здешними; но, увы! вскоре не выдержали и вслед за мотыльками обратились уточки и пеночки в... «распрекрасные, расчудесные, легчайшие ботиночки, невесомые, нежнейшие, поскрипывающие так по-птичьи». «Ах вы, птички», — привечает их автор.

Действительно, вернемся к автору. Вообразим: «На нем был серый костюм и соломенная шляпа. Через плечо у него висела жестяная ботанизирка, а в руках он держал зеленый сачок для ловли бабочек». Держу соверен против пенса, что в загадочной «ботанизирке» мы обнаружим уже знакомых нам мотыльков!

«Бабочки, — скажете вы, — опять бабочки. Сирина какой-то!» О, нет, нет и нет, дорогой читатель, автор «Дара» не махал здесь своей рампеткой, не оставлял на здешней болотистой почве рифленого следа своего американского башмака. Речь идет о другом любителе-энтомологе. «Да, там есть две-три тропинки, по которым ловкий человек может пройти. Я отыскал их».

Какие тропинки, кто отыскал их, куда ведут они, в какие жуткие места и кто там воеет, воеет, воеет так леденяще, так заморозительно, что у старого баронета «иногда и сердца в груди не слышно — заснувшая рыбка, жучок-бокоплав, розовая улитка виноградная», и в жилах у него «бьется кровь угробными, подопытными рывками точными?» Гримпенская трясина. И наш автор — несомненный натуралист Стэплтон, в прошлом — школьный учитель, ныне — воспитатель и пестователь собаки Баскервилей, какой-то inferнальной тайны, арктического равнодушия ко всем этим пеночкам и Пеночкиным. Но нет еще такого баронета, на которого спустил бы адова пса, напустил бы адова холода наш автор. И вот он ждет, и мы ждем, и он — человек светский — развлекает нас порханием бабочек над ядовито-зелеными лужайками гримпенской трясины. Бесконечная, плоская, жухлая девонширская равнина. Чудовищно длинные строчки. И лишь иногда доносятся откуда-то *de profundis* отзвуки репетиций того мрачного пса, которого не наградишь уменьшительно-ласкательным суффиксом.

ПЕСНИ О РОДИНЕ И ЛЮБВИ

Эх, достать патефончик, приладить к ящичку жестяной раструб, смахнуть бархоткой пыль с винилового колеса, крутануть упругий рычажок. Сквозь милый шум разобрать картавый лепет о любви, родине, тоске. Вымокнуть в надтреснутом рыдании скрипочки. И открыть буфет, и наполнить лафитничек зубровкой, и в слепом задыхании тыкать вилкой склизкий рыжик. И размять «казбечину», и пустить в потолок сизый дым... Какое блаженство, какое умиление! А потом вдруг завять звериным воем, грохнуться со стула, кататься по полу, обхватив голову руками, глотая слезы с соплями вперемешку. Именно так. Именно так, но без «завыть». «Завыть» нет в новой книге стихов Николая Кононова «Лепет». Но есть лепет. Лепет о любви, родине, тоске.

Что же есть «лепет»? «Мамочка, родименькая, любименькая, не надо, я больше не буду, мамочка...» — вместо «Боюсь!» или «Больно!». Или: «Хорошая моя лапочка цыпочка ежик мой сурочек красотуленька красавицараскрасавицанежнаячудолюбютебя» — вместо «Кончаю!». Ряд слов, находящийся на примерно одинаковом расстоянии от нужного, иными словами, круг, бесконечно проворачивающийся вокруг смысла, ускоряясь, замедляясь, заедавая. Граммофонная пластинка.

Первый раздел книги (первая сторона пластинки) называется «Слезы под аккордеон». Эх, водочка, закусочка, музыка. Или «месяц из тумана, вышедший нахалом с финкою поблескивающей». Или: «Ах, розовый месяц, снег, сумрак, смерть, встреченная смело». В общем, я был батальонный разведчик. Моя смерть ездит в черной машине с голубым огоньком. Кононов перегоняет пенную брагу мещанских побасенок, песенок, разговорчиков в чистейший спирт стильного, почти анонимного бормотания почти растворившегося лирического героя. Если он говорит: «Сердце мое лыжником вниз срывается под снежком этим прогорклым», не верьте ему: сердце не срывается, а вот «снежок прогорклый» хорош. Но кононовские стихи вовсе не центонные кибирки из пробирки Иртеменко. Известное направление в нашей поэзии напоминает взвод детишек, лепящих звездолеты с ковбоями из пупырчатых кирпичиков конструктора «Лего». Что из таких цитатных кирпичиков ни сложишь, все одно получится: «United States... как много в этом звуке для сердца русского слылось!» Наш автор из других. Его кирпичики — не цитаты, у него и кирпичиков-то нет, у него камушки-слова. Он набивает ими рот и, подобно Демосфену на берегу Эгейского, бормочет, лопот

чет, лепечет. «Душенька, живи, отборной руганью прикормленная, арии крутя, лия рулады...»

Так о чем же льются «слезы под аккордеон»? Во второй «песне о родине» можно услышать: «Слезы под аккордеон в переходе: с маленькой буквы, о родина, тебе гимны...» Для начала обратим внимание на интонационный переполох: «с маленькой-буквы ородина тебегимны». Кажется, именно на «ородину» приходится хитрый синкоп усатого барабанщика: пшик щеточки по тарелочке. Но главное вот что: «гимны» — «с маленькой буквы». «Гимны» с маленькой буквы (вот такие — «гимны») отличаются от «гимнов» с большой («Гимнов»): «Гимны» — они сразу в цель («великий, могучий Советский Союз»), а «гимны» — вокруг да около («и меня все эти сопли дорогие залили на пять шестых примерно»). Да и «жизнь» в таких грампластиночках тоже вокруг да около, скромненько так: «Жизнь проходит поселанкой дальними шальными огородами».

Ведь, в сущности, так и слышатся вялотекущие вертинские песенки, грустные речитативы есенинских виршей под раздумчивую гитару из художественной самодеятельности. Вкрадчивый голос диктора «Маяка» из репродуктора в пустом советском ПКиО. А что, собственно, пыжиться? Это все, что мы имеем. Или почти все. И даже начав с Лермонтова: «На дорогу выхожу один и только этих сумерек чуть-чуть побаиваюсь», закончим все равно Есениным:

Братец мой, дружок, брательник, кореш,
разве мы цветом с тобой цикорием,
Разве мы проходим сладковатым, колющим,
вечнозеленым строем...

Как поется в песенке другого автора: «Все это наше. Навсегда». И оттого, что «наше», никакой хитроумной инженерии стиха, строгих лесов вариантов, судорожных поисков нужных слов не треба. Поэт преобразует густое лексическое «наше» в чистейшее, бьющее по мозгам бормотание, в перламутровые камушки-словечки без малейшего усилия, почти не рефлексировав, лишь иногда ужасаясь. Но — иногда:

И потому, что я все это без единой помарки заношу
в блокнот,
И мне это странно, дико, и я немею, молкну, трепещу,
Ведь должен кто-то, если не диктовать мне, то слушать
все это...

Автор лукавит. Ведь и Демосфен в одиночестве жевал камни, надеясь на агору. И «слезы под аккордеон» не где-нибудь, а в «переходе».

Про любовь песенки всегда, конечно, интереснее будут, чем про родину. «Жаркая пора» — второй раздел книги; он — про любовь, про жаркую пору, про жаркое — пора! Несколько стихотворений этого раздела были напечатаны в одном провинциальном журнальчике, в составе цикла «Порнология». Причем, лучшие. Именно они, будучи включены в «Жаркую пору», разве-

ивают знойность страстей холодком подробностей. Ведь что такое, скажем, порнография? Пристальный интерес к периферийным деталям любви. Порнография возникает из стремления быть реальнее, чем сама реальность; она живописует (или живопоказывает) то, что ни один нормальный человек никогда не видел: blow up дырочек и палочек. В этом порнография сродни рентгену: все знают, что скелет есть, все знают, что без него никуда, но никто никогда его не видел. Рентгеновские снимки мистичны, фантастичны; такова же порнография. Стремление быть реальнее реальности (хотя, что такое «реальность»?) приводит к полнейшей иллюзорности. Срывая покров за покровом с коитуса, порнография сама оказывается покрывалом Майи. (Позволит себе социально-культурное отступление. Запрет на порнографию по терапевтическим соображениям равен запрету на рентген. А по нравственным? Нельзя же лишать людей иллюзий!) Что же тогда «порнология»? Рефлексия над порнографией, нечто вроде Стернова замечания о болезненности последнего содрогания. Потому «порнологические» стихи Николая Кононова остужают лепет его «Жаркой поры». Нельзя в определенные моменты сладко проборматывать «лоно твое светло, как серебряные рудники Силезии», или «эти-эти сладостные порезы на твоей зализанной дельфиньей коже» и сразу ментоловым (менторским) холодком на распаленную плоть: «Так-то, — говорю, — так-то. Ну, ангел мой, — прибавлю, — вот-вот». Впрочем, можно, если воспарить на время душой над телом и увидеть такое: «Вижу себя нагишом, беспробудного, с саженцем твердым меж ног». Что-то подобное мы уже читали о душах, созерцающих ими брошенное тело.

В общем же, было бы неплохо, если бы песенки «Жаркой поры» напела Мадонна. Let's talk about sex. Давайте, давайте потокаем. Ничего лучше о сексе (пардон за старомодное слово) я в русской поэзии не встречал:

Лишь иностранцам-любимцам и неженкам все дозволяют,
все можно им:
 Месопотамию ласк посетить, что в паху коченеет мороженым,
 Тает и липко течет сквозь штакетники губ, но нас туда
не зовут,
 Где меж бедер под пение газонокосилок я б вылизывал
твой голливуд.

Право, никогда не задумывался, как похабно и пошло гудит имя собственное фабрики грез... Итак, «Жаркая пора», медленные танцы в полутьме, истомная музыка, заветная кнопочка бюстгальтера партнерши под потной ладонью. А в тающем мозгу сценки из запретного видео.

Сторона третья: «Хвойное воинство». Читатель возразит, мол, у пластинок две стороны. Знаем, знаем. «Хвойное воинство» — это нечто вроде «песен, не вошедших в канонические альбомы». Запал кончился, обо всем сказано, остались только детали. Но бормотание, лепет продолжают. Должны продолжаться. Именно об этом первое стихотворение «Хвойного воинства»:

Однако вернемся к «Хвойному воинству». Давайте поиграем в такую игру: какой стих из этого раздела куда бы вошел, не будь случайно (случайно! ибо «лепет») отвергнут. В «Слезы под аккордеон» или в «Жаркую пору»? «Мне зудят телефонные линии, полные пылко-го неистребимого гуда./Передавая по эстафете сердечную муку, как будто куда-то, кому-то», «Как и этого зализанного залива ссадина, сохнувшая лужица», «Вот и страстная, со следами истерик, перетекающая в стержность/Русская болтовня звезд...» — все это из «Слез под аккордеон». А уж неудачников «Жаркой поры» пруд пруди: «Твоя ладонь, как джонка, пятерых кавалеров везущая на пиры/По Хуанхэ и Янцзы, плывет в низину живота к кущам клейкого урожая», «Вот ты, дождливо целуя меня, приближаешься оползнем к Каме» и т. д., и т. п. в том же знойно-географическом духе.

Так что же? Третий — лишний? «Хвойное воинство» не нужно? Дело не в том, нужно или не. За «Хвойным воинством» вполне могли последовать какие-нибудь «Санитары леса» или «Выдвиженцы птиц». А могли бы и не последовать. Лепет (и «Лепет») бесконечен; его нельзя нарезать как палку колбасы на кусочки; если бесконечность поделить на пять — получится бесконечность. Это как зеновская апория о стреле. Это как бесконечное приближение кафкианского героя к невесте в деревне. Это как бесконечный детский лепет. Последняя строчка книги Кононова такова: «Одеялом ласковым укрой меня, — шепчу так тихо, — маменька».

Пластинка кончилась. Патефонная игла елозит по пустым бороздкам. Кононовский «Лепет» заворожил. Хочется лепетать, лепетать, лепетать. Только бы не завять в конце концов.

КАВТОРАНГ К. БАРАБАС

Нет! Итальянские песни не столь живы и непосредственны, как казалось русским романтикам. Бархатистые голоса — лишь прикрытие стальному каркасу механизма — вслушайтесь: дрелью зудит блок-флейта; пилят виолы; словно забивая сваи, ухает неведомый перкашн. Конвейером движется мелодия; но — по кругу. Любая «Non Al Suo Amante» или «Esso La Primavera» — маленький заводик по производству грусти, меланхолии и прочих чувств широкого потребления. Не зря именно они — эти «Saltarello», «Trotto» — были запрятаны в кассетники ранней индустриальной эпохи — в шарманки.

Шарман! Трогательная картинка. Крутит мальчонка ручку муз. ящика, наматывая одну мелодию на другую. Выходит смуглый разбойничьего вида мужик с рыжей бородой, открывает затейливым ключом сундук темного дерева с бронзовыми полосами — и пыльные, со свалывшимися париками, в мятых платьях являются честному народу марионетки, куклы: Пьеро, Арлекин, Пиноккио...

Он же, по-нашему, Буратино. Кто из нас не тащился в детстве от этого то ли хиппи, то ли панка с янтарного цвета хаером; кто не был готов впрыгнуть в экран телевизора и втолковать этому (все-таки дубоватому) парнишке, что не вырастет, не вырастет чудо-дерево из каменистой почвы Дурляндии; кто втайне не сочувствовал стопроцентному торчку (с физиономией Тимоти Лири) Дуремару; кого, наконец, не коробил неизбежный хэппи-энд: превращение вихрастого хиппи в щербатозубого советского яппи — октябренка? И конечно, Карабас-Барабас. Известный театральный продюсер и режиссер сеньор К. Барабас.

Алексей Толстой писал Барабаса с Мейерхольда. Таким эдиповым (извините! — зэповым) образом автор «Аэлиты» мужественно боролся за реализм в советском искусстве, противопоставляя шитого золотом по бархату космополита с то ли греческой, то ли испанской фамилией скромному русскому папе Карло. О! «красный граф» далеко смотрел... Тождество Барабаса Мейерхольду лежало почти на поверхности: в ямке глубины не более одной для пяти посеянных сольдо. Мейерхольд основал эксцентриский театр: так говорят. Но на самом деле его основал Барабас. Мейерхольда обвиняли в том, что актеры его театра — куклы, марионетки в ловких руках режиссера. Но Барабас — кукловод с большим стажем, чем Мейерхольд. Хотя есть кукловоды и поопытнее.

Что же такое «кукловод»? Субъект, окруженный объектами; субъект, симулирующий (своими действиями) субъективность у окружающих его объектов. Какой-то гностический Демиург триста шестьдесят пятой степени; Бог самых мрачных и нетерпимых сект — тех, что не признают свободы воли; тех, для которых Предопределение есть чуть ли не античный рок. Но как же им самим, сектантам, дышится тогда в роли кукол? Не шалит ли печень, не колет ли сердечко, не мучает ли одышка и несварение, не болит ли спинка?

«Сильно болела спина, ныла шея, как, может быть, они должны были бы болеть у куклы, обычной куклы, которую надевает на три растопыренных пальца кукловод», — пишет о своем герое, носящем обезьянью фамилию Мангушев, писатель Александр Покровский. Покровский, к сожалению, мало известен читающей публике; те же, кто знает, в силу своей слепоглухонемоты причисляют его к сонму Рассказчиков Баян Бывалого Советского Морьяка: от Сергея Колбасьева до Виктора Конечного. И действительно, Покровский — удалившийся от дел кавторанг¹, и большая часть Полного Собрания его прозы — «морская проза». Однако. Кукла с больной спиной могла возникнуть скорее в «театральном романе» К. Барабаса, чем в образцово-показательных ясах советского Джона Сильвера или даже капитана Смоллета.² «Тысяча чертей! — сплевывая табачную жвачку, воскликнем мы и осушим (залпом! залпом!) кружку рома, — чем старина Карабас не кавторанг, а Покровский не Барабас?» И верно. Проза Покровского — тоже эксцентрический театр. Точь-в-точь как у К. Барабаса. Своего рода «Необыкновенный концерт» Образцова. Выходят куклы в тельняшках и кителях, бегают по кораблю, стоят на вахте, ходят строем, падают (при общем хохоте публики) в воду, считают носом ступеньки трапа, лезут в окна общежитий, прогуливаются с (механической!) бабочкой. Кукол много. С ними можно сделать все, что угодно («офицера можно...»), можно даже отпилить (или растрепать) лишние сантиметры тела, ежели какой-нибудь Пьеро Иванов не лезет в деревянный ящик. Поэтому, читая морские рассказы Покровского, все время слышишь какой-то деревянный стук и потрескивание. Не зря, не зря язвительные стрюцкие кличут военных дубами. Чудное дерево.

Но не только дерево. Крошечные синие пластмассовые матросики. Самые несчастные из всех вооруженных сил моего детства. У них было только две позиции: «Смирно» и «Отдание

¹ Капитан второго ранга.

² Разве что у Джозефа Конрада, но разговор на тему «Конрад — Покровский» неизбежно станет философским. Зовите какого-нибудь местного Сартра. Я — пас.

чести».¹ Как слабо держались они на ногах: на своих крошечных подставках; как мгновенно падал их строй, стоило ласково тронуть любого из них за бескозырку. Славно валились они. Кажется, те, кто «Смирно», — это матросы рассказов Покровского, а те, кто «Отдание чести», — те офицеры. Эта синенькая (цвета моря) мелюзга есть хор тех потешных трагедий, что разыгрывает перед нами кукловод. Вот они выстроились; появляется Бруталный Старпом, или Хитрожопый Зам, или Дебильный Адмирал (эти куклы большие, серьезные; так сказать, фронтмэны)², делает жест рукой — и армия синих ничтожеств начинает красить камни, разучивать монгольский гимн, драить палубу, что-нибудь другое драить. Мы ржем, кукловод с достоинством раскланивается. Славная комедь!

Напрашивается сравнение Покровского с Зоценко. Да! абсолютный успех у публики (у тех, конечно, кто прочитал), хохот, хохот, хохот, до боли в животе, до колик, до хрестоматийных смешков наборщиков в типографии. Но, прохохотавшись. Сравнение оказывается несколько натянутым. У Зоценко смешны — слова: брууновское движение ублюдочных слов, испаряемых с поверхности неустоявшегося, неритуализированного быта. У Покровского уморительны — действия, ситуации: ссал человек на пирсе, а его в воду толкнули. Ха! ха! ха! как смешно. Не менее, чем когда Арлекин охаживает Пьеро палкой. Так и получается, что никуда мы не денемся в этом тексте от Барабаса; не уйдем от шарманки; не уйдем от шарманщика с попугаем на плече. А попугай бредит морем: «Пиастры! Пиастры!».

«Сон — обезьяна смерти», — говорили в средние века. Мангушев — герой первой «постморской» прозы Покровского «Мангушев и молния» — своего рода обезьяна Зоценко эпохи «Возвращенной молодости». В 1933 г. Михаил Зоценко задумался о «душе». Для него и для той эпохи это значило — о «теле». «Воз-

¹ То ли дело пехотинцы и артиллеристы! Они стреляли лежа, с колена, стоя, на ходу, бросали гранаты, подавали снаряды, смотрели в бинокль, шли строем — чего только, счастливы, не вытворяли. Их красили в зеленый, черный, коричневый, красный, серебряный, золотой... Даже несчастные морячки, попадая на сушу, раскрепощались: заламывали бескозырки, опоясывались пулеметными лентами, скидывали на ходу бушлаты. Так, увешанные патронами, и рвались в атаку, словно аркебузеры герцога Альбы.

² У Покровского нет отдельных лиц; у него, как в классицизме — герои носят в себе лишь одну отличительную черту; только у Мольера или Расина эти черты — «скудость», «честь», «долг», «коварство», а у Покровского — «адмиральскость», «старпомство», «лейтенантство» и др. Как приговский Милицанер есть Милицанер Всех Времен и Народов СССР, так и Замполит у Покровского — Универсальный Замполит, в некотором роде, платоновский архетип Замполита. Аналогично — Адмирал, Лейтенант и другие. Отметим также весьма симпатичный архетипчик Усталого Офицера (например, «Усталый Командир Корабля», «Усталый Майор Комендатуры»).

вращенная молодость» — толстовская рисовая котлетка, но с венской начинкой. Апофеоз сильного тела и старческих мыслей. Автор пытается сделать Мангушева таким же. Любование своим телом, здоровый образ жизни, нудизм, умеренность в еде и, главное, спокойствие, полное спокойствие. Узнаете? Спокойствие деревянной куклы. Узнаете?

Но вот досада: у этой куклы почему-то болит спина, чего, по определению, быть не может; так уже на второй странице повести кукловод дал маху — помните? «...Болела спина... ныла шея... как... они должны были бы болеть у куклы». Даже утомительная сослагательность этого пассажа не в силах скрыть *contradictio in adjecto* — «болеть у куклы». И вот недокукла Мангушев задумывает побег. Пытаясь препятствовать, Барабас строит всяческие козни: травит его раками, пугает теткой, мучает соседями по пляжу. Но нашего Пьеро не остановить. Он браво входит в воду и во все лопатки несется на тот берег: прочь из этого балагана. Переплыв реку, беглец может превратиться в Буратино, найти и ключик, и дверь в другую пьесу, где его спросят-таки: любит ли он вареных раков? Правда, как-то слабо верится в существование мудрых Сверчков. Чего не скажешь о нарисованном очаге.

Барабас в панике — уйдет!!! Истощив все кукловодские хитрости, он прибегает к последнему доводу. Барабас уничтожает Мангушева. Убивает его картонной молнией. (Вырежьте из плотного картона зигзаг, заостряющийся к одному концу. Наклейте на него золотую или серебряную фольгу и обравняйте ее по краям молнии. Гром делается так. Возьмите большой лист железа, положите на дощатый пол и резко встряхните.)

Р. С. Подойдем к кромке воды и посмотрим поближе на разломанную куклу. Боже, какая длинная рыжая борода.

ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

1. УВЕРТЮРА I

Диме Стрелкову

«До свидания, мой дорогой», — сказал приятный, несколько старорежимный голос — и трубку повесили. Так началось мое (заочное) знакомство с Александром Пятигорским. Цитированной фразой Пятигорский завершил разговор с Игорем Померанцевым, и то обстоятельство, что последний ведет передачу на радио «Свобода», предопределило разложение сих телефонных слов в короткие радиоволны, так что пришедший откуда-то я заарканил их своим приемником примерно в семь пятьдесят пять вечера. «В передаче принимали участие... профессор Лондонского университета Александр Пятигорский», — сообщил мне (уходящему из кухни) в спину Игорь Померанцев. Дуэт Чика Кориа с Гарри Бертоном закончил фразу позывных. Слушать новости было лень.

Дня через два пришли очередные «Вопросы философии». Там профессор Лондонского университета Александр Пятигорский отвечал на вопросы корреспондента. «Что за чертовщина!» — (словно какой-нибудь Портос) подумал я и прочитал интервью. С того дня я охотился за текстами этого русского лондонского профессора, ловил его голос на все менее призрачных либертианских радиоволнах, искал его фамилию (которой не хватило всего двух холмов до города Св. Петра) в чужих статьях и интервью. Было эссе о Живаго и эссе о Мамардашвили, опубликованная повесть «Философия одного переулка» и нигде тогда не опубликованная повесть «Вспомнишь странного человека...» Но откуда у меня это юношеское рвение и страсть? Почему?

Нижеследующий текст, надеюсь, намекнет на ответ. Если нет, то виноват в этом не я, но ты, читатель. Одно только предупреждение: я не пересказываю основных идей Пятигорского и не раскрываю своих соображений о его текстах (прежде всего, прозе). Я пытаюсь переписать эти тексты, т. е. написать их так, как я бы написал...

2. УВЕРТЮРА II

Постоянный герой (как бы его ни звали) прозы Пятигорского — результат сгущения, материализации его философского подхода к поведению «настоящего человека» (не в полевом смысле) в определенных, скажем так, «исторических» условиях. В текстах Пятигорского (в «Философии...», в эссе о Живаго) частенько возникает Гурджиев, который важен автору тем, что «для Гурджиева Бог — приключение» (цитата неточная), а именно — в эпоху, когда из истории уходит смысл, человек не может поддерживать своей энергией устоявшийся (но уже обесмыслившийся) канон, значит, человек остается один и начинает искать (может быть, в детективном смысле, в честертоновском) Бога в одиночку. Или искать в одиночку смысл, что, вспомнив «Книгу Иова», не совсем одно и то же. При этом человек механически поддерживает свои социальные связи, социальный статус. Последнее очень важно, т. к. «мысля» (удерживая мысль), человек ее отсекает от прочего, он мыслит мысль (помысливает ее) в пустоте («мысль — форма пустоты» — из эссе Пятигорского о Мамардашвили), но продуцировать эту пустоту вовне — преступление, рождающееся из подмены внутреннего внешним.

Когда смысл уходит из истории, она становится «контекстом». История — контекст, наполненный смыслом. Этот смысл может быть органическим (в переживаемой в тот или иной момент истории — тут можно говорить о «судьбе» в словоупотреблении Шпенглера), либо привнесенным историком. Историк может превратить контекст какой-либо прошлой эпохи в ее (эпохи) историю, но это будет смысл той истории, в которой живет историк. Если вокруг историка — контекст, то «оживить» прошедшую эпоху он не сможет. Можно и так рассматривать исторические труды... Таким образом, история не только может иметь смысл (когда она, собственно, история, а не контекст), но и наделить им реконструируемый период времени.

Постоянный герой прозы Пятигорского живет не в истории; он окружен контекстом; в лучшем случае, вокруг него история обесмысливается (как для Михаила Ивановича из «Вспомнишь странного человека...») и герой вынужден спасать себя, свою мысль, цепко держась за нее. Контекст этому герою малоинтересен. Поэтому в «Философии одного переуллка» так мало о кошмаре 30-х гг., ибо это — контекст.¹ В некотором роде, ключом для понимания прозы Пятигорского являются два его эссе: о Мамардашвили и о Живаго.² Можно даже сказать, что проза Пятигорского — в прямом смысле «символистская» интерпретация этих двух текстов (причем, неважно, что во времени та или иная проза могла предшествовать тому или иному эссе). Основное состо-

¹ «В данном случае для философского мышления очень важно, я думаю, забвение каких-то вещей, а не отрицание их» (из интервью с А. Пятигорским).

² Где важные для автора мысли изложены прямо.

яние излюбленного Пятигорским героя — «метафизическое честолюбие часового на оставленной позиции» (по выражению Ницше). Именно в этом — коренное родство такого героя с Симоном Глассом (помимо интонационного сходства текстов Пятигорского и Сэлинджера — например, форсированной «восточности»).

Чем же этот герой занимается? «В нынешнем промежуточном времени надо смыслы пропускать через себя», — говорит Дедушка в «Философии одного переулка», — а это посылить сделать, только когда ты замер, недвижим, как мертвый». Иначе говоря, когда из истории уходит смысл и история превращается в контекст («промежуточное время», или, как я бы сказал, «необязательные обстоятельства»), остывающие контекстуальные смыслы (pluralis!) необходимо пропускать через себя, что является заменой «существования в истории», когда имеющийся там смысл сам пронизывает тебя, чем, кстати говоря, уравнивается мыслящий и не-мыслящий. Но смысл истории, если он пронизывает большинство не-мыслящих, начинает терять напряжение и потихоньку пропадает. Смысл (мысль) необходимо держать.¹ Последняя фраза опять отсылает к эссе Пятигорского о Мамардашвили. Что же до того, что «пропускать смыслы через себя» можно лишь «замерев», то чем это не поза ницшевского часового?

3. О СМЫСЛЕ ИСТОРИИ

Под «смыслом истории» нельзя понимать детерминированность или целеполагание, т. е. «почему?» и «зачем?». Ибо считать, что бывают эпохи, когда непонятно, «зачем то-то (все)» или «почему то-то (все)», и эпохи, когда это понятно, — по крайней мере, пошло. «Смысл истории» — это когда историю человек может «осмыслить». Эпохи, когда нет смысла, человек осмыслить не может.²

Определить значение понятия «смысл истории» в данном случае очень трудно. Нечто похожее Шпенглер называл «судьбой». «Судьба» включает в себя и детерминированность и целеполагание, но не является ни тем, ни другим. «Судьба» — ни «почему?», ни «зачем?». Скорее, «судьба» (смысл истории) — это «как?». «Как?» соединяет «почему?» и «зачем?» на основе чего-то такого, что рационально понять, помыслить нельзя. Наверное, можно постигнуть интуитивно (Божий Промысел?). Поэтому помыслить «смысл истории» можно так: собственно «помыслить» и,

¹ «Пропускать смыслы через себя» есть, прежде всего, их находить и, лишь затем, пропускать. «Быть пронизаемым смыслом (истории)» — это когда смысл тебя пропускает через себя, а ты держишь, фиксируешь, как это происходит.

² «...Да и как можно понять то, что само себя не понимает?» — как сказал бы Мераб Мамардашвили, — пишет Пятигорский в «Философии одного переулка».

одновременно, «интуитивно постигнуть». «Смысл истории» создает напряженность обязательности того, что происходит в эту эпоху. А в «контексте» обязательность исчезает, события становятся взаимозаменяемыми, факты можно свободно переиначивать, просто забывать, без всякого ущерба для содержания эпохи. Врагов можно представить друзьями и наоборот. С этой точки зрения любопытен следующий разговор юных героев «Философии одного переулка». Роберт утверждает, что война СССР с Германией неизбежна (разговор происходит в конце 30-х гг.), а Гарик заявляет, что «войны с Германией не будет, но будет война с Японией и что японцы после Китая займут всю Россию (кроме Кавказа, который займут англичане, и Южной России с Одессой, которая достанется французам). Москву японцы займут тоже...» События необязательны, враги легко меняются местами — вот характеристика эпохи контекста; по Пятигорскому, таковы 30-е гг.

Итак, «смысл», сообщавший обязательность («судьба»), исчез, и остались «смыслы», которые следует «пропускать через себя». То есть в такую эпоху на вопрос «как все это происходит?» отвечают не «так» (что характерно для исторической эпохи), а «так, так и так, и так, и так еще». Или — «не знаю». По кодексу чести Пятигорского, только первая позиция честная и мужественная: «...жалкие люди, наделенные только упрямством и жадой действия, но полностью лишенные... силы сознания. А у кого нет силы, тот обречен на слабость. А слабость жестока и лжива. О честности здесь и говорить нечего», — говорит Дедушка из «Философии...»; и говорит как раз о тех, кто отвечает «не знаю, как». Сила сознания велика как раз у тех самых ницшевских часовых (читай: любимых героев прозы Пятигорского).

В продолжение рассуждения о «судьбе», «смысле истории», о «как?», «почему?» и «зачем?» можно вспомнить рассказ Борхеса «Deutsches Requiem». «Немецкий реквием» — это монолог некоего «культурного фашиста», монолог предсмертный, ибо героя должны наутро расстрелять за совершенные им зверства. Судьба его — Отто Дитриха цур Линде — воплощение шпенглеровского понятия «судьба». В монологе излагается жизнь человека в «историческую эпоху», жизнь, пронизываемая «смыслом истории». Отто Дитрих цур Линде говорит не о «почему?» и не о «зачем?», он говорит, «как» погиб сам и погибла Германия. Вот несколько цитат: «Я не мечтаю о прощении, поскольку не чувствую за собой вины¹, — я всего лишь хочу быть понят. Тот, кто сумеет

¹ Отсутствие чувства вины здесь очень важно. «Как?», «смысл истории» не может быть «хорошим», «плохим»; он просто есть и потому вне «вины». Сходным образом высказался и Пятигорский: «Для философа не может быть дурного знания или вредного мышления, или он не философ». Переиначивая эту фразу, можно сказать так: «Смысл истории не может быть дурным или вредным. Или он не смысл».

услышать меня, поймет историю Германии и будущее мира». «Никто... не смог бы существовать, никто не сумел бы выпить воды или отломить хлеба, не будь всякий наш шаг оправдан». «Мир погубил от засилия евреев и порожденного ими недуга — веры в Христа; мы привили ему беспощадность и веру в меч. Теперь этот меч обратился против нас, и мы подобны искуснику, соткавшему лабиринт и обреченному блуждать в нем до конца дней, или царю Давиду, осудившему чужака и обречшему его на смерть, но вдруг в озарении слышащему: «Этот человек — ты». Многое нужно разрушить, чтобы воздвигнуть новый порядок; теперь мы знаем, что среди этого многого — наша Германия».

А вот образцовое описание уже не «исторической», а «контекстуальной» эпохи из эссе Пятигорского о Живаго: «Но что же, о Господи, делали они все вокруг Живаго! Почему все их поступки и слова были так бездарно бессмысленны? Зачем добрый и тонкий Николай Николаевич врал самому себе, что кое-как все может наладиться? Отчего обаятельная Лариса, сидя в идиотском сибирском городе, учила марксизм и между двумя пожарами (город горел) убеждала Живаго, что ее муж-садист самый честный человек на свете? И какой леший заставлял Самдевятова, образец «бывалого человека», пороть чушь про «историческую необходимость», когда уже много месяцев подряд единственной необходимостью была «необходимость выжить»? И откуда взялся «социалистический идеализм» командира партизан Ливерия, когда сам он уже давно превратился в истерика и наркомана?» Перед нами классический пример следующего процесса: «как?» распадается на «зачем?» и «почему?»; «смысл истории» распадается на «смыслы»; «история» превращается в «контекст».

Каких же людей порождает «контекстуальная эпоха»? Она (по Пятигорскому) может породить либо «замеревших, пропускающих смыслы через себя, незаинтересованно имитирующих жизнь» (как Ника из «Философии одного переулка»), — состояние высшего класса и тех (большинства), кто жил «как бы одновременно на двух несводимых друг к другу уровнях — мироощущения и мировоззрения. На уровне мироощущения они были великими познавателями и трансформаторами вещей, образов и понятий. Их конкретный чувственный опыт был уникален, потому что уникален был материал. На уровне мировоззрения они были создателями концепций. Чаще — их соавторами; «авторы» не занимались ни искусством, ни наукой. Концепций, объясняющих другим людям природу и цели работы ученых и артистов». (А. Пятигорский, «Пастернак и доктор Живаго». Интересно, что эта пара стоит в заглавии эссе: Живаго — человек первого типа, Пастернак — второго¹). Ярким примером второго типа людей

¹ Здесь не говорится о 99% людей того времени. О них ничего нельзя сказать. Их нельзя понять: помните? — «как можно понять то, что само себя не понимает?»

«контекстуальной эпохи» была Лидия Яковлевна Гинзбург.¹ В следующем поколении людей «второго типа» мировоззрение перемещалось в область бессознательного (прошу прощения за понятнейшую несуразность, но иначе не скажешь) и проявлялось в безудержной профессиональной активности. В «Философии одного переулка» таков Роберт — юный фанат «артиллерийской карьеры».

4. ОПОВЕРЖЕНИЕ ВЫШЕСКАЗАННОГО

...Ибо любая история должна быть прошлым, и чем более она — прошлое, тем лучше и для ее особенностей как истории и для рассказчика, который бормочет свои заклинания над прошедшими временами...

Томас Манн. «Волшебная гора»

Теперь же — рассуждение, которое (при определенной исходной точке и направлении интерпретации) может опровергнуть все вышесказанное. Зададимся двумя вопросами:

— Что должен делать мыслящий человек в «историческую эпоху», т. е. в эпоху, «имеющую смысл»?

— Бывают ли вообще «исторические эпохи» для столь буднично настроенных людей, как Александр Пятигорский?

Что касается первого — «не знаю». Ведь нельзя же считать серьезной моделью поведения жизнь того самого Отто Дитриха цур Линде! Его судьба подозрительно напоминает иллюстрацию к следующей мысли Шпенглера: «Дабы наложить на мир форму своей воли, фаустовский человек жертвует самим собой». Только борхесовский герой считает, что это вся Германия жертвует собой, на самом деле собой (как человеком, своей душой) жертвует он сам (в чем переключка с другой борхесовской новеллой «Три версии предательства Иуды» и далее — с его же «Темой предателя и героя»). Так что же? Что должен делать мудрый человек в историческую эпоху? Потреблять «легкий наркотик коллективных действий»? Предаться (в духе Вяч. Иванова) восторгам осознания единого коллективного смысла? Вряд ли. О «кошмаре истории» говорит Стивен Дедалус, далекий прототип как Симора Гласса, так и Н. И. Ардатовского. «Конец истории» просит, взыскует и Блаженный Августин, и Фрэнсис Фукуяма. Мудрый не может жалеть об уходе смысла из «истории» и превращении ее

¹ На этом месте можно было бы сделать пространное отступление о Санкт-Петербурге — городе, из которого ушел смысл, и о некоторых жителях этого города в «обесмысленные 20-30-е гг.»: о Лидии Гинзбург, Константине Вагинове, Якове Друскине, Данииле Хармсе. И о «предтече» их — Михаиле Кузmine. Кстати, Кузмин в Петербурге был приезжим, а это обстоятельство весьма важно для Пятигорского, в эссе о Живаго он специально отмечает, что Гурджиев в Москве был приезжим.

в «контекст». Это кокетство. Другое дело — есть ли для мудрого человека история вообще. Так мы переходим ко второму вопросу.

Не раздражали ли Вас пухлые тома со следующими заглавиями — «Смысл истории», «Постижение истории»? Не похожи ли они на гигантские полуторалитровые пластиковые бутылки с кошмарного вкуса лимонадом? Не гипсовые ли это модели египетских пирамид? Быть может, я ошибаюсь, но еще ни один мыслящий человек (по Пятигорскому) не определил своей эпохи как «исторической». «Смысл» был, но он был в других, ранних эпохах; в каких же — все зависело от вкуса, настроения, склонностей говорящего. В противовес тому, что было сказано в главке «О смысле истории», можно сформулировать так: не появившийся вдруг «смысл» превращает данную эпоху в «историческую» (и тем самым наделяет мыслящих людей этой эпохи правом одаривать смыслом другие, по их выбору), а наоборот: мыслящий любой эпохи может, по своему выбору, одаривать (наполнять) смыслом любую другую предыдущую эпоху, но только не свою. Если он наполняет (вернее, считает, что наполняет) смыслом свою эпоху, как Отто Дитрих цур Линде, то он не мыслящий человек, ибо, как уже приходилось говорить, он подменяет внутреннее внешним. Он не мыслит, он — желает.

Наполнение какой-либо предыдущей эпохи смыслом — это, как сказал бы Чаадаев, ретроспективная утопия. Мы же скажем — это великий человеческий соблазн. Трудно найти не поддавшихся ему: Честертон говорит о средневековом Лондоне «small & clean»; Леонардо да Винчи — об Афинах; Яков Гордин и компания — о «пушкинской эпохе»; Атос считает себя (сотоварищи) пигмеем по сравнению с людьми XVI в., что не мешает ему 20 лет спустя считать гигантом уже умершего Ришелье. Главное, что он (Ришелье) уже умер. Можно даже сказать, что все вышеперечисленные тоскуют по этим эпохам — и наделение их (эпох) смыслом есть форма тоски не по прошлому, а по самому смыслу, которого «здесь и сейчас» никогда нет. Смысл может быть в прошлом, ибо прошлое, какую-либо эпоху, можно осмыслить как целое; современность же — никогда.

Укус тоски — это перестоявшееся вино надежды. Человек не может не надеяться на смысл, а отчаявшись надеяться, не тосковать по нему. Именно поэтому ницшевский часовой остался на посту.

A PORTRAIT OF THE WRITER AS A YOUNG

Босой, в рубашке, дрожа от возбуждения, я наскоро перевернул библиотеку отца и, взвинченный, сердитый, беспомощно описывал изумленной аудитории то, чего не описать, что никаким словом, никакой картинкой, нарисованной дрожащим и длинным пальцем моим, было непередаваемо.

Бруно Шульц

Лицо доктора Ливси цвета бледно-розового окорока — так и видишь его на фоне аквамаминового моря.

Гилберт Кит Честертон

Если бы Джим Хокинс умел сочинять романы, то он бы написал книгу получше «Острова Сокровищ». Шотландец, которому Джим надиктовал историю своих приключений, был слишком озабочен фабулой и диалогами, слишком изнурен чахоткой, слишком торопился, дабы воплотить, воспроизвести словами главное: эссенцию, пропитавшую сей восхитительный кусок жизни. Роман Стивенсона, без сомнения, вкусен, но благородная (скажем) ромовая пропитка улетучилась, оставив запах, но не оставив сочности. То же и с табаком, и с сыром, и со многим прочим. Чего нет в «Острове Сокровищ» — запахов: большой комнаты трактира «Адмирал Бенбоу», кухни и помойки того же заведения, материнского (несвежего) белья, рук доктора Ливси, дыхания (гнилого) слепого Пью, дегтя и йода (а не «дегтя и соли», как в книге) в бристольском порту, моченых яблок (сидя в бочке из-под оных), сыра «пармезан» из табакерки Ливси (интересно, как он пах после месячного путешествия по жаре), невымытых, пьяненьких, больных малярией пиратов, травы и деревьев чудесного острова, смерти (своих и чужих — разный?), крови (своей и чужой — наверняка разный), опять дегтя и йода (но по дороге домой) и, наконец, золота — ведь это идиот сказал, что деньги не пахнут, еще как пахнут, тем более — золотые. Еще нет — вкуса: яичницы с грудинкой, рома, яичницы с грудинкой, запиваемой ромом, жевательного табака, голубиного паштета (загадочное блюдо, по-моему, достойное наполеоновских солдат в Москве осенью 1812 г., а не сквайра Трелони), Сильверовой стряпни, испанского вина с изюмом, солонины, крови (своей), вяленой козлятины, сухарей, богатства (вернее, достатка). А цвета? А каково было оперение зловещего попугая? А. Впрочем, тогда речь бы шла вовсе о другом сочинении, даже не романе, скорее, сборнике эссе с примерно такими заглавиями: «Священнодействие в „Адмирале Бенбоу“», «Классификация тащив и

ланцетов для пускания крови» (или просто «Тазик и Ланцет»), «Клешня слепого», «Кухня сквайра Трелони», «Инструкция для подслушивателя», «Жизнь анатомии», «Введение в кладоискательство». В общем — «Музей английского детства».

И вот нашелся-таки юнга, владеющий пером, но не Джозеф Конрад, а юнга настоящий (скорее, янга) — сочинитель чуткий, благожелательный и, самое важное, любопытный и потому не «старый молодой писатель», как величает он сам себя, а именно молодой. Чуткий + любопытный + благожелательный + разумный + смелый (в случае литератора — стилистически смелый) = юнга, то есть — янга Джим Хокинс. Что в переводе значит — Игорь Померанцев.

О чем сочинитель Померанцев? О том, что в Коимбре кафе занимает правое крыло церкви «Санта Крус». О том, что от кофе чернеют зрачки, а от вина разбухает печень (верно! верно!). Что если долго тереть рукой лоб, то искры из глаз не посыпятся. Что трудно влюбиться в Татьяну Ларину и Анну Каренину, а в Зину Разумовскую — легко. Еще легче влюбиться в эту прозу, точнее, в эту интонацию: слова сочные, но немного грустные, как груша, а походка легкая, свежая, жесты ловкие, взгляд — внимательный. Даром, что янга.

Еще о чем? Немного о себе, но в основном сплетни, слухи. Сплетни, слухи, но о себе, но сам говорит — стихами, но самого (как бы) нет, но о себе, но стихами. Стихами, но нерифмованными. Наш янга рассматривает, вроде, себя. Однако себя в роде других. В одном ряду: соседи, друзья, семья, он, все вообще. Например, женщины. Что нового можно сказать о сем предмете? Померанцев ничего нового не говорит: просто выкладывает все познания настоящего янги:

Меж ног у нее ракушка,
а в ракушке — мартышка,
а в мартышке — подмышка,
а в подмышке
душно,
тошно,
страшно.

Это он явно подслушал. Я точно знаю. Это Джим Хокинс жарко шептал новому мальчишке из «Адмирала Бенбоу». Или он был тем самым мальчишкой? Тогда неудивительно, о чем он еще. О нюрнбергских (классических!) солдатиках, палочках с лошадиной головой, деревянных германских куклах, мексиканских духовиках, склеенных из пальмового листа, японских самурайчиках, индийских слонах из Кондапалли, богородских дергунах и кузнецах, итальянских марионетках из терракоты. Мне кажется, он дружит с толстяком Гилбертом и рахитичным Бруно.

«Когда я стану взрослым, большим, гордым, то скажу всем девочкам и мальчикам: „Не трогайте моих игрушек“, — вот один из померанцевских эпиграфов. Между прочим, из Стивенсона.

ДАМСКОЕ ПИСЬМО ГЛАЗАМИ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ

Тебе незачем уезжать, — сказала Мага. — Все это ложный вымысел.

Х. Кормасар

Доктор... настоящий клоун гороховый.

И. Померанцев

История самая обыкновенная. Он женат, она замужем. Роман завязался где-то в Австрии, между Веной и Линцем. Обстоятельства разминдали любовников: он, видимо, отправился на родину, она съездила в Америку, а потом собралась в горы — кататься на лыжах. Впрочем, дней через десять у них назначена новая встреча — в Париже. Так что, действительно, история самая обыкновенная; «безнадежная внебрачная связь», как пишет героиня в письме, которым, собственно, и является рассказ Игоря Померанцева «Возлюблённый».

Итак, влюбленная женщина пишет письмо. И здесь ситуация самая обыкновенная — мировая литература вспухла от писем влюбленных женщин. Они пишут предмету своего увлечения, как хрестоматийная мадмуазель Ларина, пишут своему годовалому ребенку, как Мага из «Игры в классики», изливают душу подружке, как героини бесчисленных эпистолярных повестей и романов. Пишут, пишут и изливают. Однако с какой женщиной имеем дело мы? Не имея возможности всмотреться в очерк ее лица, обсудить достоинства и недостатки ее фигуры, нам остается обратиться к единственному, в данном случае, источнику — самому письму.

Письмо — карточная колода, где небрежно перетасованы фигуры окружения героини. Он и она; они играют этой колодой скучную партию под названием «безнадежная внебрачная связь». Вернее, пока играет только она, открывая одну карту за другой своему «возлюблённому», а, значит, и нам с вами. В колоде обычный набор дам, валетов и королей.

Вот они — четыре короля, но, всматриваясь в них, не видишь лиц, одни спины, в лучшем случае — далекий нечеткий профиль. Первый король — естественно, Муж — вполне неизбежная фигура в подобных партиях; Впрочем, Муж очень странный: он двоится, как в плохо сфокусированном бинокле. В одном окуляре — «мой муж ушел к какой-то другой женщине, чтоб меня спровоцировать», в другом — «вчера... мой муж себе ударил голову и его тоже стошнило... я даже эти строчки пишу, сидя за столом, за спиной разговаривают муж с мексиканцем».

Право, странная карта! Похоже, дух бородатого короля — Мужа — вызывается всякий раз для дачи свидетельских показаний о том-то и том-то. Второй король — Американец, его карта неудачно упала на зеленое сукно: рубашкой кверху. Так мы и видим только клетчатую ковбойскую рубашку Американца на его, по-видимому, стальной спине, когда он «поехал сильный, замкнутый на родину» после короткой «пьесы о разврате», в два тела сыгранной им с героиней. Наркоман, хрупкий и нервный третий король, с которым она сваяла довольно банальный скетч в двух частях: сначала хотела она, но не хотел он, потом захотел он, но не хочет она. В полосатой тюремной шапочке и с огромным фаллом поворачивается к нам четвертый король — некий Р. Этот Р. написал героине письмо с постскриптумом «Обнимаю Вас сердечно», и она вынуждена будет отдаться Р., т. к. он десять лет отсидел в тюрьме; отдаться из гуманности (не в роде Эмнисти).

Если женщина ведет карточную партию, то, будьте уверены, дамы будут играть в ней самую жалкую роль. Так и здесь — и почти несуществующая мама, и некая княгиня, и красивая испанка (всенепременнейшая дама червей), и «истощенная детьми и преподаванием музыки» бельгийка — все они не более чем негритянский хор, окруживший скрипящий старушечий голос Билли Холидей. «Willow, weep for me...», — начинает лид-вокал, дробясь и переливаясь в подпевках: «Willooooow, weeeeer, weep, weep»; блестят фальшивые зубы и бриллианты княгини, испанка встряхивает непременно «иссиня-черными» волосами, пухлая мама и бельгийка с длинным испитым лицом неумело притопывают у микрофонов. «Willooooow...»

На таком дамском фоне героиня разыгрывает своих королей, тасуя их перед взором «возлюбленного» и нашим. У каждого из королей есть паж — валет; место их вовсе не ничтожно. Королю-Мужу несколько назойливо ассистирует валет-Доктор; Доктор многолик, подобно шефу, и временами становится неясно, кто же настоящий король — Муж или Доктор? Валет-Мексиканец служит оруженосцем у сильного замкнутого Американца; Мексиканец — «хороший человек... молчит, ему тяжело», тоже сильный, замкнутый: валет вновь является пусть не зеркальным, но отражением короля. Как Американец любил героиню, так Мексиканец любит испанку — даму червей. Мексиканец — Гримо у Американца — Атоса. Сын героини тоже пока служит в валетах: в подмастерьях у короля-Наркомана, со столь же невыявленным характером, как у него самого. Но все же любопытнейший из четверки валетов — Сириец, тупой студент, плохой философ, распоясавшийся за десятилетие отсутствия своего хозяина — короля Р. Именно он награжден в письме звучным титулом «рабодержавец». «Рабодержавец» — что это? Английское «to hold» так и стучится в это странное словцо, ибо значит и «владеть», и «держать»; вот и получился из примитивного «рабовладельца» сиятельный «рабодержавец»...

Однако, скажете вы, почему эта женщина столь странно выражается? В том-то и величие замысла, да-да, величие замысла автора рассказа. Игорь Померанцев сделал открытие в прозе в

ту самую эпоху, когда само словосочетание «открытие в прозе» звучит неприлично. Мало того, что он пишет от лица женщины — о, это не ново! — пусть даже женщины влюбленной; он пишет от лица женщины, влюбленной женщины, влюбленной женщины, нетвердо знающей русский язык. Просто какие-то Финнегановы (или опять финновы?) поминки наоборот. Мало что так молниями пронизывает темные глубины языковых смыслов, как ошибки при употреблении идиом. «Возлюблённый» героини — русский, и она пишет письмо ему на неродном ей русском языке: отсюда ошибки, но эти ошибки — лучшее, что есть в рассказе.

Она — немка (в Страсбурге она «счастлива на почти чужой земле», русские — «народ запуганный, жестокий, властвуют над моим европейским»), но немка, «живущая в трех речах» (отметим трогательные «речи» в правах «языков»). Три речи, видимо, — английский, немецкий и русский. Это ее письмо, тем не менее, живет в двух «речах»: английском и русском. И я, конечно, не могу отказать себе в удовольствии процитировать и прокомментировать наиболее прелестные примеры этого интернационального коктейля-ерша. Итак:

«Но шок был для меня, что этот человек живет уже более десяти лет» — сбивчивость речи создается пропуском предлогов и местоимений; здесь пропущено «в том»; в некотором роде — это калька с английского «but it was shock for me that this man...»; тем же объясняется гигантское количество «что» в тексте.

«Упал в старые привычки» — этот невозможный Сириец «упал в» вместо «вернулся к», что подозрительно напоминает «fell» в смысле «пал морально», или же (раскинем все наши карты) «to fall back» — «отступать», или «to fall under» — «подпасть под действие», или, наконец, «to fall from grace» — «впасть в ересь». Весь веер значений имеет одну точку сцепления — «to fall».

«Задавать поводы к ревности» — «задавать» вместо «подавать», и здесь ошибка обогащает значение — ведь можно «задавать темы к ревности», т. е. провоцировать ревность как спектакль-импровизацию. Именно этим занимается героиня — подбрасывая, задавая «возлюблённому» темы-карты: Американца, Наркомана, Р. И неслучайно упоминание тут же Свана, совсем неслучайно.

«Как много видных представителей вашего мощного народа» — уморительное соединение в одной фразе «видных представителей» и «мощного народа». «Мощный народ» вовсе не русское словосочетание и его нерусскость ярче вспыхивает от соседства с «видными представителями», вычитанными бедной женщиной из той самой газеты «Правда», из которой она выписывала адреса членов Верховного Совета. Кажется, тот же источник и у «секретаря Ленгорсовета».

«На одной стороне... но на другой стороне...» — вновь смесь ипсвичского с магнитогорским. «На» — английский предлог «on»; соответственно британцы говорят «on the one hand... on the other hand». Посредственный автор так и написал бы: «на одной руке...

но на другой руке», или (что еще хуже): «в одной руке... но в другой руке». Померанцев, будучи мастером, намекнул лишь неверным предлогом.

«У тебя было бы может то же самое про меня» — чудовищно утомительная фраза, если забыть, что все эти «было бы может», «то же самое» звучат по-английски в два раза короче и благообразнее. Не стоит, наверное, указывать на «про меня» («about me»), вытеснившее сложное для иностранца «насчет меня» — и так ясно.

Очень любопытен «император» (имеется в виду Александр II), который «до тебя (т. е. до адресата. — К. К.) допронулся». Вместо воображаемых спиритических кошмаров оказывается, всего-навсего, что дикая смерть Александра II трогает (touch) «возлюбленного». И впрямь «русский язык — ...такой интеллектуальный» — поменял несовершенный вид настоящего времени на совершенный прошедшего и, вместо легкой интеллигентской грусти, явилась тень покойного монарха.

«Ужасность жизни» — так и хочется сказать «ужасness».

«Блаженность без экстаз» — забавное существо женского рода — «экстаза»; из письма известно, что «экстазы» не всегда «приходят», это — «подарок».

«Считаешь ревность доказом любви» — мне почему-то кажется, что у самок-«экстаз» есть самцы — «доказы».

И наконец, «владетель русского» — вершина, стилистическое откровение автора письма; насколько это точнее, безукоризненнее рыхловатого «владеешь русским»! А вот героиня пользуется русским осторожно, как вещью, взятой напрокат.

Вот такое письмо отослала европейская женщина русскому адресату; вот такой рассказ написал русский писатель Игорь Померанцев. Остается только поговорить о заглавии. «Возлюбленный» — это не «возлюбленный». «Возлюбленный», как все слова с ударением в первой части, звучит как-то уверенней, оптимистичней — у него впереди еще вся вторая половина. «Возлюбленный» же — фикция совершенного вида; любовь почти прошла, т. е. почти «бывший возлюбленный».

Как хорошо, что в этом слове немислимо поставить ударение на последний слог — это и дает нам некоторую надежду.

TO LOVE MORITUROS

Слово, отрезанное от адресата и адресанта, — труп.

*Алексей Турин. «Свобода от свободы,
или Стихотворство на современном этапе»*

Если верить Илье Пригожину, то все мы несем (как бы) по железной дороге, а те ветки, которые поезд проскакивает, звеня ложечками в стаканах, те нереализованные потенциальности являются предметом литературы и изящных искусств. Именно в слове, в звуке и т. д. они воплощаются, производя иллюзию, будто состав свернул как раз сюда. Если верить стилизованным под индейцев басмачам (душманам?) из «Белого солнца пустыни», то маленькие причины имеют большие последствия. Именно последствия скромной провинциальной конференции с дурацким названием «Современная литература и филология» навели мне этот макабрический сюжет.

Итак, сначала была конференция. Неискушенность устроитель собрала в скромных, но строгих ех-комсомольских апартаментах столь гремучую смесь участников, что Натура, пыхтя от невиданной наглости нижегородских неофилов, даже не вмешалась и не произвела положенного взрыва. Питерские неоклассики были, как и подобает им, сдержанны, ироничны, почти корректны и полны чувства собственного достоинства, невнятные мальчишки из Литинститута несли положенную им ахинею, герои «поколения дворников и сторожей» выражались (по настроению) то наукообразно, то по-домашнему, но и в том, и в другом случае весьма безответственно; наконец, пожилая переводчица с английского раскрыла-таки авторство всех творений псевдо-Шекспира. Интересы гостей были параллельны не в смысле схожести, а в смысле Евклида: они не пересекались. Поменяв геометрию на тригонометрию, скажем, что эти интересы лежали в разных плоскостях.

Но на каждого Евклида найдется свой Лобачевский, тем более, что действие происходило в городе, где последний оставил неизгладимый след в виде своего имени в названии местного университета. Участница из небольшого южнорусского поселения прочитала доклад со (ставшим уже почти знаменитым) заглавием «Слово, лишнее как таковое» и пугающим эпиграфом из авангардиста А. Чичерина: «Слово — болезнь язва рак который губил и губит поэтов и неизлечимо пятит поэзию к гибели к разложению». Так мотив гниения, метастазов, умирания зазвучит в первый раз в нашем сюжете.

На пару десятков минут слушатели как бы попали в атмосферу столь любезного советским статистикам тысяча девятьсот

тринадцатого года. Кажется, был даже брошен стул. Параллельные пересеклись, плоскости столкнулись на миг, чтобы тем сильнее разбежаться в разные стороны. Слово пожалели почти все. Похихикали, поежились и, казалось, забыли. Впрочем, нет. В повторном выступлении антивербалистики была (опять-таки, кажется) брошена следующая (вторая) фраза, подхватившая некромотив: «Да, Мандельштам, может быть, был хороший поэт, но сейчас это все мертво».

Видимо, образ умирающего, разлагающегося Слова, по которому червяками ползают тире, запятые и прочие знаки препинания; Слова, которое своим гнилостным дыханием поражает Поэзию, так взволновал некоторых участников (в т. ч. и автора концепции), что все несказанное в бывшем нижегородском обкоме (ли?) стало выплывать, прорываться на поверхность в переписке, публицистике и т. д.

Проскочив (по Пригожину) железнодорожную ветку, все бросились моделировать несостоявшийся консилиум над умирающим (или симулирующим?)¹ Словом. Два-три намека всплыли в переписке (кажется, что-то об «омертвевших формах литературы», но мы-то знаем, о чем тут речь!). Один из главных классиков среди неоклассиков даже изменил своей неоклассической сдержанности и обрушил на голову южнорусской авангардистки гневную инвективу², видимо, наспех составленную, а потому банальную — и слова в ней действительно были «чуть тепленькие, трупцом попахивающие». Меж тем словесно-онкологический мотив усилился, стал звучать как-то глубже и основательнее, чем обсуждение вопроса в системе «сам дурак». Я, в свою очередь, с удовольствием следил за развитием событий. «Не так все просто, — думал я, — постой, ты увидишь кое-что поинтересней». И увидел. Вернее, прочитал.

Наконец-таки (лишь ко второму отделению, запыхавшись, расталкивая зевак) появляется главный герой нашего текста — Алексей Пурин³, прекрасный питерский поэт и эссеист. Так вот, в «Искусстве Ленинграда»⁴ появилось его эссе «Тот Август». Трупы⁵, тризны, поминки и проч. переполняют этот элегантный текст. Трактуются «Концерт на вокзале» Мандельштама: возникает «элизиум туманный», затем, по ассоциации, Павловск, Царскосельский вокзал в Петербурге, Иннокентий Анненский, умерший

¹ Может, оно и впрямь симулирует, «косит», как косят от армии (прикидываясь то плоскостопым, то сумасшедшим) хитрые призывники. От кого тогда или от чего косит Слово?

² Желаящие могут прочитать эту статью; она опубликована в «Литературной газете» где-то летом 1991 г.

³ Само собой, участник той конференции.

⁴ Пора перестать делать вид, будто я что-то скрываю: номер 8, год 1991, сдано в набор 10.04.91, подписано в печать 16.12.91, формат издания... и т. д.

⁵ О которые даже спотыкаются, чем не триллер.

на ступенях этого вокзала, «милая тень» Анненского, август 1921 г.¹, смерть Гумилева и Блока. Именно Блок является центром этого макабрического рассуждения. Блок — «математический итог XIX века». С Блока русская поэзия, по мнению автора, окончательно разбежалась по «европейской» (благородной, смысловой, в общем, хорошей) и «азиатской» (алхимической, тайнописной, герметической, иррациональной, грозящей вырождением, распадом) дорожкам. Сам Блок был последним, совмещавшим обе возможности, но он не передал, не мог передать этого дара другим. Почему? Да потому, что он «мертвец», «носферату», «гальванизированная мумия», «розовощекий лирический вампир». Достаточно жуткий список (прибавим еще кузминские слова: «Как изменился Блок. Как страшно и какой дух тления»).

Прочитав статью Пурина, трудно отделаться от какого-то навязчивого, нет, не мотива, интонации, вроде бы посторонней, но ужасно знакомой. Конечно, конечно, это она — «болезнь язва рак... к гибели... к разложению». «Вот так, — подумал я, — конференция. Прорывается». И действительно, совершим небольшую подмену: Слово — мертвец, носферату, гальванизированная мумия, розовощекий вампир, какой дух тления. Рак язва болезнь. А Чичерин не постыдился бы таких деклараций. Мотив болезни, смерти Слова проникает, располагает в лучших текстах, и автор бессознательно подменяет одно другим: ведь это не Блок какой-нибудь, а Слово совмещало все потенциальные возможности русской поэзии. Но... состав тронулся, ложечки зазвенели — и обиженные пассажиры грустно смотрят на оставшиеся позади ветки. А на этих ветках, в тупиках, ржавеют километры невоплощенных строк.

Между тем прошло полтора года. Доклад «Слово, лишнее как таковое» появился на страницах некоего провинциального издания. И вновь: шум, стенания оскорбленной невинности, запланированное возмущение. Образ подыхающего Слова продолжал провоцировать — но полированные реакции уже были неинтересны. Оставалось ждать, как ждал Шерлок Холмс знаков тайной активности преступной организации профессора Мориарти. Уверенный, что мотив-бацилла вновь высунет на свет свою рогающую голову, я не ошибся, но радость охотника была вдвойне сильна, ибо это произошло не где-нибудь, а в статье все того же Алексея Пурина.²

Повод ее — дежурный: борьба с... как бы это сказать... ну, с авангардом, что ли. Или, там, с постмодернизмом. Или с модернизмом. Черт их разберет... Статья (естественно, для Пурина) на

¹ И конечно, август 1921 г. есть Тот Август — египетский бог мудрости, счета и письма; писец, записывающий дни смерти людей, взвешивающий сердца умерших, охраняющий каждого покойника и ведущий его в Царство Мертвых.

² «Литературная газета», 16.09.92. — «Свобода от свободы, или Стихотворство на современном этапе».

писана стильно; поверженный соперник оказывается на поверку тряпичной куклой, дурацкой бессмысленной татарской куклой. Лежачего не бьют, и элегантный англазированный боксер неспешно удаляется, оставляя следы — многоточия. Но речь не об этом. Вообразите, с каким трепетом я наткнулся на фразу, приведенную в эпиграфе к моим сумбурным заметкам: «Слово, отрезанное от адресата и адресанта, — труп». Блок, за ненадобностью, оставлен гнить спокойно, подмечы больше не нужны, мотив становится все яснее. Автор явно чисто автоматически, без особой нужды, пишет «Бог» и «Всевышний» с большой буквы: какой уж тут Бог, какое уж тут «ибо было слово, и у Бога / было слово, слово было Бог», когда это самое Слово (если без адресата и адресанта) — труп¹; труп же, как известно, является лишним как таковым. Пурин, правда, не сдаётся, он проявляет «метафизическое честолюбие часового на забытой позиции»: война кончилась, все, кроме него, разошлись по домам. Ему все кажется, что если повторять, повторять, повторять все время это обезбоженное слово, то оно, конечно, найдет адресата, а значит... «отдаст душу». Пусть так, но в момент произношения оно будет жить: «Произнося слово, мы наделяем его душой — частью нашего мышления; принятое тем, кому адресовано сообщение, оно умирает, *отгает* душу (курсив автора. — К. К.)». Мотив набрал силу и начинается уже, просто-напросто, данс макабр.

И Пурин вновь, теперь уже как поэт, возвращается к этой теме. Цикл стихов «Нижегородские ахи» посвящен... да-да, именно той конференции, именно тому выступлению. Эпиграф... отгадайте... именно! — «Слово, лишнее как таковое».² Нижегородский цикл — отчаянная попытка вернуть, воплотить профуканную потенциальную возможность существования здорового, полного сил Слова. Поэтому цикл называется «Нижегородские ахи»; так вот, ахнув, роняет зазевавшийся турист зонтик или кошелек в Рейхенбахский водопад.³ Ах! и нет Слова... Пурин же пытается возразить, возразить не фразой, но примером: Слово здесь, оно вовсе не лишнее! Наоборот, оно делает нелишним все прочее: город («где Ока на Волгу / наплывает веком слепой метели»), кремлевский холм («лежебока-колобок»), салат в ресторане («поле Куликово»), милиционеров («бабьи полушубки, / ремешки

¹ «А вот и гроб. Его тащат вспотевшие люди без шапок и с рыжими тоже вспотевшими воротниками, а другие возле месят калошами грязь и хрипло поют „Свя-атый бо-оже...“». Это написал Иннокентий Анненский. Кстати, именно о его труп споткнулся Мандельштам в эссе Пурин «Тот Август».

² Здесь я не буду вдаваться в несомненные достоинства всего цикла. Выдержанный в жемчужно-серых, холодно-розовых, жирно-белых тонах, он, объективно говоря, единственное, что как-то оправдывает всю эту возню вокруг той ничтожной конференции. К сожалению, сейчас нас интересует другое.

³ Парочка Холмс — Мориарти начинает терроризировать этот текст.

и бляшки, мех...»). Т. е. слово создает вещи, давая им имена; имена воплощаются в предметы, людей; последние обрастают объемом и подробностями, как герой Пруста, просыпаются в темной комнате, и память возвращается к ним толчками, внезапными приливами; среди хрипа и свиста культурного эфира выплывают Крученых¹ и Гомер, Кузмин² и Анненский³, Горький и Томас Манн. И вот по улицам купеческого города («из бывших») не метель, не хлопья снега спешат на синем фоне неба, это рвется, рвется в эфир, в память, на свет одинокого фонаря Логос, Слово, стремится успеть, дать вспомнить все, что некогда было в нем заключено, перед тем, как кануть в никуда. Да, именно кануть, иначе как объяснить вот это: «Слово / так люблю, что колет под ребро». Может, я не прав, но так любят безнадежно больных.

¹ С неизбежным, как Маркс — Энгельс — Ленин, трио «дыр, бул, щыл». Можно подумать, что бедный футурист ничего более не написал. Так Вольтер, чьи труды могут заполнить так называемую «большую комнату» моей квартиры, останется (да и уже остался) в памяти автором «Кандида», а неудачливый романист Шервуд Андерсон — автором сборничка новелл «Уайнсбург, Огайо». Возвращаясь к Крученыху — почему не более барабанное «Дред Обрядык Дрададак!!!»?

² «Никаких поджарок там и булок, / никаких шабли». Аллюзию на опять-таки хрестоматийное стихотворение Кузмина расшифровывать не надо. Отметим лишь, что хитрюга-речь сыграла здесь роль двойного агента — работая на автора, подставила его. В интонации этой фразы слышится: «Ни тебе аванса, ни пивной...» — из эпитафии известно кого известно кому. Кстати, Есенин тоже присутствует в «Нижегородских ахах» — «первый космонавт из Англелера» — и автор к нему, гипотетическому любимцу проблематичных («яблочный румянец, детский смех») милиционеров, симпатий не испытывает. Не симпатизируя нелюбимому Маяковским Есенину, Пурин попадает в интонацию стихотворения Владимира Владимировича, именно Есенину, вернее, его смерти посвященного. Но автор (и это ясно) должен быть враждебен и Маяковскому. Вот он, неверный свет «речи-свечи», от которой шарахаются тени по стенам. И потом. Как же это «никаких поджарок»? Отвратительная «поджарка» есть главное блюдо нижегородского общепита.

³ Отметим варваризированные «сандаловые шкатулки» в правах «кипарисового ларца».

ПОПЫТКА РЕЦЕНЗИИ

«Евразия и другие стихотворения Алексея Пурина» изданы весной 1995 года в Петербурге («Пушкинский фонд», тираж — 500 экз.). Жанр рецензии предполагает некий набор обязательных сведений об авторе. Вот они: родился в таком-то году, такие-то публикации там-то и там-то, тогда-то вышла такая-то книга. Автор принадлежит к такому-то поколению, направлению, течению. Об этом всё. Пуринская книга состоит из двух частей: «Другие стихотворения» и «Евразия». Будучи аккуратным рецензентом, я делю свой текст на две части: первая посвящена «Другим стихотворениям», вторая — «Евразии», тем более, что эти главки развивают два сюжетных отклонения одной темы.

Что еще? Да-да, чуть не забыл: автор показывает, что... чувствуется влияние... лирический герой... Бахтин писал... автор выразил... в наше время.

Часть I. На подступах к Евразии

Я видел: мрамор Праксителя
Дыханьем Ваховым ожил.

Вячеслав Иванов

И в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*, идет ли речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или о смерти.

Роман Якобсон

Постой... при мертвом!..

Александр Пушкин

Чем встречает нас «Алекса́ндро-Невская ла́вра» — первый цикл «Других стихотворений»? Тупым гудением первой строки первой строфы:

Патлатых тополей столетний люминал¹.

¹ Страшное слово, тупиковое: с тупичкового «ЛЪ» начинается и тупиковым «Л» закрывается (язык взлетает к верхнему нёбу и замыкает выход из гортани).

Гул завершается сперва негромким «ла» мычащего «мыла» (последняя строка первой строфы) и травестийным «ля» начала следующей строфы («Ну и наляпано!»), где возникает «ноль» — страшный, круглый, пустой ноль — сама Смерть: *Ну и ноля полно!*

Где же полно ноля? Где полно смерти? На кладбище, в Александро-Невской лавре, например. Но вот еще вопрос: является ли смерть незримой субстанцией, растворенной в воздухе — этом эликсире жизни (на манер сухого напитка «Инвайт» — только добавь воды), или же смерть, вернее — Смерть, — объект, имеющий геометрию, архитектонику, пределы и возможности? Автор колеблется. В первом стихотворении смерть сыпуча, мимолетна, инфекционна: «грошное забвенье незабудок», «гречиха чахлая»; но уже во втором — принимает более скульптурные, «культурные» очертания: «базар антикварный», «вазы, чернильницы и циферблаты», «нагие эфебы над урной матроны». Это Смерть как предел Жизни, как прекращение движения, как скульптура, как артефакт, «пленительная фальшь»:

Кто при жизни позволить себе выкрутасы
мог такие — лежать, опираясь на локоть,
скинув кивер?¹

Впрочем, есть опасность, что скульптуры могут оказаться заводными фигурками. Поэт входит «в сад» (читай — на кладбище), дабы «развезать печаль», и вот его и его гипотетического (-ую) спутника(-цу) встречают, выскакивая из-под земли, разные примечательные чудики: нимфы, орлы, достоевские, «ангелы без креста», кресты без ангелов, худые скрипачи, «пухлые амуры». Кажется, сейчас запищит Майкл Джексон: «Триллер!». Или чугунные музы сбациают «Оперу нищих». Но нет, все на местах, Смерть застыла в бронзовом карауле, она *над*, а не *под* землей («Нет смерти в недрах глины»). Ее искусственность, трехмерность, красота лечит от страха, успокаивает:

Чей бюст горит, как медный таз?
Чем успокаивает нас
осанка балерины?

Но почему именно эти позы, стойки, воздетые руки? Протицируем отчет одного любителя скульптуры дублинского некрополя: «Он тут посмотрелся вдоволь на уходящих в землю, укладывают ими участок за участком вокруг. Святые поля. Больше было бы места, если хоронить стоя. Сидя или же на коленях не выйдет. Стоя? В один прекрасный день оползень или что, вдарит голова показывается наружу, и протянутая рука... Мистер Блум шагал в одиночестве под деревьями меж опечаленных ангелов, крестов, обломанных колонн, фамильных склепов, молящихся с поднятыми горé взорами...»

¹ Хорошее название для постмодернистского опуса: «Смерть как выкрутас».

Так или иначе, но в стихотворениях Пурина именно такая красота, именно такое искусство может быть — отделинное своей телесностью, застывшее в неестественной (значит, искусственной) позе, акмеистически-петербургски вещное. Здесь, на Севере Европы, тяжесть рождает нежность, скульптура оборачивается поэмой, поэма — скульптурой, маятник застывает лимитрофной Свободой:

Где сингапурский загар? Где греческий запах йода?
Где кварцевый пляжный блеск?.. Лишь, как ненужный отвес
или застывший маятник, ульманисова Свобода
свисает с отяжелевших, насупившихся небес.

Боже мой! а что здесь, в Северной Европе, за лица. Не лица, а профили на тяжелых серебряных монетах уверенных в себе держав:

Бисмарки — рыбаки и Гинденбурги — лесничие
даже и пиво табачное пьют, нахмурясь,
желтая горечь и полное безразличие...

Вот он, застывший, холодный, прекрасный, безразличный Север, чеканный профиль Смерти, Европа. Что же Юг, Евразия? Она — теплая, влажная, длинная — гусеницей заползает в стихи, медленно, осторожно ощупывая вырский или комаровский суглинок передними балканскими ножками:

Какое фырканье аттическое, ржанье —
на фоне северной природы полуспящей!

Евразия, смачно чавкая, отъедает куски мертвого тела Европы (искусно подогретого чудо-поваром) — точь-в-точь как в финале гринуэвского фильма.

Как же реагирует на оное событие аполлонический, европейский поэт; один, второй, третий? Видит ли, замечает, проговаривает? Бормочет ли о милой тризне? «Бобо мертва, но шапки неодолей», — утверждает самый знаменитый и самый западный (западной некуда) и дает тонкую гастрономическую деталь:

Прощай, Бобо, прекрасная Бобо.
Слеза к лицу разрезанному сыру.

Пурин переводит эту сцену в мариинский контекст:

Мельпомена мертва, но на тризне ее осетрину
подают и ситро, и бредовые горы икры.

Вспоминается пастернаковская «Вакханалия» с ее тяжелым театральным обжорством. Но «Вакханалия» заканчивается странной глухой фразой: «Никто не помнит ничего». Отрицание в кубе. Глухое забвение. Прочитируем пуринскую версию пастернаковского приговора — «Елагин остров»:

Гвозди ржавые и доски хлипкие,
над протокой заросли ветвистые.

Липкою и слизистой улиткою
проползает лето волокнистое.

Даже глади не нарушить веслами
маслянистой. Тщетна эта силаща,
что владеет школьниками рослыми
и девицами из педучилища...

Что угар вина, хоть и крепленого,
терпкого, но все же ординарного,
против смертоносного зеленого
шелеста садово-календарного?

И уж забронировано место их.
Молодые каменеют лица их —
так же, как у тех пловчих асбестовых,
у метателей тех диска гипсовых...

Да и ты, среди куртин гуляющий
и чужим пыланием взволнованный,
радуешься вдруг всепоглощающей
тишине забвенья загипсованной.

Поэт предстает в виде «Пигмалиона наоборот»¹, воскультирующего вульгарную «девицу из педучилища» обратно в безупречную статую. Задача — достойная Гумберта Гумберта, и вовсе не случайно в стихотворении «Крестовские корты» возникает строчка — «Гамбиты бабочки узорчатой Лолиты».

Вообще «Корты» — любопытный пример мимикрии «Евразии» под «Европу». На первый взгляд, антураж тот же, что и в «теннисных» стихах Мандельштама, Палея, Набокова:

Такие свежие на них трусы и майки,
как будто оксфордские раскрываешь книжки.

Но по пуринскому корту белой бабочкой порхает не «англичанин вечно юный», облечен «в снег альпийский» не «юноша, белый и легкий», а

Аристократия из ресторанной шайки,
героев отпрыски, комфорта нуворишки.

Это Евразия припудрилась альпийским снежком, именно она (волей-неволей) приковывает внимание, отравляет мысли всякой чепухой, вроде:

И упоительней ментоловой облатки
прохлада сбившихся со счета пятилеток.

¹ «Винкельман в Триесте умирает. / Он — как бы Пигмалион наоборот». Не отождествляет ли себя автор с Винкельманом, собирателем и хранителем артефактов Смерти, хозяином Памяти и Забвения?

Там, где у Набокова «юности белой игра», у нашего поэта — «пятiletки». Впрочем, говорит это не о специфической «совковости», скорее — о «российскости», «евразийскости». Похожий случай произошел в 1898 году с Розановым: «Ну пристало ли, ну не дико ли среди красот Военно-Грузинской дороги думать о чиновниках, чиновничестве? Вот подите же! — неотступно думал, и впервые, грешный человек, именно на этой чудной дороге я подумал с уважением о чиновнике». В связи с этим можно вспомнить анекдот о солдате, который, глядя на кирпич, думал о «бабах», потому что он «всегда о них думает».

Вот мы незаметно и до армии добрались. Той самой, которой посвящен цикл стихов, давший название всей книге. Цикл называется «Евразия». То, что «Евразия» равняется «Армии», становится ясно еще в одном из «других стихотворений»:

О, блаженный воздух единообразия!
Ничего нет безалабернее армии.
Разве Крым — еще Европа, а не Азия,
навсегда осоловевшая в казарме
и гареме?

В приведенной строфе сконцентрированы все опознавательные признаки «Евразии-Армии»: «единообразие», «безалаберность», «осоловелость» (безмыслие + бесформенность), «гарем» («я всегда о них думаю»). Цикличность, бесформенность, неинтеллигентность, стремление к продолжению рода. Что это? Ответ: Жизнь.

Часть II. Евразия: география и население

Всему виной быстрый распад времени, оставленного без постоянного бдительного присмотра.

Бруно Шульц

Другую жизнь узнал тот угол,
Где смотрит Африкой Россия,
Изгиб бровей людей где кругол,
А отблеск лиц и чист и смугол,
Где дышит в башнях Ассирия.

Велимир Хлебников

Они набрасываются на нас уже в первом стихотворении цикла «Евразия» — длинные, непроизносимые, ощетинившиеся ножками «р», хвостиками «щ» и «ц», крапленные точечными «ё», разглядывающие пришельцев в пенсне «ф». Евразийские слова. Симулякры настоящих слов. Единственная в своем роде лексика этого евразийского Тлёна. «Лесозаготовительный ВСО», «размусоливание», «собственноручный», «версифицированный»; наконец, местный шедевр, эдакий лексический железнодорожный составчик: «подчас-разве-место-имеющих-и-то-на-периферии». «Ту-ту! — по-детски кричит автор. — Поехали!»

Всего 30 станций между первой — «Внутренняя рецензия» и последней — «Без названия». Уже на второй мы обнаруживаем, что время исчезло, привокзальные часы показывают семьдесят две минуты сто сорок первого, год... ну хотя бы одна тысяча восьмисотый — год написания державинского «Снигирия». Эта евразийская станция (стихотворение), кстати, тоже называется «Снигирий». Пуринский «Снигирий» начинает прыгать там, где отпрыгал свое державинский — Суворов:

Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! — что воевать? —

воскликает киргиз-кайсацкий сенатор. Лейтенант Пурин прибавляет:

В самом деле, должно быть, глуповатая флейта насвистывает птичьи эти мотивчики. Оттого и склонность такая к побрякушкам, петличкам, погончикам, детская и неистовая, словно к спичечным этикеткам...

И чуть позже:

На столетье не грех ошибиться...

И наконец:

Та же пташка сидит с металлическим клювом на жердочке,
те же семечки сыплются подслеповатыми звуками.

Время выкачано из этой санатории под клепсидрой, впрочем, осталось пространство с его географическими пунктами — «Поселковый клуб», «Баня», «Верхние Важины». Территория Евразии — домен Мифа, его «альма-матка» — по мнению многих — неиссякаемый источник «правды-матер». Дионис — вот здешний хмельной хозяин, хранитель, гений места и майордом одновременно. В пуринском цикле Диониса зовут «капитан Филимонов».¹ Действительно, чем не дионисийский гимн:

Завтра в Пиздасельгу все, — Филимонов гудит, —
едем на блядки!

А вот жанровая вакхическая картинка:

Ресторанчик для заиндевших в глубинке
солдафончиков. «Девочек» дряблые спинки
лиловеют... Ау, «декабристка», мороз!
Алкогольная нимфа!.. Как врет без запинки
Филимонов, ей в ухо засунувши нос.²

¹ Обратите внимание на греческое происхождение этой фамилии.

² Странное иносказание. Для поверенных в делах Вены в России? Для авторов книг, вроде «Психодиахронологии»?

Разве не о том же писал другой заядлый путешественник по Дионисовой Евразии — Вячеслав Иванов:

Зимой, порою тризн вакхальных,
Когда менад безумный хор
Смятеньем воплей погребальных
Тревожит сон пустынных гор...

(«Тризна Диониса»)

Но пуринский Дионис — Филимонов (может быть, капитана Филимонова и впрямь зовут Денисом?) — в тризнах не нуждается: жив-здоров, тянет понемногу свои оргии в компании Сатира — рядового Шалданова («У рядового Шалданова — ну до колен, / точно полено!») и Виночерпия — прапорщика Пономарева («А потом за тушенкой и луком бежит на кухню. / Сейф, раскрыв, разливает поспешно. Захлёбы. Всклипы»).

А вот и сами оргии:

Среди ночи в котельную дверь отворяю — «Playboy»!
На крючок бы закрылись, топчан затащили б за шкаф,
потушили бы лампу!.. В одних сапогах рядовой
Бурлаков... Кладовщица, его оседлав...

Или:

Потные Султанов и Надинов
с парочкой блядей...
Ай да елдаки у аладинов!
Европеец, радей
и гляди, что делает с ундиной
смуглый чародей...

Узнаю тебя, Скифия, Паннония, Ингро-Карелия, Фракия, Трапезундия, Соха, Хива и Бухара! Всё, или почти всё, что великий Александр схватил точеной аполлонической рукой, но не удержал, размяк от вина и малярии, выпустил — и оно (всё) растеклось на полмира и застывает. Евразия. И спустя более двух тысяч лет другой Александр (великий, но местного масштаба; суровый, суворый) повел Евразию на Европу, но, скованный кристальной альпийской стужей, не сумел завоевать даже курортную Швейцарию. Постепенно границы Евразии установились, обособилась та (по выражению Победоносцева) «ледяная пустыня», по которой гуляет и лихой человек, и казак молодой, и капитан Тушин, и тушинский вор, и Дионис Давыдов, и Дионис Филимонов. Пусть «пустыня», но населена густо¹, словно Рубенсова мифологическая мясная лавка. Вот еще один абориген:

Высунется рожица малайская, зловеющая
из прибрежных зарослей, лаково-ореховая.

¹ Противоречия между «пустыней» и «густо населена» нет. В «пустыне» прежде всего не людей нет, а истории, времени. «Пустыня» — чистое пространство вне времени.

С этим малайцем мы уже знакомы по опиумным кошмарам Де Куинси, по гексаметрическим кошмарам Белого. Полное смешение, ершистый коктейль на карельских гокс... География накладывается на географию, как тело на тело:

И скандальная у прапорщика Цебрия история —
разродиться турком дочка собирается...
Сербия какая, Черногория
в нашей темной Скандинавии, Аравия!

Нет, не двинется более всей массой Евразия на Европу, слишком занята собой, кипит, булькает, хлопает. Повторим вновь державинское:

Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! — что воевать?

Действительно, что воевать? Ссадим-ка мы лучше снигоря ловким выстрелом из рогатки, приговаривая:

Заткнись, пичужечка! Довольно выкаблучивать
Про бравого тушканчика Суворова.

И точка.

Прелесть пуринской книги, особый изгиб ее интонации рождены энергией поля меж полюсами: между прекрасной, скульптурной, мраморной Смертью (Петербургом, Европой) и бесформенной, кишашей, алчущей, смуглопотной Жизнью (Евразией). Слева — Аполлон из Летнего сада, справа — Дионис из Пиздасельги в армейской шапке набекрень. Посередине — поэт:

Да и ты, среди куртин гуляющий
и чужим пыланием взволнованный,
радуешься вдруг всепоглощающей
тишине забвенья загипсованной.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ОПИСАНИЯ

ДОНАСЬЕН-АЛЬФОНС-ФРАНСУА ДЕ САД И НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

...Остается еще одно действенное средство — симуляция, философствование без оснований, в каждом шаге «основывающее» самого себя.

М. Рылин

Начну со следующего: их невозможно читать. То есть, их книги. Невозможно взять томик, скажем, «Пролога» или «Жюльеты» и растянуться с ним на диване, развалиться в кресле (вынесем в скобки — уютный камелек, атласный халат или вельветовая домашняя куртка, завывание ветра за окном, полседьмого вечера — виски с умеренным количеством содовой, если шалит печень — душистый «Пиквик» или «Эрл Грей», теплый свет торшера, диалоги персонажей, описания природы, «он сказал», «она сказала», злодеи-судейские, вовсе нелишние «лишние люди», трогательная смерть Бергота у Вермееровой картины, «но никакого Александра Ивановича не было» и проч., и проч.). Их книги изучают, именно «изучают», за письменным столом, дома или в библиотеке, делая многочисленные записи в кондуиты и легкие карандашные отчеркивания на полях. Последнее — в том случае, когда упомянутый томик находится де-юре и де-факто в безусловном владении исследователя, что, как ни странно, бывает чаще с экзотическим Садам, чем с доступным (в смысле владения), почти публичным Чернышевским.

Так вот, за письменным столом книг не читают.

Этих авторов почти никто в России и не читает.

Отечественного героя моих сумбурных заметок смутно помнят лишь по каким-то школьным снам пресловутой Веры Палны, пошедшей по рукам перестроечной либеральной публицистики, да по изысканному жизнеописанию в сирийском «Даре», где Чернышевский, что говорится, не ночевал, не оставив даже, опять-таки, пресловутого своего «клопиного» запаха. Маркиз, наскоро очерченный бойкой рукой одного московского литератора, оттиснут для нас скорее в скучной пазолиниевской фильме, да в превосходном томике «Ad Marginem», где о нем рядят более читабельные литераторы, чем он сам.

Однако в сторону двусмысленности! — все эти «мы читали, что он не читал, что она знает, что их не читают». Расчистим подиум. Погасим лампы в зале. Включим подсветку. Негромкая музыка. Первым выходит «божественный маркиз»: «человек с полным красивым лицом, одетый в серый фрак на голубой под-

кладке, жилет и розовые панталоны, со шпагой, охотничьим ножом и тростью». За ним, несколько неуклюже — Чернышевский (подробности внешности см. на портрете, среди прочих членов Политбюро ЦК Великой Русской Литературы, в коридоре любого филфака — университетского, пединститутского, что рядом с пыльным тупичком напротив «Кафедры преподавания русского языка в национальной школе»). Первым начинает говорить де Сад. Вот как, в слабом переводе с французского, звучит его знаменитый афоризм: «Нас возбуждает не объект похоти, а сама идея зла».

Посмотрите, Чернышевский тоже опьянен, возбужден не конкретными целями — политическими, социальными, совсем даже и не Ольгой Сократовной, как объектом эротического желания; нет, его занимает только одно — «идея справедливости», а точнее — «идея порядка», что для Чернышевского есть «идея добра». Для Сада «идея зла» ведь тоже есть его личная «идея добра»; «зло» есть садическое «добро». Итак, оба наших героя — «идеалисты» во всех смыслах этого слова, в т. ч. житейском. Пылкие. Идеалисты.

Но понятия имеют склонность кривляться, подмигивать, прикидываться кем-то другим, оборачиваться всяк миг чем-то новеньким, словно Бальдандерс в «Симплиссимусе». «Идеалисты». Да. Но и «эгоисты». Так, по крайней мере, говорит молва. Вспомним отлитый в бронзовом кодексе чести юного пионера «разумный эгоизм» Николая Гавриловича. Маркиз, кстати, тоже любил величать себя эгоистом. Но вот вопрос: был ли Сад Нарциссом? Нет. Чернышевский? Попробовал бы! Заклиная себя и окружающих («эгоисты, эгоисты, эгоисты мы!»), эта парочка не преуспела — ведь нельзя быть эгоистом, равнодушным к себе самому, причем к себе с большой буквы. Себе. Вот так. То, что Чернышевский был себе неинтересен, об этом говорит сам стиль его писаний. Сад же видел себя, свое тело, свой разум лакеями, служанками неких всемогущих страстей-либертенов (внеположных ему); т. е. просто инструментами вроде искусственного фалла и несчастной Жюстины. Такими эгоисты не бывают.

Посему и «удовольствие» — не для этих двух. Они хотят действовать, и если, в силу неких жизненных обстоятельств, их действие — нескончаемая писанина (по Фрейдю — сублимация), то вот герои их действуют, и как!

А стеснены Сад и Чернышевский были по ряду причин — и вот вам главная из них. Они были «зеки», т. е. лучшую часть жизни провели в тюрьме, ссылке, психушке (последние два места — по индивидуальной склонности властей). Интересно, что оба наших героя попали в заключение несправедливо; поверьте, за «это» в то время ни в России, ни во Франции не сажали. Да, маркиз пытался устроить некие «оргии», раздавал шлюхам какие-то конфеты возбуждительного свойства, от коих у милых девиц случались расстройства желудка, кого-то высек, или кто-то его высек... Завел несколько любовниц... Как вы понимаете, за это во Франции маркизов надолго не отправляли в Венсенн или Бастилию. Тем более в Шарантон. Мелкие стычки с властями у

Сада были, но все его так называемые преступления — мелочь, по сравнению с поведением таких либертенов «старого режима», как, например, граф Шарль Шароле. Маркиза сгубила самая обычная теща, вытребовав у Людовика XVI «*lettre de cachet*», по которому ее зять просидел в Венсенне 5 лет, 5 месяцев и 3 недели и в Бастилии — 5 лет и 5 месяцев. Что же до Чернышевского, то общеизвестно: он не совершал ничего ему инкриминированного: дело Николая Гавриловича было сфабриковано, что, в общем-то, странно для сравнительно либеральных 60-х.

Итак, две невинные (или почти невинные) жертвы обстоятельств и произвола властей. Оба не допущены до дела, их Дела Сад, сознательный и циничный противник монархии (впрочем, как и любой другой «архии»), не отравляет своими ядовитыми речами скучноватых депутатов третьего сословия в Генеральных штатах (а он бы их отравил! Что уж там какие-то девки, конфетки...), не клянется в Зале для игры в мяч, не призывает санкюлотов похерить лозунги и просто резать, резать. В результате отсутствия маркиза (как считает сам маркиз) Революция прикрыла свое причинное место (а причинное место Революции — насилие) тряпками с благонамеренными лозунгами; а когда маркиза, что называется, допустили, то допустили лишь до должности комиссара по организации кавалерии в парижской секции Пик. Якобинцы («Пик» — якобинская секция) оказались прагматиками: ведь Сад — некогда майор кавалерии. Идеалист Сад оказался ненужным прагматичной Революции, тем более — прагматичнейшему Консулату и Империи. Похожая история произошла и с Чернышевским. Вместо того чтобы на страницах либеральных изданий важно полемизировать с реакционными супостатами по крестьянскому или польскому вопросу, либо давать ценнейшие советы правительству (как это делал некий звонарь из Лондона), он затерялся где-то за Уралом, в каком-то Богом (но не министерством внутренних дел) забытом Вилюйске, где от отчаяния все писал, писал, но никто более его не читал. Практичные демократы уже взяли с него все, что он мог дать: «Что делать?», гражданскую казнь, мученичество. А живой еще человек неистовствовал в окружении якутов, не понимая, что его обманули. Последняя курсистка оказалась реалистичней «позитивиста» Чернышевского.

Теперь немного о Боге. «Атеист» Сад может вполне сойти за «негативного теолога». Вспомним, как пылко начинает звучать, дотеле почти бесстрастная, его речь, стоит лишь возникнуть Богу на развилке его рассуждений. Вот любопытнейший пассаж о Христе из «Разговора священника с умирающим»: «Но это и был тот, кто заслужил наказание в высшей степени. Бунтовщик, наглец, клеветник, мошенник, вольнодумец, грубый шуг и опасный бездельник, способный внушить доверие толпе, стал, в итоге, достоин наказания при тогдашнем положении в Иерусалиме. Отделаться от него представлялось очень мудрым...». Как мы видим, в порыве гнева маркиз примеряет маску то аристократа («наглец», «мошенник»), то верноподданного патриота («бунтовщик»), то религиозного ортодокса («вольнодумец»), наконец, даже рабочий

костюм Веберова протестанта («опасный бездельник»). Расправа над Христом оправдывается политическими обстоятельствами («при тогдашнем положении в Иерусалиме»). «На себя посмотри!» — хочется сказать де Саду. И действительно, именно маркиз — бунтовщик, наглец, клеветник, мошенник, вольнодумец, грубый шут (как верно, если вспомнить его театр в Шарантоне), опасный бездельник. Какое счастье, что он не стал еще одним Мирабо! Уж не Иудой ли описал Христа де Сад? Уж не считали ли себя маркиз Иудой? Уж не видел ли он, в духе раннехристианских ересей, себя новым Иудой, предающим Христа, но уже в новых условиях, при повторном розыгрыше той же ситуации? Иуда выдал врагам Христа, Сад должен был выдать врагам — что? Христианство.

Приведу здесь пару цитат, тщетно пытаюсь хоть как-то подкрепить этот внезапный и сомнительный поворот моих рассуждений: «Нужно, чтобы мир содрогнулся, узнав о преступлении, которое мы совершим. Нужно заставить людей краснеть за то, что они принадлежат к тому же роду... Я требую, чтобы был воздвигнут монумент, удостоверяющий это преступление перед всей вселенной, и чтобы имена наши были запечатлены на нем нашими собственными руками». Или вот, еще более красноречивое: «Мне бы хотелось отыскать преступление, которое оказывало бы постоянное действие, даже когда я бездействую, так, чтобы в каждое мгновение своей жизни, даже во сне, я была причиной какого-то расстройств, и чтобы расстройство это могло распространяться до такой степени, когда оно сможет повлечь общую порчу или же столь беспросветный беспорядок, что его воздействие будет еще продолжаться даже и за пределами моей жизни». Не правда ли, нечто среднее между старухой Шапокляк и Иудой?

Религиозность автора «Что делать?» и вовсе не нуждается в доказательствах. Выходец из поповского сословия, он, попав в Петербург, тут же вступает в знаменитый монашеский орден, тайную аскетическую секту по имени «русская интеллигенция». То, что Священным Писанием для Николая Гавриловича были писания Фурье, а Отцов Церкви заменил Спенсер и К°, ничего не меняет — важна психологическая установка. Студенты, с трепетом и гордостью режущие лягушек, не менее фанатики, чем гашишины. Не будем далее распространяться на столь тривиальную тему; это поле уже изрядно потоптали: здесь можно встретить как следы нервической походки Николая Бердяева, так и неторопливый барский шаг Бориса Парамонова. Что же, как говорили в Средние века, пигмеи, взобравшиеся на плечи гигантов, видят дальше самих гигантов.

Итак, прочертим мелком на зеленом сукне длинную линию (у края мел раскрошится и остается лежать — покинутый, посреди элементов собственного распада) и перевернем все карты. Не-гедонисты (а потому — не-эгоисты). Идеалисты. Старые зеки. Зеки со стажем. Зеки, говорят, любят слушать романы. Зеки-интеллектуалы любят их сочинять; аббат Фариа сочинил «Графа Монте-Кристо» и годами рассказывал его несчастному зеку Дантесу;

заключенный Щ — не помню какой номер — до сих пор рассказывает нам роман про красное колесо. Романы компенсируют зеку то, чего он лишен. Наши герои здесь не исключение, и лишены они самого главного — возможности действовать, но энергия, страсть, фанатизм придали их романам неподдельную чудовищность и притягательность одновременно. Для интеллектуалов, конечно. Отнюдь не для нормальных людей. Поэтому их книги не читают: их, как я уже говорил, изучают. Психологически, писания Сада и Чернышевского — вещи одного порядка, но содержание их, конечно, различно. Чернышевский энергически и напористо мечтает о чем-то простеньком, как летнее ситцевое платье в горошек, — о смешении пристойного недорогого борделя с женским общежитием из советских фильмов 50-х. Маркиз по-французски рассудительно конструирует совершенно невозможный «Сад пыток и наслаждений»: все там строго расписано — оргия перемежается философствованием, в 2.00 ночи все расходятся спать.

Впрочем, о принципиальной разнице в содержании сочинений этих двух авторов должна поведать специальная работа под названием, скажем, «Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад и Николай Гаврилович Чернышевский».

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ / ЛЮДВИГ

Из той же мы материи, что сны.

В последнее время две фигуры тревожат мои сны. Графический стиль карт таро подарил им назойливую изобразительность, скульптурность, даже аллегоричность. Невзрачный господинчик со светлой бородкой указывает перстом на собственные чресла. Второй — вихрастый, худой, со стремительным профилем — смотрит на свою поднятую руку. Оба персонажа порядком надоели мне, и, чтобы расправиться с ними, я пишу этот текст.

Вдохновенный маг и грязное чудовище — вот ключевые образы, унаследованные нашим веком от предыдущих; Просперо и Калибан. Современники братьев Люмьер и братьев Райт принялись смешивать их, изготавливать мутанта. Роберт Стивенсон в «Докторе Джекиле и мистере Хайде» продемонстрировал возможность совмещения порядка и хаоса в существе заурядном. Доктор Фрейд разъяснил, что все человеческие существа заурядны, т. е. состоят из порядка и хаоса. Профессорский сынок Боренька Бугаев обратился в белоснежного символиста Андрея, а последний — в пьяного идиота, пляшущего фокстрот в берлинском кафе. Тот же Бугаев придумал мутанту гениальное имя — «Аполлон Аблеухов», иными словами — «Аполлон с облыми ушами» (или «Аполлон Блюющий»?). Этаким Просперо, вытирающий зад страницами магических книг. Список мутантов нашего века известен, печален и, увы, длинен; длинен настолько, что не стоит и начинать, помянем лишь самого колоритного — бритого наголо культуролога Фуко, в черном кожане, верхом на «Жарлей-Дэвидсоне».

Зато помянем и исключения, нелепых и трагических одиночек, чей удел — гордость, мужество, честь. Вот Владимир Соловьев в цилиндре сидит у лап египетского Сфинкса. Вот карикатурный империалист Черчилль, выстоявший против люфтваффе, Гитлера и Сталина в сороковом году; презрительный Борхес, поменявший Нобелевскую премию на обед с Пиночетом; толстяк-энтомолог, сочинивший «Пнина»... Все они уникальны, ибо адекватны себе и судьбе, ибо их девиз: «Делай, что должен, и будь, что будет». Персонажи моих снов, кажется, из их числа.

Один из branчливых текстов Бретона содержит следующий пассаж: «Нам нравится митра древних заклинателей, митра из чистого белого льна, на передней части которой был помещен золотой клинок, на нее не садились мухи: чтобы их отпугнуть, были проделаны омовения». Бретон намекает, что он сам — мистагог сюрреализма в белой митре. Роль Калибана при этом троцкистском Просперо отводится Жоржу Батаю: «Беда Ба-

тая в том, что он размышляет; конечно, он размышляет как тот, у кого «на носу муха», что его сближает больше с мертвецом, чем с живым человеком, но он размышляет. Он стремится посредством небольшого механизма, который еще не совсем сломался у него, передать навязчивые идеи: уже из-за этого, что бы там ни говорил Батай, тщетно его стремление противиться, как зверь, всякой системе». Сказано здорово, но, как часто бывает, не о том человеке. Батай, этот надувной монстр мелочной лавки сюрреализма, этот порно-гегельянец, здесь ни при чем. А кто при чем?

Когда я думаю о Василии Васильевиче Розанове, то представляю его себе с неперменной мухой на носу. Василий Васильевич мечтает. Он не видит мухи. Он смешно подергивает носиком, отчего очки прыгают вверх-вниз. Муха улетает. Василий Васильевич вздыхает и принимается за очередное сочинение по половому вопросу. «Половой вопрос» — навязчивая идея Василия Васильевича. Он пишет о «поле» чудовищные непростойности. Василий Васильевич вообще — «чудовище»¹; он, «как зверь», противится «всякой системе». Он мечтает, он задумчив: «Иногда чувствую что-то чудовищное в себе. И это чудовищное — моя задумчивость. Тогда в круг ее очерченности ничего не входит. Я — каменный. А камень — чудовище. Ибо нужно любить и пламенеть... В задумчивости я ничего не мог делать. И, с другой стороны, все мог делать («грех»). Потом грустил: но уже было поздно. Она съела меня и все вокруг меня». Положим, «грехов» особых не было — не считать же оными хрестоматийное «неимение устоявшихся политических мнений»! Человек частный (а значит — хороший) в задумчивости о политике забывает. Особенно в задумчивости о том, о чем Розанов: «Да сохранится свежей и милой твоя пизда, которую я столько раз мысленно ласкал... А что, хочешь, ровно в 12 ч. ночи на Нов. год я вспомню ее, черненькую, влажную и душистую. Шлю на память мои волосы».² Именно Василий Васильевич — чудовище, зверь бессистемный, однодумец — играет в моей приватной аллегории роль Калибана, алкающего Миранды. А что за Просперо смотрит на свою поднятую руку? Кто в белой митре?

В изданной недавно книге «Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель» есть две фотографии. На соседних страницах, одна против другой. Слева — взъерошенный, орлиноносый, худой Витгенштейн, застегнутый на все пуговицы своего клетчатого сюртучка. Справа — развалившийся в кресле, грузный, нахмуренный (нахМУРенный) Мур; его объятый жилетом живот раздвинул фалды мягкого пиджака. Антураж: неявный кембриджский сад. Подпись: «„Я знаю, что это дерево“: Витгенштейн и Мур в

¹ Разве не «чудовище»: «Всем великим людям я бы откусил голову?»

² Очень важно, что Василий Васильевич «ласкал» предмет восторга только «мысленно». Только! И непременно «в задумчивости».

саду размышляют о философии». Такая вот философия, очищенная от бациллоносных монад, абсолютных идей, архетипов до грюн пункта британского дуба. Впрочем, и дерево-то ненастоящее, ведь, как известно, Витгенштейна (с подачи Мура) более всего интересовал такой вопрос: «Откуда я знаю, что это рука?» Тем и начинается его последний трактат: «Коли ты знаешь, что вот это — рука, то это и потянет за собой и все прочее». Эрик Лённрот треугольному лабиринту предпочел лабиринт, «состоящий из одной-единственной прямой линии». Витгенштейн превзошел элиатов и возвел лабиринт, состоящий из одной-единственной фразы. Выхода из этого лабиринта нет. Точнее — есть, но гипотетический: не выходить из него, т.е. не говорить ничего. («Любое предложение может быть выведено из каких-то других предложений. Но эти последние могут оказаться не более достоверными, чем оно само»). Тогда наш лабиринт растает в воздухе. Этот траппистский канон невозможности сказать что-либо Витгенштейн доказывал большую часть жизни (после публикации «Логико-философского трактата»), доказывал яростно, многоречиво, величественно. «Когда он говорил, лицо его было удивительно подвижно, выразительно. Взгляд был пронзителен и часто неистов. Весь его вид был внушительен и даже величественен», — сообщает Норман Малкольм. Перед нами жрец, маг, Просперо, одной фразой расколдовавший самую натужную философию, самую изящную словесность, самую выпренную элоквенцию в ничто. Вдохновенный Людвиг.

Но почему же они сняты вместе, Василий Васильевич и Людвиг, Калибан и Просперо? Почему в моем сне не прыгают, не вертятся, не разговаривают, а застыли, каждый в своем уголке, на одном месте? Думаю, разгадка — в словосочетании «на одном месте». Розанова и Витгенштейна объединяет то, что они — люди, не стремящиеся куда-либо, а стоящие на одном месте, каждый на своем, каждый в своем уголке, если хотите. Проговорился об этом только Витгенштейн: «Я мог бы сказать: если бы того места, куда я стремлюсь, можно было достичь, лишь поднимаясь по некоей лестнице, то я отказался бы туда взбираться. Ведь место, куда мне действительно следует стремиться, должно быть тем местом, которое я уже занимаю... Первое движение созидательно и кладет один камень к другому, второе же всегда хватается за тот же самый». Розанов высказался (по сути — о том же) энергичнее, банальнее и темнее: И бегут, бегут все... чудовищной толпой. Куда? Зачем?

— Ты спрашиваешь, зачем мировое volo?

— Да тут не volo, а, скорее, ноги скользят, животы трясутся. И никто ни к чему не привязан. Это — скетинг-ринг, а не жизнь».

Пусть будет так. Но не глупость ли, не постмодернистский ли выверт, не маньеристский ли экивок ставить рядом, в одном тексте, Розанова, мечтающего (в разгар столпоутверждающей беседы с Флоренским) о «мамочкиных щах», и Витгенштейна, заявившего: «Мне все равно, что есть, лишь бы одно и то же»? Капустнейшего Василия Васильевича и абстрактнейшего Людвига?

Пожалуй, кулинарное возражение «спариванию» моих персонажей самое сильное. Гастрономический вопрос вообще из наиболее тонких. Что предпочитал Розанов? «Крылышко гуся» глодал «без божества, без вдохновенья». Зато — «рыжники, грузди, какие-то вроде яблочков, брусника... и испанские громадные луковичи, и образцы капусты, и нити белых грибов на косяке двери» — «полное православие». «Беломорскую семгу» не жаловал, т. к. ей угощают на либеральных писательских обедах, и вообще порицал писателей за обжорство «на халявку». Так был ли Василий Васильевич гурманом, любил ли вкусно покушать? Покушать любил, но гурманом не был. Обратим внимание на фразу «какие-то вроде яблочков». Знаток бы так не сказал, он бы назвал какие: моченые ли, печеные. Просто Розанову важен был еще один гастрономический компонент «полного православия», вот он и яблочки разложил, какие-то вроде. И щи его ненастоящие, и семга его литературная, гоголевского происхождения. Василию Васильевичу все равно, что есть, лишь бы есть, лишь бы жить. Вот его истинное меню: «2-3 горсти муки, 2-3 горсти крупы, пять круто испеченных яиц может часто спасти день мой». Такова гастрономическая тайна Розанова. Он ел, чтобы жить, «ибо жизнь моя есть день мой, и он именно мой день, а не Сократа или Спинозы». И разве не таков Витгенштейн? «Все равно, что есть, лишь бы одно и то же», — можно продолжить: «Ведь питаюсь одним и тем же, я живу». Это библейская, ветхозаветная кулинария; именно в таком контексте можно понять и торжественные слова Давидова псалма: «Ты przygotowываешь хлеб, ибо так устроил ее (землю)», и восторг Витгенштейна по поводу банальнейшего хлеба с сыром: «Было невероятно смешно слышать, как он восклицал «Hot Ziggety»¹, когда моя жена ставила перед ним хлеб и сыр». Вот и получается, что гастрономические принципы Василия Васильевича и Людвиг были одинаковы: их объединяло мнение, что² «самый факт существования настолько чудесен, что никакие злоключения не могут избавить нас от несколько комической благодарности»; естественно, та же самая благодарность выражалась и по поводу одного из составляющих оного существования — хлеба насущного. Только благодарность Розанова была по-эстетски православно стилизована, а у Витгенштейна по-бойскаутски педалирована. Но 50-летний бойскаут (к «пятидесятилетнему» прибавим «еврей», «гомосексуалист», «эмигрант из Вены») разве не стилизация?

Теперь о том самом «чудесном факте существования». Люди, исполненные благодарности по поводу данного факта, конечно, мистики. Мистиком был Честертон. Мистиком был Розанов, написавший: «Но, скажем: каково же солнце, которое неизреченным тьмам народа дает хлеб, дает как «по службе», «по должно-

¹ Старинное канзасское сленговое выраженьице, типа «вкуснятина!».

² По ехидному высказыванию Борхеса о Честертоне.

сти», почти «по пенсии». Дает и может дать. Дает и, значит, хочет дать? У солнца — воля и... хотение?» Пожалуй, солнце, дающее хлеб «по пенсии», будет сильнее любой Сведенборговой баронессы, любого Адама Кадмона, любой мистической розы. Мистицизм, по определению Сартра, — это интуитивное наслаждение трансцендентным. Точнее не скажешь о Розанове, наслаждавшемся рождающим солнцем. У Витгенштейна то же наслаждение, но несколько иным. Параграф 6.44 «Логико-философского трактата» гласит: «Мистично не то, как есть мир, но то, что он вообще есть». Вряд ли «лунный» Людвиг мог мистически переживать Рождение¹, но вот «возможность существования чего-либо» дарила ему такие, например, мгновения: «Я в безопасности, ничто не может причинить мне вред, что бы ни случилось». Как и других мистиков, моих персонажей мало кто понимал по настоящему, да они и не стремились к этому. Интуитивно переживая «общее» (трансцендентное), мистик в своих писаниях разорван по краям: выражается весьма по-своему (т. к. «интуитивное», т. е. «свое»), а говорит о вещах, известных каждому («трансцендентных»), но подавляющим большинством не замечаемых, но переживаемых.

Зинаида Гиппиус пишет о Розанове: «И открытость полная — всем, то есть никому». Сам же он вздыхал: «Ах, добрый читатель, я уже давно пишу «без читателя», — просто потому, что нравится». И добавлял: «Пишу для каких-то неведомых друзей» — и хоть «ни для кому». Витгенштейн тоже особых иллюзий о своем читателе, вернее, «понимателе» не имел. Он уяснял сам для себя некоторые вещи, а что касается Другого, то: «Типичный западный ученый... все равно не достигнет духа, в котором я пишу». Вот почему, будучи великолепными собеседниками (каждый в своем роде), Розанов и Витгенштейн оказались никудышными школьными учителями: Василий Васильевич наверняка «отсутствовал» на уроках, пребывая в «задумчивости», а яростный Людвиг попросту терроризировал ничего не понимающих учеников.

«Учительские годы» Розанова известны прежде всего тем, что в это время он жил, платя по странным Достоевским долгам, с Аполлинарией Суловой и написал своего «Ганса Кюхельгартерна» — злополучный трактат «О понимании». В более дотошном европейском мире «школьную эпопею» Витгенштейна все-таки раскопали² — и что же? Бесплодные попытки, напрасная ярость, непонимание, полный провал — иной учительской карьеры для нашего философа вообразить невозможно. При этом теоретические проблемы педагогики мои персонажи обсуждали со страстью: Василий Васильевич сочинил целую книгу «Сумерки просвещения», Людвиг был одним из копыеносцев австрийской

¹ Норман Малкольм вспоминает: «Он добавил, что не может понять представление о Творце».

² Уильям У. Бартра.

школьной реформы. Думаю, и тот и другой с отвращением вспоминали роль, которую им довелось играть, одну из самых лживых и циничных ролей, роль школьного учителя.

Написав последнюю фразу, я вдруг вспомнил, что мой скульптурный сон впервые приснился мне в Лондоне, в обшарпанной каморке припанкованного пансиончика «Maree Hotel». Накануне, за рюмкой водки я спросил Александра Моисеевича Пятигорского, что он думает о Витгенштейне. Пятигорский ответил примерно следующее: Витгенштейн — типичный венец, хитрейший, делал вид, что ничего не читал; человек индивидуальнейшего гомосексуализма; члены блумсберийского кружка¹ прямо-таки молились на него, но он не принял их типа гомосексуализма. Вот тогда-то я вспомнил Розанова, написавшего, например, такое: «Действительно, я чудовищно ленив читать. Напр. Философова статью о себе (в сборнике) прочел 1-ю страницу...» Или: «Уже в университете дальше начала книг «не ходил» (Моммзен, Блюнчли)». И еще: «Из Шопенгауэра (пер. Страхова) я прочел тоже только первую половину первой страницы (заплатив 3 руб.): но на ней-то *первую строкою* и стоит это: «Мир есть мое представление».

— Вот это хорошо, — подумал я по-обломовски. — «Представим», что дальше читать очень трудно и вообще для меня, собственно, не нужно».

Именно хитростью, афишированным невежеством впервые совпали мои персонажи. Зачем им было нужно это дуракаваляние? Как род защиты от окружающих. И Розанов и Витгенштейн не хотели соучаствовать в «коллективном проекте будущего», кто бы таковой проект ни затевал: кружок Мережковских или блумсберийский кружок. Поэтому, как заметил Пятигорский, сокровенный гомосексуалист Людвиг чурался идеологически фундированной сексуальной свободы блумсберийцев. Так же и Василий Васильевич только посмеивался над революционно-христианским эросом друзей-богоискателей, например, Мережковского: «А с «попадью» если также, то вы вцепитесь ей в косу и станете с ней кричать о своих любимых темах, и, прокричав до 4-х утра, все-таки в конце концов совокупитесь с нею в 4 часа, если только вообще можете совокупляться (в чем я сомневаюсь)».

Дело ведь не в «гомо-» или «гетеро-», дело во внутренней сосредоточенности на самом главном, на «своем месте», своей судьбе, сосредоточенности шахматиста Лужина. Лужин машинально делал многие общепринятые вещи, «чтобы не мешали окружающие», но, когда наступление «окружающих» стало опасным, он выпрыгнул из их мира. В око. Мои персонажи тоже «защищались»: заявляли, что ничего не читали, служили, вели

¹ Любопытно, что наш с Пятигорским разговор происходил в Блумсбери. Однажды я был в гостях у некоего русского поэта, живущего рядом с ивановской башней. Поэт обзывал Вяч. И. Иванова «дудой фигурой» и говорил, что у того нет ни одного «настоящего» стихотворения.

разговоры. Потом тоже прыгнули. «Прыжком» Розанова стал отъезд в Сергиев Посад и «Апокалипсис наших дней». «Прыжком» Витгенштейна — уход из университета. В обоих случаях смерть означила приземление.

Д. К. Хотов как-то припомнил следующий случай. Однажды он спросил своего ученика, читал ли тот Витгенштейна. Ученик переспросил: «Витгенштейна? Который писал афоризмами, как Розанов?» Над этой фразой можно посмеяться («Бетховен похож на Чайковского, т. к. тоже сочинял симфонии». К тому же, строго говоря, Розанов не писал афоризмами). Но можно и не смеяться. Первый взгляд безымянного ученика оказался верным, может быть, потому, что «первый». Мышление и Розанова и Витгенштейна корпускулярно, они мыслят молекулами, пусть разными. Из этих молекул составляется вещество их писаний, хотя, на первый взгляд (на этот раз — неверный), способ их соединения разный. Главное, что получившийся результат и для Розанова и для Витгенштейна единственно возможен. Отставание своего «единственно возможного» — такова их судьба. Они чуяли ее и следовали ей. Они знали «свои камни» и хватались только за них. Василий Васильевич и Людвиг не зря скульптурно расположились в моих снах. Ведь место, куда они действительно стремились, было тем местом, которое они уже занимали. Тоже своего рода аллегория свободы.

Итак, музейная комната моего сна закрывается. Повернем выключатель. Прикроем двери. Перечитаем напоследок объяснительную табличку:

«Ведь честные и сильные натуры как раз в это время отворачиваются от сферы искусства и обращаются к иным вещам, ценность же индивидуального как-то находит свое выражение. Правда, не так, как во времена великой культуры. Культура — это как бы грандиозная организация, указывающая каждому, кто к ней принадлежит, его место, где он может работать в духе целого, а его сила может с полным правом измеряться его вкладом в смысл этого целого. Во времена же некультуры силы расплываются и мощь личности тратится на преодоление противоположно действующих сил, сопротивления трения. Она находит свое выражение не в длине пройденного пути, а, может быть, лишь в теплоте, порожденной преодолением сил трения. Но энергия остается энергией, и пусть фантазмагория, открывшаяся взору в наш век, — это отнюдь не становление великого творения культуры, где лучшие совместно работают для достижения единой великой цели, а малоимпозантное зрелище толпы, лучшие представители которой стремятся лишь к достижению своих частных целей — мы все-таки не должны забывать, что дело не в зрелище». (Людвиг Витгенштейн).

ТОЛКИЕН И БОРХЕС

Как мне кажется, писать тут не о чем. Неизвестно даже, знал ли Толкиен о существовании Борхеса.¹ Более обоснованным будет предположение, что Борхес слышал о Толкиене или даже читал его книги. В «Book of Imaginary Beings» (1973) приводится пассаж из романа Клайва С. Льюиса «Переландра»; учитывая, что Льюис был ближайшим другом и коллегой Толкиена по Оксфордскому университету, нетрудно вообразить следующую картину: слепой аргентинец слушает, как его знакомый (или родственник) читает вслух «Две крепости» или «О волшебных историях».² Хотя — вряд ли. Ни одного упоминания имени Толкиена (и его работ) я у Борхеса не обнаружил. Так что сойдемся на превращении взаимного неупоминания во взаимное незнание знаменитых литераторов.

Один мой знакомый начал и не закончил примерно такую фразу: «Эти английские католики весьма милые люди, но...» Другой мой знакомый на вопрос, любит ли он Борхеса, ответил, что нет, т. к. не любит притч. Я догадываюсь, что подразумевал после «но» первый знакомый, и абсолютно с его «но» не согласен — так же, как не согласен с «притчевостью» (скорее, это символизм в прямом, не историко-литературном смысле), обнаруженной другим приятелем в Борхесе. Любопытно вот что: одного писателя не любят за то, чего нет у другого. И наоборот. Чем это можно объяснить, как не абсолютной их несхожестью?³ Попробуем выяснить, не похожи ли книги Борхеса и Толкиена, не похожи ли они сами, их биографии. С биографий и начнем. Толкиен родился вдали от родины — в Южной Африке; Борхес — в родном Буэнос-Айресе. Время их появления на свет — игрушечный и упоительный fin de siècle — эпоха цилиндров и

¹ Можно вспомнить, что английские переводчики борхесовской антологии в начале 60-х гг. не были уверены в существовании автора (или делали вид, что не уверены; искренность их неуверенности не так важна — ведь они могли сомневаться в существовании некоего Борхеса; вот что самое главное).

² Борхес тоже любил эту латинскую конструкцию заглавия — «О Честертоне», «О культе книг» и т. д.

³ Отметим, что двое моих знакомцев, чьи высказывания приведены выше, связаны крепкой дружбой; я же их знаю весьма шапочно.

европейского декаданса, эпоха Дрейфуса и Оскара Уайльда, маркиза Солсбери и Бердсли, президента Крюгера и Стивенсона. Сердца и Толкиена и Борхеса омывались интернациональным коктейлем (что тоже было вполне в духе «конца века»), только борхесовская родословная оказалась явно экзотичнее — в ней разместились и англичане, и евреи, и аргентинцы, павшие в боях какой-то сомнительной гражданской войны. На этом биографическое сходство заканчивается. Толкиен, будучи патриотом, воевал в первую мировую, рано влюбился, рано (по английским меркам) женился, причем первый и последний раз. Блестящая академическая карьера в Оксфорде. Три сына и дочь. Скромный достаток и нехитрые удовольствия: трубка, кружка пива и беседа с приятелями (среди которых — упомянутый Клайв С. Льюис). Трудно представить себе более пошлый фарс, чем «Борхес, окруженный многодетным семейством». Или еще хуже — Борхес в окопах какой-нибудь аргентино-парагвайской войны. В сороковых годах он стал слепнуть, что сделало его одиночество скульптурным. Елена Делия Сен-Марко, Бйой Касарес, Маргарита Герреро, Сильвия Окампо, Альфонсо Рейес, Беатрис Витербо — кто-то из них просто плод его фантазии — были друзьями Борхеса, даже выпускали с ним совместные сочинения. Но скульптурное одиночество Борхеса оставалось таковым.¹ Да, Борхес работал в университетах, но это был тот самый кусок хлеба, который современный западный мир может почти за так предложить поэту. Вот она, главная биографическая разница: не в слепоте Борхеса и даже не в его космополитизме, а в том, что Толкиен был профессор, изредка сочинявший книги, а Борхес был поэт, изредка преподававший словесность (все его многочисленные докторские звания были, конечно, гонорис кауза). Оксфордский профессор писал длиннющие эпопеи и баллады, а вольный аргентинский литератор — лишь стихи и то, что лучше, чем по-английски, не назовешь — *short narratives*.

Интересно, что сказал бы милый человек, английский католик Толкиен, прочитай он такие фрагменты «Апокрифического Евангелия» Борхеса: «Горе плачущему, ибо не отвыкнет уже от жалких стенаний своих», или: «Делать доброе врагу есть лучший способ тщить в себе гордыню», или: «Счастливы любящие и любимые, и те, кто может обойтись без любви»? Кем назвал бы христианин Толкиен автора «Трех версий предательства Иуды»? Ересиархом? Что сказал бы либерал Толкиен по поводу страшно революционной, но так и не изданной первой книги стихов Борхеса под названием «Красные псалмы»? Возмущался ли, узнав о неких контактах аргентинского литератора с Пиночетом, гуманист Толкиен? Назвал ли фашистом? Ренегатом? Не по тому ли поводу написано в «Апокрифическом Евангелии»: «Счастлив не настаивающий на правоте своей, ибо никто не прав либо все правы»?

¹ Даже после появления Марии Кодамы.

Таких антиподов ни на дюйм не сблизит ни общая любовь к мифологии (у одного по долгу службы, у другого — из любви к искусству), ни общее пренебрежение к дутой, по их мнению, славе авангардистов, которой они предпочитают скромный удел стилизаторов. Это судьба многих детей эпохи «мягкого заката Европы».

Да, склонность к стилизации могла бы их объединить. Так же, как и основной прием творчества — конструирование некой модели, «третьей»¹ реальности из деталей европейской культуры. Впрочем, на этом сходство заканчивается. Тлэн Борхеса интеллектуален, рационален и ироничен — он продолжение и пародия на львиную долю² утопий от Платона до Свифта³ и Батлера. Борхесовские тексты ставят под сомнение этот мир, высвечивают во тьме хрупкую опору, на которой он балансирует над хаосом. Стоит, скажем, написать 40 томов второй энциклопедии Тлэна, и мир рухнет.

Толкиеновский мир Средиземья — живой (как бы). С пивом, бифштексом, табаком, кровью, усталостью, смертью. Любовью, хотя она здесь — самая схематичная (Толкиен католик, но английский; значит, отчасти викторианец). Оксфордский профессор основательно, как положено профессору, раскапывает корни европейской цивилизации, вернее, один из ее бесчисленных корешков и предлагает нам догадаться о силе и неистребимости прочих *ex ungue leonem*⁴. У Борхеса Восток постоянно ставит под сомнение Запад: «1001 ночь» ничуть не хуже «Дон Кихота», да и сама испанская культура выросла на развалинах арабской оранжереи. Толкиен на эти темы не распространяется, но кажется, что для него Восток — несомненный враг, нет, даже Враг с большой буквы, Мордор.⁵ Но есть для Толкиена Враг поважнее,

¹ Сокрушение Саурана есть основное событие «третьей эпохи» Средиземья во «Властелине Колец». В названии культового рассказа Борхеса присутствует словосочетание *Orbis Tertius*. Можно с уверенностью сказать, что моделируемая и Толкиеном, и Борхесом реальность — «третья».

² «Львиный мотив» еще зазвучит в этом тексте.

³ Тлэн у меня назойливо ассоциируется с летающим островом Лапуту.

⁴ Ну вот, снова зарычали львы. Интересно, что выражение *ex ungue leonem* использовано в рассказе «Тлэн, Укбар, *Orbis Tertius*». Там, после находки одиннадцатого тома «Первой энциклопедии Тлэна», Альфонсо Рейес предлагает *ex ungue leonem* воссоздать недостающие десять. Менее ответственный автор, чем ваш покорный слуга, тут же объявил бы «Властелина Колец» одиннадцатым томом «Первой энциклопедии человечества (по Толкиену)». Оцените мою сдержанность.

⁵ В этом он следует за Честертоном. У Честертона есть роман — «Перелетный кабак». Там гипотетическое влияние исламского Востока на Англию приводит к запрету употребления алкоголя в Соединенном Королевстве. Если это шутка, то весьма неудачная, тем более — для Честертона. Такими вещами не шутят. Поэтому я считаю, что Честертон не шутил.

не то чтобы «поважнее», а просто единственный Враг, а прочие, в т. ч. Восток, суть его прямые и не прямые следствия. Враг этот — Зло. Толкиен с ним борется и других призывает делать то же. Это — отнюдь не манихейство, а нормальное католическое мироощущение, ориентированное на деятельное участие в делах сего мира. Манихей, скорее, Борхес; кажется, он вот-вот проговорится и заявит, что мир лежит во зле, что он создан Князем Мира Сего, что история человечества — «всеобщая история бесчестия» или, в лучшем случае, «история вечности», т. е. нонсенс, оксюморон, ибо какая может быть история у вечности? Спасителем именно такого мира может быть Иуда, не Христос. Назойливо (и не без тайного сочувствия) цитирует Борхес знаменитую фразу: «Зеркала и сокоупления отвратительны, ибо умножают количество людей». Репродуцировать мир — значит множить Зло.

Увы, ничто не связывает наших героев, кроме довольно кощунственного факта проживания внутри почти совпавших хронологических рамок (+ 10 лет), да пристрастия к некоторым книгам и художественным приемам.

Р. С. Разве что вот это: в конце «Властелина Колец» бессмертные покидают Средиземье, оставляя его смертным. Так начинается «Четвертая эпоха». Борхес же свидетельствует, что во сне участвовал в отстреле вернувшихся богов¹:

«Мы били в ладоши, не скрывая слез: Боги возвращались из векового изгнания. Поднятые над толпой, откинув головы и расправив плечи, они свысока принимали наше поклонение. Один держал ветку, что-то из бесхитростной флоры сновидений; другой в широком жесте выбросил вперед руку с когтями; лик Януса не без опаски поглядывал на кривой клюв Тота. Вероятно, подогреваемый овациями, кто-то из них — теперь уж не помню кто — вдруг разразился победным клеточком, невыносимо резким, не то свища, не то прополаскивая горло. С этой минуты все переменялось.

Началось с подозрения (видимо, преувеличенного), что Боги не умеют говорить. Столетия дикой и кочевой жизни истребили в них все человеческое; исламский полумесяц и римский крест не знали снисхождения к гонимым. Скошенные лбы, желтизна зубов, жидкие усы мулатов или китайцев и вывороченные губы животных говорили об оскудении олимпийской породы. Их одежда не вязалась со скромной и честной бедностью и наводила на мысль о мрачном шике игорных домов и борделей Бахо. Петлица кровоточила гвоздикой, под облегающим пиджаком угадывалась рукоять ножа. И тут мы поняли, что идет их последняя карта, что они хитры, слепы и жестоки, как матери звери в

¹ В «Рагнареке».

облаве, и — дай мы волю страху или состраданию — они нас уничтожат.

И тогда мы выхватили по увесистому револьверу (откуда-то во сне взялись револьверы) и с наслаждением пристрелили Богов».

Уж не вернулись ли толкиеновские бессмертные? Не Гэндальфа ли пристрелил Борхес?

IN MEMORIAM

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА КОНДРАТОВА

Я живу в питерской Коломне, в двух кварталах от Блока. Неподалеку есть дом-музей Александра Первого, дом-музей Пушкина на Мойке. Есть музей-квартира Александра Второго, Блока. Если я — Александр Третий, то в следующем тысячелетии да откроется третий музей...

А. Кондратов

Вот сжатая биография этого несомненно замечательного человека. Александр Кондратов родился 3 октября 1937 г. Стихи начал писать с десяти лет, прозу — с четырнадцати, научные (стихovedческие) работы — с шестнадцати. Первая его научно-популярная статья была напечатана в 1961 г.; в следующем — первая научно-популярная книга («Математика и поэзия») и первая научная статья (в соавторстве с академиком А. Н. Колмогоровым). С 1969 г. — кандидат филологических наук, с лета 1992 г. — практически безработный.

Трудно перечислить все занятия и интересы Кондратова. Попробуем назвать хотя бы некоторые из них. Итак. В своей жизни Александр Кондратов был:

а) дешифровщиком древних писем в группе Ю. Кнорозова;
б) экспериментатором в области моделирования поэтического творчества с помощью компьютера;

с) популяризатором науки: Кондратов издал более 200 научно-популярных статей и 52 научно-популярные книги; причем последние переведены на два десятка языков мира и имеют общий тираж (как в СССР, так и за) 5 000 000 экземпляров;

д) путешественником (под-, надводным, наземным); даже членом Географического общества СССР;

е) йогом (один раз он продемонстрировал мне что-то такое на одной руке, что главный йог из Индии сумел сделать пять раз, а он, Кондратов, семнадцать);

ф) любителем трубок (курил «не в себя»);

г) сыщиком (закончил в юности некую милицейскую школу; Кондратов рассказывал, что один тамошний слушатель давал ему читать «Опавшие листья» Розанова. Не правда ли, чудесно — Розанов в советской милицейской школе начала пятидесятых!);

h) этот пункт надо было перевести в а), но будем считать, что качество нарастает к концу, — литератором: поэтом, прозаиком, переводчиком. Кондратов написал очень много; архив его еще не разобран, но думаю, что там есть несколько романов, несколько книг рассказов, более 20 поэтических сборников, переводы. Кстати, о переводах. За полтора месяца до смерти Алек-

сандр Кондратов закончил новый перевод «Тропика Рака» Генри Миллера для петербургского издательства «Северо-Запад». Что же до публикаций его оригинальных сочинений, то количество их весьма незначительно: по одной подборке стихов в «Авроре», «Звезде» и «Ugbi»; и это несмотря на свидетельства авторов (прежде всего, питерского) андеграунда о несомненном влиянии Кондратова (или Сэнди Конрада — таков был некоторое время его литературный псевдоним) на «вольную русскую поэзию» 60—70-х гг.

и) наконец, просто умным, талантливым, энергичным и порядочным человеком, что для гражданина СССР было соединением почти немислимым.

Александр Кондратов умер 15 апреля 1993 г.

Недолгая история моего знакомства с Кондратовым¹ (она стала историей в момент его смерти, как и все живое, умерев, окостеневаает в историю) насчитывает несколько более или менее продолжительных встреч (с августа по ноябрь 1992 г.), полдюжины телефонных разговоров, тощую переписку. О «разговорах с Кондратовым», «прогулках с Кондратовым» и проч. расскажут другие; обладая скверной памятью относительно всего, кроме собственных мыслей, я в состоянии привести здесь лишь свои мысли о Кондратове, но не самого Кондратова. По крайней мере, так будет честнее.

Нет смысла специально описывать жилище Кондратова. Во-первых, их много — келий вот таких питерских чудаков — и они типологически весьма схожи; во-вторых, оно описано самим жильцом: «Восемнадцать квадратных метров. Пятый этаж без лифта. Великолепная семерка соседей. Интерьер: стена с окнами во двор, стена с тремя тысячами книг и рукописями, стена с буддийскими хадаками и танхами. Четвертая стена — хозяйственная, с посудой, рюмками, стаканами, бутылками (увы, всегда пустеют за вечер)». В силу своего почти декадентского инфантилизма и инфантильной книжности скажу по-другому. Сухой, деревянный, чуть тронутый кисло-сладким запахом его жилища. Кажется, так пахнут холостяки из Диккенса.

¹ Личного знакомства. Слышал о Кондратове я с детства: мой отец был дружен с Александром Михайловичем — и чудачества этого лингвиста-йога-спортсмена-историка-путешественника-археолога-литератора-богзнаеткогоеще уже тогда (воспользуемся старомодным оборотом) «поразили мое воображение». Я представлял его каким-то жюльверновским героем (и не ошибся). Лет в 13, роясь в отцовском книжном шкафу, я наткнулся на самиздатовские сборнички стихов Кондратова. Как ни странно, но именно они — эти «Пушкиноты», «Горькие Максимки», «Некраски», «Голстовки» впервые зацепили мое рассеянное внимание за бесконечное зубчатое колесо отечественной словесности. Я все мечтал, что как-нибудь выйду к доске и прошиплю в физиономию ненавистной училке-литераторше: «Писушкин, / Пирушкин, / Пичужкин, / Поюшкин — / наш ляжкин, / ннаш пьюшкин»... и т. д. Не вышел.

Его суховатая веселость выдавала в нем англичанина, а одержимость формой — немца; но если мы выделим не «формой», а «одержимость», то в чрезмерности таковой «одержимости» увидим русского.¹ «Он спортсмен, йог и казак. Это сообщает его творениям особую энергию», — писал о Кондратове Владимир Уфлянд. Не думаю, что здесь следует говорить об «особой энергии». Попробуем сказать лучше: уверенность. Невероятная уверенность Кондратова в том, что все, за что он берется, ему по силам. Спокойная уверенность. Именно в «спокойствии» его главное отличие от футуристов и будетлян, чьим наследником Кондратов часто провозглашался. Те воспринимали время, его движение, экстатически, темно, летотно. Для Кондратова прогресс был нечто «само собой». Пришло, появилось — хорошо! — посмотрим, как это можно использовать. Такое «использовать», такой «прагматизм» роднит Кондратова с английскими пуританами — переселенцами в Северную Америку; тут, кстати, и одержимость, но не религиозная.

Кажется, Кондратов считал себя буддистом. Трудно совместить его бешеную активность и работоспособность со всякого рода восточными наркотиками, однако принципиальное нежелание Александра Михайловича заглядывать внутрь, добираться туда обычными экскурсионными тропинками несколько напоминает дзен в пересказе доктора Судзуки. И потом: перевыполнять ткацкие нормы по производству покрывала Майи — чем не своеобразный буддический² гностицизм? Иначе не объяснишь написанных (и изданных!) Кондратовым пятидесяти двух научно-популярных книг.

Александр Кондратов любил задаваться вопросом, в каком раю (христианском, мусульманском, Валгалле) оказался после смерти Генри Миллер. Для него не было вопроса: а вообще в рай ли попал автор «Тропика Рака»? Что-то подсказывало Кондратову: хорошие люди попадают в рай. Без сомнений. Вот и я размышляю лишь о конфессиональной принадлежности того Эдема, в котором нынче пребывает Александр Кондратов.

¹ «Стихи А. Кондратова... — лирика, только лирика не в открытом виде (душевное состояние), — она в самой «формальной» заинтересованности...» (В. Альфонсов).

² «Буддический» не есть «буддистский». См. разъяснения по этому поводу А. М. Пятигорского в «Философии одного переулка».

КРЫМСКИЕ КАНИКУЛЫ НИКОЛАЯ УПЕРСА

В некрологе, напечатанном в «Вечерней Столице» (17.04.93), говорится следующее: «Прихотливый стилист и тонкий лирик, Николай Уперс уже занял подобающее ему место в истории отечественной словесности, и мы уверены, что он пребудет там всегда, по крайней мере, пока наша словесность будет существовать». Герой этого сочинения немало посмеялся бы над «прихотливым стилистом» и «тонким лириком», над двусмысленным «подобающим местом», над «пребудет там всегда» в смысле «и долго будет тем любезен он народу», над фонетическим бубнением «пребудет... будет», наконец, над внезапно возникшими сомнениями в перспективах вечнозеленой (от жажды долларов) отечественной словесности. Может, он и хохочет там, в кущах рая, или (худший вариант) в инстанциях чистилища, сочиняя примерно следующее: «Похотливый стилист и тонкий педик, Николай Уперс уже занял подобающее ему место возле параша отечественной словесности, у коей он пребудет быть, бздеть и блевать, пока вся эта весьма мелочная лавочка не прикроется».

Однако не будем осуждать незадачливого некролога, тем паче что нижеследующий текст не может тягаться с вечернестолничной статьёй ни точностью и обилием фактов, ни теплотой и благородством тона. Разве что объемом. Впрочем, и цель нашей заметки лишена босуэловского размаха: автор только добавит некоторые небезынтересные фактики и вовсе неинтересные собственные рассуждения к прочувственному портрету «прихотливого стилиста и тонкого лирика».

Николай Алексеевич Уперс родился 23.08.1950 года в Москве. Его мать — Арнольдина Николаевна Прину — обладала столь туманной бессарабской родословной, что высветить ее in details смог бы лишь какой-нибудь кишиневский Карамзин. Отец — Алексей Михайлович Уперс — был сыном эмигрировавшего в 20-х гг. в СССР хорватского коммуниста Михайлы Уперца из Дубровника. М. Уперц служил в Коминтерне (отдел поощрения и развития революционного процесса в балканских странах и Румынии); А. М. Уперс (которому осторожный папаша на всякий случай слегка скорректировал фамилию в целях, надо полагать, маскировки от всевидящего ока разведки югославского короля Александра) — в том самом «Советском Информбюро», от чьего имени лил чутунные фразы Левитан (не художник); Коленка же Уперс получал жалованье от «Moscow News» за переводы на английский перлов отечественной контрпропаганды (обернувшихся позже — как для самой контрпропаганды, так и для отечества —

перл-харборами). Да-да, несмотря на прискорбное должностное падение потомка блистательного коминтерновского чиновника, падение, достойное «Саги о Сарторисах», Николай Алексеевич был вполне «ничего»: спецшкола английских уклонистов, загадочное учебное заведение им. Мориса Тореза (когого Уперс, по некоторым свидетельствам, обзывал «Морозом Торосом»), упомянутая гзбэшная газетка, наконец (выражаясь профсоюзным стилем) ненормированный (скорее в направлении нуля, чем бесконечности) рабочий день и хорошо оплачиваемый (в смысле, за минимум труда — не очень минимум денег) труд.

Его вполне благополучное существование омрачали всего два обстоятельства, две склонности: склонность к (официальным стилем) однополой любви и склонность к сочинительству. О первой не будем распространяться (хотя она наложила отпечаток на вторую: «Все эстеты — гомосексуалисты», — по чеканному определению Иосифа Франца Швейка), вторая же породила несколько поэтических сборников, отмеченных влиянием Анненского, Ходасевича и (увы! Анна Андреевна) Кузмина, а также изящную прозаическую книгу «Далматийский Кюстин», вызвавшую в свое время восторг знаменитого ныне Милорада Павича. Вся эта продукция была, как и положено, до известного срока опубликована Там («Кюстин» добрал даже до Анн Арбор, Мичиган), а после известного срока печаталась *Здесь* в разного рода эстетских журнальчиках от «Источника» до «Курьера Новейшей Словесности». Были в биографии Уперса какие-то вызовы *Kuga Nago* из-за его встреч с *Кем Не Nago*, но эти обстоятельства не следует (вслед за автором «Некролога») чрезмерно педалировать. С конца 80-х гг. Уперс вновь имел возможность демонстрировать свои выдающиеся переводческие способности в экзотическом совместном советско-кипрском предприятии — сие предопределило, что не отечественные, а германские врачи оказались бессильными перед его внезапным нефритом. На могиле Николая Уперса (где бы она ни находилась) рядом с крестиком стоит дата: 15.04.1993.

Вот общеизвестные факты. Но есть кое-что, ускользнувшее от внимания безудешного автора из «Вечерней Столицы». Через год после смерти Уперса вышел в свет (почему-то нижегородский) альманах «Urbis», включающий цикл Уперсовых возмутительно гомосексуальных псевдоанонимных стихов «Апокрифы Феогнида». Подборка эта сделана в типичном для нашей постмодернистской эпохи стиле — с обширным (чуть меньше по объему самого цикла) предисловием публикатора, занятого (в основном) собственными стилистическими проблемами, и с витиеватым комментарием того же пошиба, автор которого спрятался за псевдоним, состряпанный из симметризованных инициалов одного литератора царских кровей. «Апокрифы» привлекли определенный (чаще — вялый) интерес нескольких рецензентов. Георгий Чиж (газета «Половой» — орган нижегородской фирмы «Русский Трактирь») откликнулся гневной статьей «Такие вот нынче апокрифы...»; радиостанция «Освобожденная Евразия» устами Егора Жмуркевича сдержанно похвалила стихи усопшего

автора, а критик З. Медноухов («Независимые Новости») в очередной своей рецензии на очередной номер «Urbі» посетовал, что под именем Феогида не выведен какой-нибудь антисемит, например, Солженицын. «Это, — пишет рецензент, — делает альманах безнадежно провинциальным».

«Апокрифы Феогида», напечатанные в «Urbі», безусловно, хороши, но дело в том, что упокоившийся Уперс сочинил их в объеме в два раза большем, чем это представлено в волжском альманахе. Нет смысла обвинять публикаторов в небрежении отсутствующей последней волей отсутствующего ныне автора. По своему разумению они создали, так сказать, «первую редакцию» «Апокрифов» и вписали ее (пусть петитом) в ту самую «историю отечественной словесности», о которой волновался некрологист. Дай ей (словесности) Бог здоровья и счастья... Нетрудно догадаться: оставшаяся половина стихов составит «вторую редакцию». О ней и пойдет речь ниже.

Из разбора отвергнутых стихов складывается убеждение, что они есть недурной сюжетный цикл (может, рукою публикаторов водил Уперсов перст?), отличающийся от своего более счастливого собрата некоторой пляжностью, что ли, каникулярностью. Тема — та же: некий Феогид и мальчик Кирн. И все, из сего обстоятельства вытекающее («Из кого и что там у тебя вытекает?» — кольнет меня загробного металла шпилькой Уперс). Но вот действие погружено в определенный контекст, приятный такой контекстик южного берега Крыма последних десяти лет жизни СССР. Не случайно. Не представить (почти) сих захватывающе-выхватывающих сцен засаживания где-нибудь в спальном районе Перми, в гнилой ноябрь, когда горячая вода в трубах остыла в 287 метрах от ТЭЦ, когда за окном — серь, на улицах — срань, на душе — сирь. Не представить. Для аттического маскулинного счастья истема должна быть сладкой, пот — сияющим, душ — работающим, солнышко — сверкающим. Вот шел однажды Платон по Афинам и заметил изящно сложенную поленницу дров. «Что за человек сложил так дрова?» — спросил основоположник идеалистической линии философии. Ему указали на (видимо, смущенного) ражего мужика. Платон взял его с собой. На обучение. Чем они там занимались — один Уперс знает, но мужичина оказался Ксенофонтом. Мораль? Вот вам. Было бы холодно, не имей Платон пайка от ареопага, не посмотрел бы он на совершенство форм поленницы, а, напротив, оное бы разрушил, прихватив с собой пару деревяшек, а не героя малоазийских войн. И не стал бы Ксенофонт автором «Киропедии», а без «Киропедии» не было бы Кирна, не было бы Феогидова «воспитания Кирна», Уперс превратился бы в Персик, Персик превратился бы в Носик, Носик бы утонул в Шинельке, Шинелька скуксилась бы в Тулупчик (заячий). А тулупчик — одежда зимняя, пермская какая-то. Да-да, прозорливый социально-географический контекст, чавкая, пожирает хрупкую эротическую суть, и нам ничего не остается делать, как сочинить эдакий советский лесбос-патмос, ну, я не знаю, скирос, там, или наксос какой-нибудь. Неважно. Роль этого мелкоостровчатого эгейского кайфа

играет для российского сочинителя любая всесоюзная здравница на Юге: желтая Ялта, неприличная Алупка, бордельный Коктебель, наконец, вовсе греческий удовищный пригород потемкинской военно-морской деревни — Херсонес (кажется, что, переводя с эллинского «Херсонес», мы получим «Конотоп». Почему?). «И я был в Аркадии», — эту фразу можно выбить на памятнике любого совписа, некогда оттянувшегося по литфондовской путевке в Крыму. Да что там совпис! Сию Аркадию завоевал хилый русский ахилл Суворов; в нее, в нее переселял чичиковских зомби российский Гомер, сидя в итальянском далеке. А тот, который «наше все», не в каменистом ли сердце Тавриды разыграл фонтанную love story? Не там ли русский Леконт де Лиль, барбудос Вакс Калошин, парил над схваткой, устраивал культурный отдых Олимпу отечественной словесности, превратил бедную Лизу в Че Рубину? Я уж не говорю о бестселлере лучшего прозаика журнала «Юность»...

«Крымскость» — вот эссенция, которую расчетливый Уперс (по капле!) добавляет в тепловатую газировку типичных любовных ситуаций. Ну что, скажем, интересного, когда слегка увядшая аспирантка мордовского университета (специальность — русский язык в национальной школе, муж, двое детей) потным мисхорским вечером отдается молоденькому рихтовщику из Уфы? Фразы? Позы? Нет-нет, коитус самый банальный, я бы даже сказал — коңдовый, но вот их, наших любовников, оголенность не от плавок и бикини, а от привычных социальных, сексуальных, национальных и т. д. связей делает то, что было до, и то, что делается, и то, что будет после (т. е. не просто «каждая тварь грустна после соития»), неким экзистенциальным всплеском, минитрагедией актеров из хора (да простят меня эллинисты), тем, что называется «курортным романом», авантюрой, дерзким набегом на Барсуковку, летальным лётом Лиалиенталя, внезапным заплывом топора через Босфор, опьянением от глотка кефира. И не важно, что на туристском советском Юге «курортный роман» был неизбежен, как нынче православный поп на презентации; «курортный роман» каждый раз таит свою особую искру, свой оттенок: от голубого до розового, пусть источник сих искорок один — и вы понимаете какой...

И пусть то будет рихтовщик с аспиранткой, адвокат с вагеновожатой, балерина с боксером, дама с собачкой, дама с дамой или собачка с собачкой — искры всех возможных цветов влетают в бархатную южную ночь под заезженную фонограмму охов, чмоков, визгов, постанываний и поскрипываний, шороха простыней и ритмичного виолончельного соло панцирной сетки. А хищный Уперс сидит себе упырем на том шоу и высматривает искорки одного лишь оттенка. Голубого.

«Голубизна» Уперсова сочинения — сюжетный прием, позволяющий возвести «крымскость» в квадрат, ибо гомо-, по отношению к гетеросексуальности, есть в нашей культуре, так сказать, каникулы, временное бегство от постылой обязанности любить обрыдших Татьян, Анн и Лиз. Ну что еще хорошего о них можно написать?

Проницательный читатель, верно, уже в нетерпении грызет ногти, готовясь гулко пухнуть в меня кособокой фамилией одного отнюдь не кособокого стилиста. Так и есть. Пухнул. Конечно, любовь к нимфеткам при таком коленкоре покруче будет презренных маскулинных утех. Но, любознательный мой, Вы заблуждаетесь, если считаете, что утерли нос покойному Уперсу. Не так-то просто. Да и нос у Уперса с репу.

«Памяти Долорес Скиллер», — красуется на редакции «Апокрифов Феогнида», напечатанной в «Urbі». Хитроумный Уперс отыгрывает (из могилы) мяч обратно. Увернитесь, либо отбивайте. Вспомним роман Набокова. Там всех жалко и все умирают: и Куилти, и Лолита, и сам Гумберт Гумберт. В «Лолите» любовь несчастливая, так как у Набокова счастливой любви быть в принципе не может, ибо для него эстетически важен процесс желания, вожделения или (реже) воспоминания. Состоявшаяся любовь оборачивается запахом вареной капусты и пачулей, наливается жиром, вроде того, как костлявый Сирин превратился в толстяка Набокова (счастливо окольцевавшись с Верой); не зря он поменял худые вертикали букв «и», «р», «н» своего псевдонима на округлые «а», «б», «о», «в» родовой фамилии. Ганин счастлив воспоминаниями юношеских шашней с Машенькой, счастливо переживает будущие, но оную Машеньку на берлинский вокзал встречать не едет и (подпоив настоящего встречальщика, то есть поступив по сенно-собачьему принципу) тем самым оставляет ее, смазливую совбарышню в пальто от Москвошвея, в ужасе пляться по сторонам в окружении паровозного шипа и гавкающей басурманской речи. В «Даре» как бы счастливый роман не достигает завершенности — герои явно собираются под занавес заняться любовью, но... из-за обложки выглядывает еще худой Сирин, кажет им язык и заправским шоферским жестом подбрасывает в руке ключи от квартиры, в которую несколько наивно направляются Федор Константинович и Зина.

А что же «вторая редакция» «Апокрифов»? Уперс живописует любовь явно счастливую, состоявшуюся. Собственно говоря, ублаженный Феогнид мурлыкает весь цикл (ожидая новых ублажений), жмурясь на теплом южном солнышке:

Кири, люблю, когда, соскользнув с дивана,
ты летишь к столу в промежутке между
«ах» и «ох»...

Или:

Ни к чему метафоры, отрок: раем
твоим, отзывчивым, твердым, тронут.

Или:

Ни молочной тянучкой молчащих уст,
ни волшебным устройством ключиц и плеч
не насытиться.

Можно даже сказать, что Уперс сочинил некую «антинабоковиану» или (взяв карту иного масштаба) провел обморочно наглый рейд по тылам Русской Литературы (прошу прощения за

двусмысленный «рейд по тылам»): в образцовом русском произведении любовный роман завершается коитусом; если же это событие происходит в начале (крайне редко) или в середине (как в «Бедной Лизе» или «Анне Карениной»), то герои все оставшиеся страницы жестоко расплачиваются за свою поспешность. Впрочем, чаще всего коитуса так и не происходит. «Я другому отдана».

Но не таково Уперсово сочинение. Оно действительно каникулярно: во-первых, потому что температура воздуха в Феогнидовой Аркадии не падает ниже +25° по Цельсию, и герои резвятся на крымской гальке (но не на Гальке, о чем наше «во-вторых»); во-вторых, потому что «Апокрифы» форсированно гомосексуальны (безумные проделки школьников в первые недели июня); в-третьих, взяв отнюдь не академический отпуск в деканате отечественной словесности, автор заставляет Феогнида и Кирна трахаться до, внутри и после хронологических рамок своего опуса. Наконец, в-четвертых. Написав «Апокрифы», Уперс сам отправился в бессрочные, самые бессрочные каникулы. И, если верить Сведенборгу, он сидит сейчас Там и сочиняет «третью редакцию» своего последнего произведения.

ПОСЛЕДНИЙ РИМЛЯНИН

Умер Иосиф Бродский. Умер последний певец империи, певец пустого геометрического пространства, поэт поздних мыслей усталой культуры. Его перу принадлежит столько некрологов, стихов in memoriam, что кажется — он уже все сказал и о своей смерти. «Слеза к лицу разрезанному сыру». Как заметил, умирая, другой великий поэт: «Остались только детали».

Чуть больше половины жизни он был подданным одной империи, чуть меньше — другой. Две империи, два языка, две чуть неравные половины биографии; его жизнь строилась по неуклонному закону таинственной симметрии, превратившему время его земного существования в жестко организованное пространство. Чем, заметим, империя и является. Бродский не раз говорил: поэт (т. е. он сам) — орудие языка. В нобелевской лекции уточнил — орудие культуры.

Культура, орудием которой был Бродский, не русская, не еврейская, не англосаксонская. Это — культура Империи, поздней Империи, изнемогающей под натиском варваров, разъедаемой старческими недугами. Мужество, стоицизм, скепсис — вот ее главные достижения. Бродский был последним часовым в армии, часть которой погибла, часть — сдалась, часть — дезертировала. Его презрительный пессимизм — вовсе не поза, а ясное представление об отсутствии перспектив. Первое стихотворение первого тома собрания сочинений поэта начинается словами: «Прощай, / позабудь / и не обессудь». В последней строфе последнего стихотворения последнего тома читаем: «Она сама / состарится, сойдет с ума, умрет от дряхлости, под колесом, от пули».

Дряхлость, распад, тление, смерть, в итоге — пустота, — вот что всегда занимало Бродского, вот его главная тема. Оттого перечисление названий лучших стихотворений поэта звучит как поминальный список: «Прощай», «Еврейское кладбище около Ленинграда», «Памяти Е. А. Баратынского», «На смерть Роберта Фроста», «Большая элегия Джону Донну», «На смерть Т. С. Элиота», «Post aetatem nostram», «Похороны Бобо», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть Жукова», «Памяти Геннадия Шамова», «Памяти отца: Австралия», «Памяти Клиффорда Брауна», «Памяти Н. Н.». И бесконечные элегии... Умирающей культуре всегда есть кого помянуть. Другой вопрос: найдется ли тот, кто это сделает. Такой поэт нашелся. Иосиф Бродский стал орудием поминающей себя культуры.

«Я заражен нормальным классицизмом». Он был последним классическим поэтом русской литературы. В нарастающем хаосе

партизанщины, он в одиночестве предпочитал правильные осады, размеренные кампании, сухую прелесть точных планов, выверенных чертежей. Он любил говорить о «стратегии автора в стихотворении». Победившие ост- и вестготы, гунны, бургунды предпочитают говорить о «кайфе» и «приколе». В 20-х годах XIII века монголы подчинили себе Поднебесную империю и, подчинив, переняли китайские военно-инженерные хитрости. Точно так же современная русская поэзия, поэзия постимперской культуры, пользуется инструментарием Бродского, а некоторые обживают и его интонацию: кто-то педалирует статуйную четкость, а кто-то низгоняет неуклюжий (а потому — трогательный) цинизм «Речи о пролитом молоке» до сивухи вселенского фразерства. Но иного и быть не могло. Классицизм крушат деталями того же самого классицизма, а, устав, строят то же самое, только хуже. При всем уважении к Карлу Великому скажу, что его империя и в подметки не годилась даже поздней Римской.

Новая империя не оказалась надежнее старой. Только ее крах, в отличие от той, другой, символизирует не стайка провинций, разлетающихся прочь от метрополии, и не меченный Богом генсек, а тихий университетский профессор, несущий мультикультуралистскую ахинею об одинаковой важности Черчилля и Чингачука для мировой истории. Но смысл остается тем же. Отсутствием смысла. С распадом империи (неважно — в каком виде) пространство, некогда ею занимаемое, обесмысливается. Пространство теряет свои признаки, например, геометрию. Иосиф Бродский знал это. У него есть такая строчка: «Вечер, развалины геометрии...» Время сломалось, развалилось, опало тихими хлопьями задолго до пространства, координаты утеряны навсегда: «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря, / дорогой, уважаемый, милая, но не важно / даже кто...» Или, словами любимого Бродским Пастернака: «Никто не помнит ничего».

Продолжать говорить, продолжать выпевать стихи стало для Бродского вопросом личного мужества, делом чести настоящего поэта. С годами стихи становились все суше, строже. В VI веке н. э. «последний римлянин» Бозций в готской тюрьме сочинил знаменитую книгу «Утешение философией». «Последний римлянин» Иосиф Бродский во всех своих ссылках — от норенской до нью-йоркской — сочинял одну книгу — «Утешение поэзией». С годами, располнев, он сам стал похож на римского патриция. Но ни одному патрицию никогда не сотворить такого пиршества славянской фонетики:

О, облака
Балтики летом!
Лучше вас в мире этом
Я не видел пока.

Семь строф спустя, в том же стихотворении читаем: «ах, кроме ветра, / нет геометра / в мире для вас». Для «последнего римлянина» Бродского нет геометрии в распавшемся мире. Для поэта Бродского нет геометра. Таков смысл его «Утешения поэзией».

**ОБСТОЯТЕЛЬСТВА
МЕСТА И ВРЕМЕНИ**

ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА

М. П.

Перед нами строгий мужской костюм: пиджак и брюки. Настоящую суть его составляют не глупые пуговицы и непристойные фалды, не сомнительной национальности лацканы, по которым недалекие беллетристы судят своих героев, надевая последних лацканами «сальными», да еще «посыпанными перхотью». Не новомодные «манжеты брюк». Суть костюма (и его владельца) являют (вернее, скрывают) карманы. Грудной (внешний) накладной карман на пиджаке. Там же — внутренние: «в рамку» и «в листочку». «Подкройные» карманы в брюках. Содержимое карманов больше говорит о мужчине, чем характеристика с места работы и отзывы знакомых дам.

Российская империя, видимо, в пике бердяевским рассуждениям «о вечно бабьем в русской душе», настойчиво прикидывалась мужиком. Была, так сказать, травестушкой. После 1922 г. даже название сменила на маскулинное свистяще-раскатистое «СССР». Посему и ходила вечно в мужском костюме: вспомним Екатерину II, ловко скачущую на коне в облегавшем гвардейском мундире во главе мятежных, гвардейских же, полков, или фрачно-брючную Коллонтай в зеркальном блеске скандинавских дипломатических паркетов. Кстати, не по поводу ли бисексуальных портняжных тонкостей вздыхал Тютчев: «Аршином общим не измерить»?

Так что же накладные внешние, прорезные внутренние, подкройные брючные нашей кавалерственной отчизны? Что они? Что в них?

Внешний (грудной) накладной карман — конечно же, Санкт-Петербург. А непременно торчащий оттуда треугольничек носового платка, что? Разжиревший Адмиралтейский шпиль? Стрелка Васильевского острова? Треугольный фронтон Биржи, осеняющий оную Стрелку? Так или иначе, это он — фиговый листик европейской порядочности: нарочитый, символический, необходимый и достаточный.

Москва — там же, на груди, но внутри: «в рамку» и «листочку», ближе к сердцу. «Если я возьму Москву, — говорил Наполеон, — я поражу Россию в сердце». Но не поразил. Просто залез во внутренний карман. И не нашел там ничего — даже удостоверения личности: легендарные бородатые бояре так и не пришли полюбоваться его простуженным носом. А бумажник лежал в другом кармане. Уж не в брючном ли, «подкройном»?

Таковым, по общему разумению, являлся Нижний Новгород. Впрочем, не будем глушить себя удушливым дымом общих разу-

мений и расхожих мнений — тем дымом, что верифицирует часто несуществующий огонь. Лучше окунемся в хрустально-холодные воды самого эстетского жанра историографии — в средневекистику, этот духовно-сухой брют, несравнимый ни с промышленной водкой нового времени, ни с унылым уксусом античности, который не спасает даже обильная мраморная крошка. Что увидим мы, занывнув с открытыми глазами?

1221 год («Я, ты да я, ты да я, я», — пропищит невидимый переводчик с цифирного на человеческий) — год основания Нижнего Новгорода. Здесь примечательно все: и то, что основатель — князь Юрий Всеволодович — позже был канонизирован православной церковью (кажется, это сообщило некоторую интимность в отношениях Нижнего Новгорода с небесной канцелярией); и то, что погиб Юрий в битве на речке Сити (странное название, словно князь оборонял от татар не владимирскую землю, а солидные лондонские банки — так мотив «кармана» звучит в первый раз, робко, сыгранный будто английским рожком); и то, что назвали поселение «Нижним» Новгородом, иначе говоря, символически перенесли тогдашний карман — Новгород — с северо-западного края русского кафтана на восточный, вниз. К сожалению, ничего не известно об изменениях в отечественной моде в первой трети XIII в.

Однако нижегородская карманная увертюра была заглушена лязгом доспехов. Город стал форпостом влияния владимирских князей в заволжских неславянских землях. А нагрывшее вскоре золотоордынское иго и вовсе отправило мальчика на срочную военную службу. Повзрослев, Нижний пытается сделать здесь карьеру: мы видим, как во второй половине XIV в. местные князья тягаются с московскими — за что? За столичный блеск да владимирский ярлык (пусть простит мне читатель припахивающую кваском и лучком интонацию). Очередное поражение от татар (опять-таки на берегах реки с еще одним символическим названием — Пьяна) не позволило разухабисто-торжественному «столичному» мотивчику тягаться с «карманным». Но он еще вернется.

Приближается к нам тот баснословный НН (надеюсь, аббревиатура придаст Нижнему цирковой элегантности мистера Икса), форсированнее наигрывают архангельские трубы «карманную» тему: усложняется аранжировка, структура обрастает деталями — например, Архангельским собором. Поэтому, когда основательный Минин с почти бестелесным Пожарским (обгоревшим в 1611 г. в московском *пожаре*; не слишком ли много говорящих названий и имен?) выгнал поляков из Кремля, было ясно: карман, да-да, карман спас Россию.

А вот время бумажников еще не подошло. В ходу были висящие на поясе кошель; таким кошельем рядом с еще пустым нижегородским карманом висел на веревочке-реке Макарьев. Макарьевская ярмарка. Но архангелы владеют в совершенстве не только искусством Диззи Гиллеспи и Майлза Дэвиса, они не чужды талантам Дубровского — и вот результат: в 1817 г. Макарьевская ярмарка сгорела. Мистически настроенный импера-

тор не посмел бунтовать против воли небес и ярмарка была перенесена в Нижний. Шар попал в лузу. Бумажник упал в карман.

«Местоположение Нижнего Новгорода красивее всего виденного мною в России. Перед вами не низкие холмы, пологими скатами бегущие вдоль реки, но настоящая гора, образующая могучий мыс при слиянии Волги и Оки. Обе эти реки одинаково величественны, но в месте своего впадения в Волгу Ока ничем не уступает последней и теряет свое речное «я» только потому, что ее верховье значительно ближе. На этой-то горе выстроен Нижний Новгород, господствующий над необъятной, как море, равниной, а у подножия происходит величайшая в мире ярмарка», — так чувствительный Кюстин описывает величие НН образца 1839 г. — величие осуществленного Божьего замысла. Но, — как говорил Анаксимандр в переводе Ницше (переведенном на русский Т. Васильевой): «Откуда вещи берут свое происхождение, туда же должны они сойти по необходимости; ибо должны они платить пени и быть осуждены за свою несправедливость сообразно порядку времени», — или в дословном переводе Хайдеггера (и все той же Т. Васильевой): «Из чего же происхождение (есть у вещей), туда также происходит их пропадание по необходимому; а именно, они выдают друг другу право и пени за несправедливость по порядку времени», — значит, непременно должна была завершиться этой кюстиновской кодой нижегородская карманная симфония, а после рассыпаться на отдельные сюиты, арии, песенки, и то, что раньше казалось единым Большим Стилем, начало кишеть сотнями малых стилей; упорствующих ждало наказание — недаром у Анаксимандра говорится об осуждении «за свою несправедливость сообразно порядку времени» (так и декабристы, предлагавшие сделать НН столицей России, были наказаны за несообразное времени воскрешение «столичного» мотива). Тот же Кюстин добавляет: «Для того, чтобы создать нижегородскую ярмарку, понадобилось стечение целого ряда исключительных обстоятельств, которых нет и не может быть в европейских государствах: огромность расстояний, разделяющих наполовину варварские народы, испытывающие уже, однако, непреодолимую тягу к роскоши,¹ и климатические условия, изолирующие отдельные местности в течение многих месяцев в году, отсутствие удобных и скорых средств сообщения и т. д. и т. п. Но, думается мне, можно предвидеть, что не в очень далеком будущем прогресс материальной культуры в России сильно уменьшит значение ярмарки в Нижнем Новгороде. Теперь же, повторяю, это величайшая ярмарка на земном шаре.

Как в воду (потерявшей свое речное «я» Оки?) глядел Кюстин. Бумажник разбух и стал не по карману. В кармане (к концу

¹ Все-таки чудный писатель этот Кюстин. Весь клюквенный сироп его «России в 1839 году» можно простить за эту «непреодолимую тягу к роскоши» и за «теряет свое речное „я“» из предыдущей цитаты.

XIX в.) осталась уже какая-то ерунда: мелочь, крошки хлебные и табачные, мятые носовые платки, моток бечевки, перочинный ножик и Бог знает что еще. Город застраивался штучными (как папиросы на лотке) мещанскими домишками; архангельские трубы, тубы, тромбоны, корнет-и-пистоны смолкли; атмосфера источала ароматы щей и частных удовольствий. Недаром здесь в гимназии учился великий крохобор русской литературы, нумизмат, любитель самолично набивать папиросы — Василий Васильевич Розанов. Кажется, и достопримечательностей в городе на рубеже веков было всего две: сортир дворянского института, запечатленный почти гомеровским перечислением Мариенгофа,¹ и музыкальный деятель Э. К. Метнер, что-то цензуривший в нашем кремле.² Все прочее было, как у прочих — в Пензе, Смоленске, Ростове, Калуге и несть им числа: гимназии; банки, сляпанные на фасон дурного модерна; рабочие слободы; губернаторы; краеведы; городовые; эс-эры и эс-деки местного значения. Был, правда, еще один человек — эдакий Мартин Иден с усами Фридриха Ницше: Максим Горький. Именно он сквозь энтомологический хохот Шаляпина, сквозь гам собственного политического птичника (соколы, чайки, гагары, пингвины, буревестники — не тоска ли это Леши Пешкова по несостоявшейся орнитологической карьере?), сквозь шорох, шепот и шелест метафизических ужей, наконец, сквозь потрескивание, полязгивание, побряхтывание, попукивание, поскрипывание нижегородской обывательской жизни уловил слабые, бессмысленные (пока) звуки настройки небесного оркестра перед исполнением новой «Симфонии Большого Стиля Нижнего Новгорода». И негромкий стук дирижерской палочки по попитру...

История наградила автора «Врагов» за тонкий слух — НН стал Г, а новая нижегородская симфония начала звучать в духе известной темы «Время, вперед!». И если НН назвали Г, то могли бы (столь же справедливо) назвать Ф. То есть — Форд. Горький был идеологом Большого Советского Стиля. Символом Большого Советского Стиля в 30-е гг. стал ГАЗ (Горьковский автомобильный завод; чуть позже к ГАЗу в качестве символа присоединился (модернизированный) Сормовский завод, описанный тем же

¹ «О сортире нижегородского дворянского института, после первого посещения нашего... Лео рассказывал со слезами на глазах... о фарфоровых писсуарах, напоминающих белоголовых драконов, разверзших сияющие пасти, о величавых унитазах, похожих на старинные вазы для крышонов; о сверкающем двенадцатикранном умывальнике; о крутящемся в колесе мохнатом полотенце; о зеркалах, обрамленных гроздьями полированного винограда; о монументальном «дядьке» в двубортном мундире с красным воротником и в штанах с золотыми лампасами, охраняющем крышоновые вазы...»

² «И вдруг мне блеснуло: бежать, скорей, — в Нижний, к единственному человеку, который не шут, не ребенок и не «скорпион», — человек, понимающий муж, не романтик: к Эмилию Метнеру!» (Андрей Белый, «Начало века».)

Горьким в романе «Мать»). ГАЗ построил Форд — один из отцов Большого Американского Стиля. Слышите? Вот-вот заиграет Цфасман, вот-вот запоет Утесов!

«Над городом Горьким, где ясные зорьки...» Ах, как хочется стать каким-нибудь Гоголем и воспеть в прихотливой, перенасыщенной прилагательными и восклицаниями прозе этот волшебный город ясных зорек и строго геометрических спальных районов; город, где с высокой набережной сурово смотрят на унылое низменное Заволжье бодрые шедевры сталинской архитектуры, то вскинув на караул белые колонны, то, словно Гулливер среди лилипутов, поставив на свои широкие спины маленьких трудолюбивых полунагих рабочих в кепках, со штангенциркулями и аккуратных студенток в косынках; город, где парки культуры и отдыха трудящихся сдержанно напоминают нам о Версале — широкими аллеями, офигуренными фонтанами — но о Версале, захваченном-таки парижскими коммунарами; город, где путь из «Ясной» до «Парышева» столь же опасен и многотруден, как из варяг в греки; город, в котором до начала 60-х просыпались по заводскому гудку, а усыпали вместе с Центральным радио — в 24.00... О, первомайские бахтинские карнавалы, строгие революционные литургии седьмого ноября, очереди в предновогодних гастрономах за мандаринами (трогательно описанные Бродским), веселый звон ветеранских орденов в солнечный день Победы, «Победы», «Волги», пробеги на приз газеты «Автозаводец», пустые вечерние улицы во время показа очередной серии «Штирлица» — какое это могло бы быть счастье, какая радость, если бы не очередная перестройка в небесной канцелярии, внезапная усталость дирижера, тупая фальшь фаготов, истерика скрипок, раскатистая измена роаяля...

Смокла музыка сфер. Исчезли и восьмидесятые — будто Большая Медведица языком слизнула. Вместе с восьмидесятыми исчезло все: сенаторы, сбирь, духовные конгрегации, Генеральные Штаты, вассалы, вассалы вассалов, мелькнули солдатские императоры и императорские солдаты, тело Августа вот-вот вынесут из Дома Инвалидов. И никому не нужен наш чугун; и «Волги» наши не нужны. Даже нам. Из кармана, за ненадобностью, вытащили автомобильные ключи. Осталась та же труха, мелочь, крошки, жвачка («Вит Вош»).

Сейчас гранитно-бетонная физиономия Большого Советского Стиля подернулась мелкой сетью едва заметных морщинок, трещинок, из которых выбивается то щетинистая травка, то грубая поросль бурьяна. А вот центр — район малого мещанского стиля — прихорашивается, подкрашивает фасадики, накладывает макияж реклам, обживает собственное чрево — бесконечные подвалы деревянных домишек. Однако стоит переехать реку, как нежная весна сменяется грубым осенним фасадом: Большой Стиль нельзя обновить, Большой Стиль случается только один раз. Этот упадок, впрочем, более по душе внимательно наблюдателю, нежели банальная купеческая весна. Вот так же, в 1920 — 21 гг. приходил в упадок Петроград — город Большого Имперского Стиля; упадок, о котором с восхищением писали

Мандельштам и Вагинов. Уходит смысл, здания ссутуливаются, становятся похожи на автошаржи, в воздухе разливается лихорадочный аромат вседозволенности, табу исчезают, чтобы, вернувшись, отомстить стократ. В местах, где в 1985 г. можно было угодить в милицию за одну мысль о бутылке пива, сидят на корточках, свесив жирные зады, какие-то увальни и неторопливо пьют водку. Кстати, о персонажах. Контекст этого упадка, сгущаясь, рождает своих действующих лиц — и достаточно беглого взгляда на них, чтобы вспомнить актеров паршивой драмы 70-летней давности: «Красное офицерство: мальчишка лет двадцати, лицо все голое, бритое, щеки впалые, зрачки темные и расширенные; не губы, а какой-то мерзкий сфинктер; почти сплошь золотые зубы; на дылячем теле — гимнастерка с офицерскими походными ремнями через плечи, на тонких, как у скелета, ногах — развратнейшие пузыри — галифе и щегольские, тысячные сапоги...» Достаточно поменять в этом бунинском портрете гимнастерку на кожаную куртку (тоже, кстати, привет из гражданской), а «развратнейшие пузыри — галифе» на фекальнейшие штаны-мешки турецкого пошива, наконец, в пустующие руки парня вложить пластиковую бутыл польского лимонада, и вот сей персонаж оживает, ветерок колышет его ежиком стриженные волосы, к нему подходят другие (есть и потолще), и вся шакаля стая исчезает в каком-нибудь Автомеханическом переулке. Господи, как верно насчет золотых зубов!

Империя умерла. Увы, не египтяне хоронили — товаров «на дорожку» в гробу нет. Поэтому в карманах торжественного ее костюма (пожалуй, маршальского мундира) почти пусто. Только земля и черви. На надгробии льют бесконечные слезы Ока и Волга, почему-то сапфически обнявшись. По бокам, справа и слева, салютуя чадящими трубами несут почетный караул Автозавод и Сормово.

НАША С ВАМИ АРКАДИЯ

Откуда это влечение к теплой межматериковой луже, куда нечаянно вступил итальянский сапог? Что за армейские перелочки мифологического взвода от:

— Аякс! — Я!

до:

— Янус! — Здесь мы!

К чему пепельные губы араба у родника, белое солнце (пустыни?), пистолет, отказ от исповеди? На кой сдались тароватые карточные фокусы Даррелла, все эти мятные Мелиссы, недобродетельные Жюстины, Балтазары (без Каспаров и Мельхиоров), Каподистрии (без Нессельроде)? Откуда страсти по Антиноеву запльву? Грампластинки с александрийскими песенками? Помпейская пепельница? Битый стройматериал в Афинах?

Мы зябнем. Ленивое сердце вяло качает пастеризованную кровь. На плечах — вязаная кофта, ноги укрыты пледом. Камин. Шерстяные носки. Чай и водка, чтобы согреться. В школе мы ненавидели физкультуру: маты пахли носками, раздевалки — подмышками; форма не лезла в портфель. Грубый учитель нещадно-площадно бранился и норовил облапать любимую одноклассницу. В результате мы выросли хилые, а он, сволочь, все бегаёт каждое утро в скверике.

Чуть не забыл: в Бога мы не веруем и в церковь не ходим. Забрели как-то полюбоваться кудрявыми барочными штучками некоего храма, но испугались сумасшедшего церковного сторожа и убежали. А сторож кричал вдогонку: «Что в Божий Храм нейдете! Грехи не пускают?»

Ладно были бы грехи. Но и грехов нет. Ничего не происходит в нашей жизни, а если и происходит, так сейчас — за письменным столом или в мягком кресле под жолтым душем торшера. Так в детстве, будучи неспособными ни к идиотическому «Царю горы», ни к банальной «стенка на стенку», мы играли (в одиночку!) в солдатики, переигрывая Ватерлоо в пользу маленького серого капрала. В хоккей нас не брали, но мы одной левой и с закрытыми глазами обыгрывали любого фраера в настольный.

Теперь у нас настоящий элинский понт. В креслах, нога на ногу, мы беседуем с древними. Древние невразумительны: поземка забирается под пеплум, снег сыпется на благородные лысины, нос краснеет, бороды индевеют. У них першит в горле от табака и едет крыша от водки. Но сеанс продолжается: мы вызываем любимые тени трением сухой ладошки о корешки книг — и древние проходят перед нами, как в кино, но в немом. Платоны,

плотины, виргилии, катуллы, ксенофонты, аполодоры и авлыгеллии изъясняются жестами, неопределенными отмашками рук и ленивыми гримасами, словно телевизионный диктор для глухонемых. Они равнодушны и забывчивы, но алчны до подарочков (читай, цитирования), как Свифтовы струльбруги. Мы с радостью удовлетворяем эту их страсть. Цитируем. Всласть.

Вот наш компактный складной рай. Завывание метели за окном волшебным превращается в шум ласкового медитеррианского прибора. В сто ватт сияет портативное солнце. Гроздьями винограда наливаются и тяжелеют спелые слова. Телефонный треп мнится сократическим диалогом. А посреди ледяной пустыни, по которой гуляет лихой человек, торчит гипсовый истукан с благонамеренной мордочкой дюжинного школьного учителя. Аполлон в мехах.

ЮВЕНИЛЬНЫЙ ЖАНР

Есть вещи безошибочные и есть вещи проблематичные. Водка, например, — безошибочна, а какая-нибудь текила — проблематична. На мой взгляд. Впрочем, может появиться некий мексиканец с огромным мачете и в два счета доказать мне обратное. Они, латиноамериканцы, такие — их маисом не корми, дай только продемонстрировать относительность истин в человеческом мире. Таков Борхес. Таков, в сущности, Кортасар. Последний, правда, маскируется — моделирует «позитив»; предлагает возможности гносеологического прорыва — то с помощью трубы Сатчмо, то посредством автомата Фиделя. Но в лучших своих вещах он честен, а значит — горек. Достаточно вспомнить его «Слюни дьявола».

«Истории о хронопах, фамах и надейках» не относятся к лучшим сочинениям Кортасара. Но именно они породили массу стилизаций в советской литературе. Популярность кортасаровских «хронопов» сродни популярности идей Фрейда. И то и другое — редукционизм, опрощение сложного, сведение многообразия к двум-трем типам, двум-трем комплексам. Между прочим, сам глава «венской делегации» увидел бы в этом проявление типичного инфантилизма, страха перед «взрослым миром». А Борис Михайлович Парамонов добавил бы, что таковой инфантилизм — характернейшая черта русской культуры, так сказать, ее вечная ювенильность.

Дети (почти все) любят сказки. Взрослые читают рассказы. «Русские мальчики» (и девочки) создали новый жанр — «рассказки». Чисто формально его прототипом можно считать сочинение Авла Геллия «Аттические ночи», особенно историю о беседе Александра Македонского с пожилым скифским пацифистом. Популярность кортасаровских «хронопов» в Советском Союзе была подготовлена анекдотами Хармса; точнее, не столько Хармса, сколько «под Хармса» (их сочиняли в начале 70-х гг. какие-то московские художники). Помните? «Лев Толстой очень любил детей». Вадим Демидов придумал этому жанру название — «хармсинки». Людмила Петрушевская сменила содержание: историко-культурное на лингвистическое. Кажется, волна новаций и усовершенствований растет, впрочем, как и популярность жанра.¹ Неиз-

¹ Даже в визуальных искусствах: например, Комар и Меламед. Вообще, соцарт представляется попыткой сделать, в общем-то страшную, советскую жизнь нестрашной, даже веселой. Психологически это понятно. А эстетически?

менно одно — детское желание разделить мир на «тех» и «этих», «хороших» и «плохих», заговорить его «птичьим языком», упротить дедушку не убивать Павлика Морозова, бросить спасательный круг тонущему Чапаю, раздобыть волшебную палочку и заказать бессмертие себе, маме, Сашке, хомячку Мэрфи (а себе еще и каратистские способности Брюса Ли), в общем, сделать мир ненастоящим, невзаправдашним, подчинить его своим (добрым! справедливым!) правилам игры. Этим занимается Голливуд. Этим занимаются авторы разного рода «хармсинок» и «расказок». Этим занимается Майкл Джексон.

Кстати, вот прекрасный зачин для нового цикла «хармсинок»: «Майкл Джексон очень любил детей...»

БУДЕТ ЛИ ПОБУДКА БУДЕТЛЯН?

Начну с этимологии. «Авангард», в дословном переводе с французского, значит — «передовая стража». «Футуризм» прочно обосновался на латинском фундаменте: «futurus» — будущий. Удачнее всего «футуризм» перевел на русский Велимир Хлебников — «будетлянство». Этот гениальный вынюхиватель корней (вспомните носилце «Предземшара»!) фонетически предвосхитил в русской кальке все, что будет воплощено в отечественных аватарах «авангарда» и «футуризма»; а именно: нескончаемое бубнение «бу-бу-бу», детсадовская метафизика, восхитенные вопли «ой, бля!», наконец, «-нство», украденное то ли у «вольтерьянства», то ли у «вегетарианства». Короче говоря, длинное, несладкое, но такое родное, слово; шумное и бессмысленное, как сам «авангард»-«футуризм», — «будетлянство».

Точно так же, как новое поколение выбирает пепси сегодня, новое поколение 1909—1913 гг. выбрало футуризм. Уже забегали по улицам жучки-автомобильчики, уже можно было (посредством барышень) телефонировать куда угодно (хоть в Смольный), уже сменился летальный лёт Лилиенталя победным бляением моторов перелетевшего Ла Манш Блерио, уже сверчками стрекотали механические ручные камеры obscure, уже прыгали из жестяных патефонных ушей шалыпинские блохи... Все эти милые сейчас штучки казались тогда чем-то вроде терминаторов и лазерного оружия: таинственными и могущественными. И все решили, что за ними будущее. Некоторые же, подтянув френчские брючки и растоптав петличную гвоздичку, бросились вслед будущему. Вот что из этого получилось: «Я застал его в довольно странном виде: уже в смокинге, с повязанным галстуком, он стоял посреди номера в одних кальсонах и грустно разглядывал свои брюки, только что лопнувшие в самом критическом месте», — пишет о футуристическом папаше Филиппо Томазо Маринетти будетлянский сынок Бенедикт Лившиц (к чести последнего заметим, что он вскоре отпал от этой патерналистской шайки). На этом месте забега за будущим, где надорвал штаны Маринетти, безнадежно перепутав скверную колониальную войну с поисками технологического Грааля, в игру вступили русские. Забурили Бурлюки. Выделял кульбиты Кульбин. От Хлебникова, словно от каравая, каждый норовил отщипнуть кусочек. Как и положено славянам, наши были ближе к природе и смотрели глубже (читай — в корень). Бурьяном разрастался Пастернак. Бесплодный Шершеневич зудел около сего растреванного улья. «Механика усложнилась биологией. Опыт Запада

умножался на мудрость Востока. И ключ к этому лежал у меня в ящике письменного стола, в папке хлебниковских чернови-ков», — гордо заявлял позже Бенедикт Лившиц. Тот же Лившиц вел примечательные разговоры с упомянутым выше Маринетти. Итальянец обучал застенчивых русских донжуанским приемам: «Если нам нравится женщина, мы усаживаем ее в авто, опускаем шторы и в десять минут получаем то, чего вы добиваетесь годами». (Заметим в скобках, что такой способ был известен еще Казанове и Флоберу; у Маринетти появилось лишь авто вместо кареты; в этой замене кареты на авто в архетипической ситуации и есть смысл западного футуризма.) «Что можно было противопоставить этому фаллическому пафосу в сто лошадиных сил?» — иронически резюмирует, пожимая плечами, Лившиц. Плечами-то пожимает, но противопоставляет итальянскому умению стаскивать чулочки и мять корсажики российскую приверженность даже за бутылкой говорить о высоком: «Ваше воитель-ство носит поверхностный характер. Вы сражаетесь с отдельны-ми частями речи и даже не пытаетесь проникнуть за плоскость этимологических категорий... Вы не хотите видеть в грамматиче-ском предложении лишь внешнюю форму логического суждения. Все стрелы, которыми вы метите в традиционный синтаксис, летят мимо цели». Как обычный русский интеллигент, будетлянин вместо проблемы сексуальной видит проблему идеологическую. Что не мешает осознавать себя крутым парнем. Вот что писал Хлебников Каменскому в 1909 г.: «А вообще мы ребята добро-душные: вероисповедание для нас не больше, чем воротнички (отложные, прямые, остро загнутые, косые). Или с рогами, или без рог родится звереныш: с рогами козленок, без рог теленок, а все годится — пушай себе живет (не замай). Сословия мы при-знаем только два: сословие «мы» и наши проклятые враги. Мы новый род — лучей. Пришли озарить вселенную. Мы непобеди-мы». Через тринадцать лет пугливый девственный Хлебников бу-дет побежден банальным сифилисом (надо, надо было слушать полезные рассуждения дяди Маринетти по половым вопросам!). Пока же, за много лет до рокового антисанитарного коитуса, Хлебников (в соавторстве с Лившицем) пишет следующее:

«Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и скло-няют благородную выю Азии под ярмо Европы.

Люди, не желающие хомута на шее, будут, как и в позорные дни Верхарна и Макса Линдера, спокойными созерцателями тем-ного подвига.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел. Кружева холоп-ства на баранах гостеприимства».

Не правда ли, чудный образчик эллинской риторики из уст людей, называвших одно из своих объединений «Гилеей» — т. е., по греческому же названию, южной Скифией, которая перво-бытной силой грозила тому же эллинству? Невозможно без хо-хота воспринимать «склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы», «чужеземец, помни страну, куда ты пришел», «кружева

холопства на баранах гостеприимства»... «И эти люди из лучших», перефразируя Атоса, скажем мы. Чего же тогда ждать от какого-нибудь Крученыха, кроме хитрых хохляцких придирок в «Кукише прошлякам» да бездарных виршей — вроде:

Среди палат Флоренции
 молодой чумак носач,
 в синем фраке,
 засохлыми глазами,
 рыбьим студнем
 застыл на камне.
 — О, тоска, тоска!
 Последнасть дней моих
 У мачехи-чужбины
 О, тройка Русь
 Поглоти меня
 в просторы полей!..

(Это о Гоголе.)

И все-таки Крученых — еще фигура... Чего же тогда ждать от нынешних футуристов? «Полноте, — скажет недоумевающий слушатель, — да есть ли они сейчас?»

Последний роман Джеймса Джойса называется «Finnegan's Wake». Перевод может быть разным — «Финн опять проснулся», «Поминки по Финнегану», наконец, «Побудка Финнегана». Попробуем отмахнуться от Финнегана (может, пошлем его за бутылкой?) и зададимся следующим вопросом — будет ли побудка бюджетля? Сегодня? Завтра? Будет?

Главным стремлением художественного и литературного авангарда Запада и России, начиная с 70-х гг. XIX в., был прыжок к реальности, стремление разделиться с условностью искусства. Отсюда кубизм, джойсовский «поток сознания», додекафония и проч. Реальность же, виляя бедрами, дразня, показывая язык, каждый раз уклонялась от потных лап творцов. Тем более, что каждый понимал под «реальностью» свое. Русский футуризм из-за особенностей русского национального сознания, которое в большей мере артистично, видел реальность в утопии — неважно какой, перспективной или ретроспективной. Перспективную утопию пытался нагнать Маяковский, погрузиться в ретроспективную — Хлебников. В результате первый разъезжал на чекистском авто по разоренной Москве, другой усеял стихами из лопнувшей наволочки прикаспийские степи. Перспективную утопию построили, ретроспективную — приватизировали националисты, монархисты и музейщики. Интересно, что сами русские футуристы, став частью прошлого культурного контекста, превратились в своего рода ретроспективную утопию, в престижный кусок огромного иллюзиона под названием «серебряный век». Именно Хлебников, Крученых, Бурлюки, Гнедов и т. д. и есть те Пушкины, которых, если быть до конца логичными, должны сбрасывать с парохода современности нынешние бюджетляне. Но корабль плывет, а за борт летят лишь пустые бутылки, окурки и использованные презервативы.

Гоняясь за реальностью, отвергая условность искусства, авангардисты, сами того не ведая, не условность отвергли, а реальность, мистифицируя ее, точнее, эстетизируя. В результате к 40-м гг. нашего века все стало искусством, т. е. все стало возможно описать как феномен искусства; иначе говоря, безбрежным стал язык (в широком смысле этого слова). Такую «логоцентричность» подметили сначала структуралисты (прежде всего Ролан Барт и Фуко), а затем и сами художники, писатели, музыканты. В литературе появился постмодернизм, «открытый» Джоном Бартом; в визуальных искусствах — «поп-арт». Именно «поп-арт», окончательно превратив реальность в иллюзию, искусство — в жизнь, жизнь — в искусство, не оставил шансов престарелому авангарду, тем более футуризму. Последним ударом по футуризму стал крах коммунизма (извините, ради Бога, за зудение этих дурацких «измов»). С коммунизмом исчезла перспективная утопия, исчезло будущее, счастливое и сверкающее, а экологическая проблема заставила почти всех отвернуться от технологического романтизма. В будущем просматривается только женская туфелька и корова Энди Уорхола.

Что же остается нашим несчастным бюджетляничкам, нашим отверженным футурастикам? Будущее их — в прошлом, они занимаются презираемым Маяковским филоложеством, ткут самодельные книжицы, к их услугам кришнаитские балахоны (вместо пресловутой желтой кофты), технопоп (вместо воспетой Маринетти музыки машин и станков), СПИД (вместо хлебниковского сифилиса), наконец, — так же как и 80 лет назад — стулья, расчудеснейшие стулья, которые можно швырять об пол и ломать. Цирк, сверкание софитов, настоящее шоу, зрители хлопают в ладоши и напевают, на мотив битловской «облади-облада»: «будет-ли, бюджет-ля!».

Р. С. Впрочем, чтобы быть честным, скажу, что у сегодняшних футуристов есть некий шанс. Приведу фразу Жака Дерриды: «Я думаю, что в принципе нет ничего предосудительного в том, что литературная традиция... пытается вести борьбу с языком, искать что-то за его пределами. Я бы сказал, что есть нечто, нечто действительно есть за пределами языка, и все зависит от интерпретации». Так что, господа бюджетляне, не унывайте! За работу! Засучите рукава! Хватайте стулья! Ползайте и мычьте! Вы — займете место в истории! Правда, теперь уже — в истории нравов.

НЕИЗБЕЖНОСТЬ ТЕАТРА

Канцлер П. П. Шафиров сказал о Петре I следующее: «Сочинил из России самую метаморфозис, или претворение» («Рассуждение о причинах Свейской войны», 1717). Почти двести лет спустя, будто поймав неизвестного ему Шафирова на двусмысленном глаголе «сочинил», Освальд Шпенглер отпарировал: «Одно только слово «Европа» с возникшим под его влиянием комплексом представлений связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство. Здесь, в культуре воспитанных на книгах читателей, голая абстракция привела к чудовищным последствиям. Олицетворенные в Петре Великом, они на целые столетия извратили историческую тенденцию примитивной народной массы...» («Закат Европы», т.1). Во втором томе своего удивительного труда Шпенглер вводит понятие «псевдоморфоза» — явную антитезу шафировскому «метаморфозис» и подкрепляет им свои исторические (или эстетические?) претензии к сыну Алексея Михайловича Романова; вот образчик этого блестящего и неубедительного рассуждения: «Так возникают поддельные формы, кристаллы, внутренняя структура которых противоречит их внешнему строению, один вид минерала с внешними чертами другого. Минералоги именуют это псевдоморфозой». Здесь будет уместно слово «имитация», тем более, что Шпенглер сделал (как сказал бы Шафиров, «сочинил») «имитацию» основой нелюбимого им, поверхностного, необязательного «украшения» — в противовес органическому «орнаменту». Получается, что Петр Великий «сочинил», «имитировал», «придумал», «украсил» Россию Петербургом, короткими кафтанами, газетами, флотом, табаком, театром, Сенатом, промышленностью, Академией, выходом в Балтийское море и т. д. Прорубил стрельчатое окно в курной избе.

Если так, то Петр — настоящий художник. Его имитация была скучным второсортным подражательством. Его имитация сродни Аристотелю «мимесису», он не создавал в Чухломе Голландию XVII в., он разыгрывал на русских подмостках некий европейский театр, в париках и шпагах, имитацию возможного, вернее того, что сам Петр считал возможным. Западничество Петра было не ретроспективным, а перспективным. «Говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости», — замечает в «Поэтике» Аристотель.

Так, из гипотетической беседы российского бюрократа, немецкого эстета и воспитателя македонского наследника, возникает тема петровской и постпетровской российской истории как спектакля в европейском духе, или шире — как театра. «В истории театра со времен Аристотеля вплоть до наших дней требование имитации все время возобновляется» (Патрис Пави). Поменяем кое-какие слова в этой формуле и получим искомое: «В истории России со времен Петра I вплоть до наших дней требование имитации все время возобновляется». Можно поклясться в этом, положив руку на том переписки Екатерины II с Вольтером. Если не найдете книги, дойдите, доедите, долетите до Петербурга, до Исаакиевской площади, до самого Исаакиевского собора (не можете, купите открытку!): «На что похож Исаакиевский собор? На собор Св. Павла. Он не из первой, а из второй пары; он порождение полуреформации православия, начатой Никоном и завершенной Петром» (Алексей Пурин, «Большая Морская»).

Вернемся, однако, к западническим реформам в России. Именно тишайший Алексей Михайлович робко, трепетно, деликатно подступался к ним: корабль «Орел» приказал построить, «полки иноземного строя» завел. Он же пытался и театр завести. «При дворе и высшем кругу развивается страсть к «комедийным действиям» — театральным зрелищам... Царь Алексей советовался об этом с духовником, который разрешил ему театральные зрелища, приводя в оправдания примеры византийских императоров», — сообщает Ключевский, а солидный двуглавый Брокгауз-Ефрон резюмирует: «В России театр на первых порах представлял собою явление, занесенное иностранцами. Начало его связано с именами царя Алексея Михайловича и боярина Матвеева. Театральное дело, заглохшее с кончиною Алексея Михайловича, было возобновлено Петром I. Прежде всего он обратил театр из придворного в народный, для всех „охотных смотрельщиков“». И как точно сказано, и не только о театре! Последний раз позволим себе воспользоваться вороватым приемом подстановки: «Реформы, заглохшие с кончиною Алексея Михайловича, были возобновлены Петром I». Да, и не упустить самого главного — «охотными смотрельщиками» своей революции Петр сделал весь народ, а многих и «охотными (и «неохотными») дельщиками».

Каков же был российский театр глазами «охотных смотрельщиков?»

Охота ли была его смотреть? Вот что пишет весьма охочий до театра зритель первой трети XIX в.:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.

О, да, перед нами апофеоз театра, Театра с большой буквы! «Волшебный край!» — восклицает Пушкин и уточняет, кем это

волшебство создается: «переимчивый Княжнин», Катенин, который «воскресил Корнеля гений величавый». Мотив театра — мотив переимчивости, мотив имитации, недаром цитированное перечисление завершается французом Дидло. Пушкинский Дидло, Дидро Екатерины II — какая разница! Все француз, все немец. Однако и в этом торжестве имитации уже дребезжат раздраженные нотки, и не только у мизантропичного тусовщика Онегина — его мизантропия патентованная, — но у самого автора:

Узрю ли русской Терпсихоры
 Душой исполненный полет?

И вот Онегин легко сбегает вниз по лестнице, вон из театра (в правой руке — цилиндр, в левой, на отлете — трость, трепещут фалды фрака); вместе с ним вниз по социальной, сословной лестнице сбегает (или скатывается по перилам?) Пушкин; что он видит? —

И кучера, вокруг огней,
 Бранят господ и бьют в ладони...

Это они — неохотные смотрельщики и делальщики; они есть, и бранью своей, и равнодушием подтачивают переимчивое здание ампириного имперского театра, сей визионерской мутации «Гранд Опера» и «Комеди Франсэз».

Тридцать с лишним лет спустя находится в России неохотный смотрельщик, который ретроспективно пытается потолкаться среди пушкинских кучеров, прикинуться своим среди них, отдать им свой заячий тулупчик, позаимствовать овчинный и, сохраняя голубую кровь и белые руки (иначе внутри не пустят), глянуть кучерским глазом на волшебный край пушкинских богинь: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был прикреплен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками». Вот что увидел материализовавшийся в Наташу Ростову онегинский кучер. Вернее, граф Толстой, прикинувшийся кучером, прикинувшимся Наташей Ростовою. Шкловский, обманувшийся этой травестией в кубе, построил на бесконечных «досках», «картонах», «толстых девицах» и «панталонах на толстых ногах» целую теорию «остранения» (кстати, в оперу, скорее, завалились плотник с портным, и видят одни доски, доски, картоны, красные корсажи, белые юбки, шелковые белые платья, шелковые панталоны и проч.). Обманулся и Шпенглер, приняв графа за кучера: «Русский инстинкт с враждебностью, воплощенной в Толстом, Аксакове... очень верно и глубоко отмежевывает

„Европу“ от „Матушки России“).¹ Проходит еще пятьдесят лет. Представление продолжается. Имитация становится все тоньше, изысканнее — в России появляются свои «проклятые поэты», свой суд присяжных, свои кантианцы и ницшеанцы, свои политические партии. Наконец, своя революция. Но самые чуткие зрители (и участники!) этого спектакля начинают испытывать усталость, тревогу, ощущение надвигающейся исчерпанности. Лучший русский театр — дягилевский — отъезжает в Париж и становится объектом уже западной имитации. Алексей Суворин пишет в «Дневнике» (1897 г.): «Мне хоть на пальцах гадать — брать театр или не брать. Если брать, наверное, еще тысяч 30 надо, но эта суета мне любезна и приятна. В театральной атмосфере что-то ядовитое, как в алкоголе или никотине». Действительно, алкоголь и никотин — яд, но яд «любезный и приятный». Он позволяет приятно проводить время, но сокращает жизнь. А жить остается совсем мало — Суворину десять лет, петровской империи — двадцать. Именно о грядущем конце петровской империи, петровского театра Осип Мандельштам написал в 1913 г. следующее стихотворение:

Летают Валкирии, поют смычки
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров...
«Карету такого-то!» — Разъезд. Конец.

Что это? Не иначе, как минорное переложение роскошественной темы двадцать второй строфы главы первой «Евгения Онегина». Точнее, не минорное, а трагическое, даже апокалиптическое. У Пушкина «Еще амуры, черти, змеи / На сцене скачут и шумят»; у Мандельштама «Летают Валкирии, поют смычки / Громоздкая опера к концу идет». Легкомысленные амуры, черти, змеи и brutальные валкирии; аполлонические Моцарт, Доницетти и дионисийский (ушами Ницше) тяжеловесный, полный смутных предчувствий Вагнер. «Волшебная флейта» и «Гибель богов». Сам размер, такой распашной у Пушкина, приобретает какую-то отрывистую монотонность (если бывает «отрывистая монотонность», то вот она) у Мандельштама. Мандельштамовский занавес готов упасть «наглухо» (т. е. навсегда); его театралов «ждут»

¹ Прочитываем в примечании примечание русского переводчика Шпенглера — К. А. Свасьяна — к цитированной фразе: «Этот образец псевдоморфоза — чисто западная мысль, своеобразно имитирующая судьбу Поликрата перстня: она попала к Аксакову с Запада, от Жозефа де Местра и вернулась через Аксакова на Запад, к Шпенглеру...» Вот и Толстой рассаживал авокадо руссоизма среди русских березок.

(а не «спят», как у Пушкина. Зачем ждуть?) сербо-хорватские «гайдуки» вместо французистых лакеев; пушкинские зрители так по-человечески «сморкаются, кашляют, шикают, хлопают», у Мандельштама же соло на ладони в исполнении одного «глупца». Его извозчики не добродушно побранивают господ, а исполняют какой-то странный, жуткий танец у костров (впрочем, к извозничьим пляскам мы еще вернемся). И вот занавес падает «наглухо». Разъезд. Конец.

Через пять лет, когда занавес действительно упал и представление завершилось, тему неизвестного ему стихотворения Мандельштама завершил Василий Розанов: «С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

Из розановского отрывка явствует, что Русская История не представлялась только на сцене. Сама сцена, сам театр, сами зрители, извозчики, лакеи, гайдуки, шубы и даже дома были составной частью спектакля русской истории послепетровского периода. Пьеса кончилась — и все растворилось в воздухе, только, пожалуй, гайдуки не растворились, а растащили барские шубы по родным деревням. Намечался новый театр.

«Извозчики пляшут вокруг костров» — вот начало нового театра, нового представления, взамен предыдущего. Валкирии еще летают, извозчики уже пляшут. Именно эти извозчицки пляски принял Блок (и прочие «разумные» ваньки) за пляски половецкие, за скифские хороводы, за весну священную, за «русской Терпсихоры / Душой исполненный полет». Нацепив бутафорские ницшевские усы, натрахавшись до интересной бледности лица в разного рода ивановских башнях, экс-символисты стали гугниво гнусить о грядущих гуннах и намекать новым большевским властям, что дионисийские обряды, лежавшие в основе театральных представлений, были в античности неотъемлемой частью государственных праздников. Аполлонический государственный театр, удачно сымитированный Петром, предполагалось заменить на дионисийский, «левый». Виляя накрашенными хвостиками, на свист сбегались футуристки. Вынырнул гениально-переимчивый Протей Мейерхольд. Метания бесприданниц стали неактуальными, ибо без приданого оказалась вся страна. Замуж Россию никто не брал, пропозиции можно было ждать лишь от революционного Китая, и вот Сергей Третьяков сочиняет, а Мейерхольд ставит пьесу «Рычи, Китай!». Театрально-государственная деятельность бурлит: один нарком, отягощенный эспаньолкой и пенсне, пишет исторические драмы. Другой, густо шевелюристый, но тоже в пенсне, сам актерствует на митингах, подражая актеру, играющему Дантона. Только вот Чацкий эмигрировал, Скалозуба в Крыму расстреляли, да Софья пошла в совбарышни. А так ничего. Взвизлась, вроде бы, взвилась «душой исполненным полетом» русская Терпсихора; грянул страшный русский ренессанс. Но.

Но явился Сталин. Сталин был тем самым гайдуком, утащившим барскую шубу с растаявшего петровского театрального разъезда. Надев эту шубу, он стал изображать великого императора. Стал одевать взбунтовавшуюся, скинувшую одежду Россию в ложноклассические театры, дворцы культуры, юбилей Пушкина, станции метро, книги о вкусной и здоровой пище, вассальные провинции. Станиславский победил Мейерхоolda, иными словами — Сталин победил Троцкого. Родился театр в квадрате, театр в кубе, Театр-Театр, или Театр-Театр-Театр. Выразителями сей виктории стали вальяжные «крепостные мхатовские джентльмены» и актрисы — сановные содержанки. Это была имитация до-революционной державности, дореволюционного театра, но ведь и сами они, в свою очередь, были имитацией, так что сталинскую эпоху можно счесть платоновским «симулякром», копией копии копии; копией, не имеющей отношения к оригиналу (действительно, что здесь оригинал?); самоценным образом.

Подданные сталинской империи — это узники в Платоновой пещере. Они сидят, закованные, спиной к свету, к свету Запада, к свету петербургского периода русской истории. На стене перед ними разыгрывается театр теней Станиславского: дикое чудище расположилось у светового оконца и пальцами, поросшими курчавыми волосами, отбрасывает на стену обакенбарденного (обенкендорфенного? см. фильм «Поэт и царь») Пушкина. Затаив дыхание, узники смотрят благородный фрачно-брючный спектакль. А потом людоед их съест.

(В связи с такого рода платоновской спекуляцией нелишне вспомнить нелюбовь самого Платона к изящным искусствам, в т. ч. к театру. Художник, по Платону, почти святотатец, копирующий то, чего сам не понимает. В третьей и десятой книгах его «Республики» философ определяет мимесис как копию копии, т. е. недоступной для художника идеи. Впрочем, Пушкин для нашего людоеда тоже недоступен. Людоед поэта симулирует. «Симуляция — это сам фантазм, то есть эффект работы симулякра как машины, дионисийской машины», — пишет Жиль Делез («Платон и симулякр»). Вот мы с вами и вернулись к театру, ибо «Словарь античности» dixit: «В основе театральных представлений лежали культовые обряды, совершавшиеся во время праздников в честь бога Диониса».)

И станиславско-сталинский театр нашел своего певца.

У Бориса Пастернака есть странное стихотворение — «Вакханалия». Уже его название намекает на некие античные оргиастические обряды и, весьма косвенно (почему бы и нет?), на Дионисовы оргии. Внимательный читатель догадывается, что речь пойдет о театре. И действительно, стихотворение — о театре. Вернее, о Театре. «Мне хотелось, как всегда, сказать это все сразу в одном стихотворении», — писал о «Вакханалии» Пастернак. И сказал. Приметы сталинского Театра-Театра воссозданы точно и с воодушевлением. Вот, например, картинка из микояновской «Книги о вкусной и здоровой пище»:

По соседству в столовой
Зелень, горы икры,

В сервировке лиловой
Семга, сельди, сыры.

И хрустенье салфеток,
И приправ острота,
И вино всех расцветок,
И всех водок сорта.¹

Или сам театральный подъезд, умело изыятый (с коррекцией технических деталей) у Пушкина и Мандельштама; с одной лишь разницей: у Пушкина спектакль в полном разгаре, у Мандельштама — вот-вот закончится (и заканчивается!); у Пастернака (кажется) — все впереди:

«Зимы», «зисы» и «татры»,
Сдвинув полосы фар,
Подъезжают к театру
И спят тротуар.

Затерявшись в метели,
Перекупщики мест
Осаждают без цели
Театральный подъезд.

Все идут вереницей,
Как сквозь строй алебард,
Торопясь протесниться
На «Марию Стюарт».

Молодежь по записке
Добывает билет
И великой артистке
Шлет горячий привет.

Невыразимо пошлая роскошь обстановки советских театров (позолота, бархат, буфеты с коньяком, благородные подавальщицы биноклей, суровые администраторы с неременной орденской планкой на сером пиджаке, запах дешевой пудры и духов «Красная Москва», фонтанчики для питья в мраморных туалетах — всего не перечеть) и невыносимо роскошная пошлость самих постановок (с хорошо отрепетированной задушевностью) нашли полное свое воплощение в молодежи (бодрой! бодрой!), добывающей билет у того самого сурового администратора и материализующейся в виде бравого, непременно воздухоплавательного или морского, капитана в районе уборной той самой великой артистки: в руках (потных от счастья и волнения) буйный букет, в букете — записка, в записке — горячий привет.

Примеров множество — чего стоит нелепая история о некоем сердцеде и «разведенце» (в гл. роли Марк Бернес), который

¹ Этот скупо-размашистый размер несколько пародийно представлен у Бродского: «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать».

(как дотошно подсчитал автор) выпил шестнадцать рюмок коньяка и «ни в одном он глазу» (более того, известно, что «для первой же юбки / Он порвет повода, / И какие поступки / Совершит он тогда!»). Дело даже не в побочных сюжетных линиях, например, о старушках в есенинских пушухах, молящихся в церкви. Пастернак не был бы гениальным поэтом, если бы буквально не унюхал (со всей своей страстью к органике), что весь этот по-своему уютный советский имперский театр, эти государственные Дионисовы оргии, эта вакханалия — просто пшик, эфемерное и недолговечное сгущение пустоты, принявшее формы столов, бутылок, закусок, артисток, разведенцев, мачт, антенн, экскаваторов. Как и в мандельштамовском стихотворении, в «Вакханалии» спектакль заканчивается жутко:

Прошло ночное торжество.
Забыты шутки и проделки.
На кухне вымыты тарелки.
Никто не помнит ничего.

Именно последняя фраза своей могильной однозначностью, словно тряпка со школьной доски, стирает все, сказанное перед ней. Никто не помнит ничего.

Спустя тридцать четыре года после написания «Вакханалии», кончился еще один спектакль русской истории; растаял в воздухе еще один театр. Новые режиссеры ставят новые пьесы; новые — значит, будут новые райки, новые переимчивые Княжныны, новые лорнеты, новые кулисы, новые гайдуки и новые шубы. И все это — из воздуха. Помните? «Здесь, в культуре воспитанных на книгах читателей, голая абстракция...»

Россия — это человек между двумя, стоящими друг против друга зеркалами. Одно зеркало — будущее; другое — прошлое. Оптический эффект делает и прошлое, и будущее бесконечным. Человек одевает длиннополый кафтан и приклеивает окладистую бороду. В одном зеркале он видит бесконечных бояр, в другом — бесконечных солженицыных. Через некоторое время человек примеряет фрак: сзади — пушкины, впереди — гайдары. Человек лицедействует. Он имитирует историю.

Или наоборот. Два световых луча — с Запада и с Востока — создают при перекрещивании голографическое изображение. Это огромное изображение. Это — Россия. Но ткни его пальцем — почувствуешь, что рука твоя продырявила пустоту.

Кажется, и последняя моя метафора не совсем чиста. Борхес, страстный и кристально ясный Борхес (как сам аргентинец величал Шопенгауэра), пишет в одном из своих классических рассказов следующее: «Два человека ищут карандаш; первый находит и ничего не говорит; второй находит другой карандаш, не менее реальный, но более соответствующий его ожиданиям. Эти вторичные предметы называются «хрёнир», и они, хотя несколько менее изящны, зато более удобны... Любопытный факт: в «хрёнирах» второй и третьей степени — то есть «хренирах», производных от другого «хрёна», и «хрёнирах», производных от «хрё-

на» «хрёна», — отмечается усиление искажений исходного «хрёна»; «хрёниры» пятой степени почти подобны ему; «хрёниры» девятой степени можно спутать со второй; а в «хрёнирах» одиннадцатой степени наблюдается чистота линий, которой нет у оригиналов. Процесс тут периодический: в «хрёне» двенадцатой степени уже начинается ухудшение. Более удивителен и чист по форме, чем любой «хрён», иногда бывает «ур», — предмет, произведенный внушением, объект, извлеченный из небытия надеждой».

Вот, вот — надеждой.

Библиография

- Человек, которому (не) повезло. «Октябрь», 1995, 2.
Англичанин. «Октябрь», 1996, 2.
Дом сумасшедших. «Октябрь», 1996, 6.
Профиль путешественника. «Октябрь», 1995, 6.
Об одном высказывании Лидии Яковлевны Гинзбург. «Волга», 1993, 7.
Флора и фауна. «Волга», 1993, 7.
Кавторанг К. Барабас. «Волга», 1994, 5—6.
Попытка интерпретации. «Октябрь», 1994, 7.
A Portrait of the Writer as a Young. «Волга», 1994, 5—6.
Дамское письмо глазами русского писателя. «Волга», 1993, 7.
To Love Morituros. «Волга», 1993, 7.
Попытка рецензии. «Октябрь», 1996, 7.
Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад и Николай Гаврилович Чернышевский. «Октябрь», 1994, 1.
Василий Васильевич / Людвиг. «Волга», 1996, 4.
Толкиен и Борхес. «Октябрь», 1994, 11.
Памяти Александра Кондратова. «Волга», 1994, 5—6.
Крымские каникулы Николая Уперса. «Черновик», 1994, 10; «Риск», 1996, 2.
Последний римлянин. «Urbi», 1996, 8.
История одного города. «Волга», 1995, 1.
Наша с вами Аркадия. «Волга», 1995, 1.
Ювенильный жанр. «Urbi», 1995, 5.
Будет ли побудка будетлян? «Волга», 1995, 1.
Неизбежность театра. «Ё», 1996, 1; «Октябрь», 1996, 4.

СОДЕРЖАНИЕ

Solitude	6
--------------------	---

«МАЛЫЕ ГОЛЛАНДЦЫ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Человек, которому (не) повезло	8
Англичанин	12
Дом сумасшедших	20
Профиль путешественника	25
Беглец	32
Об одном высказывании Лидии Яковлевны Гинзбург	42
Флора и фауна	44
Песни о родине и любви	46
Кавторанг К. Барабас	51
Попытка интерпретации	55
A Portrait of the Writer as a Young	62
Дамское письмо глазами русского писателя	64
To Love Morituros	68
Попытка рецензии	73

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ОПИСАНИЯ

Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад и Николай Гаврилович Чернышевский	82
Василий Васильевич / Людвиг	87
Толкиен и Борхес	94

IN MEMORIAM

Памяти Александра Кондратова	100
Крымские каникулы Николая Уперса	103
Последний римлянин	109

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА МЕСТА И ВРЕМЕНИ

История одного города	112
Наша с вами Аркадия	118
Ювенильный жанр	120
Будет ли побудка будетлян?	122
Неизбежность театра	126
Библиография	135

Вышли в свет
следующие выпуски
обновленного альманаха «Urbi»:

пятый (1995, 256 с.),
шестой: Баден-Баден (1996, 176 с.),
седьмой: Труды Феогнида (1996, 128 с.),
восьмой: Новый Сизиф (1996, 240 с.),

а также авторские книги:

Алексей Пурин. Воспоминания о Евтерпе
(*выпуск девятый*, 1996, 256 с.),

Игорь Померанцев. По шкале Бофорта
(*выпуск десятый*, 1997, 144 с.),

Владимир Садовский. Удуванчики и аромашки
(*выпуск одиннадцатый*, 1997, 88 с.),

Кирилл Кобрин. Профили и ситуации
(*выпуск двенадцатый*, 1997, 136 с.).

Готовятся к изданию

**очередной (*тринадцатый*) выпуск альманаха
и эссеистическая книга
петербургского писателя
Самуила Лурье.**

От «Человека, которому (не) повезло»

«...Или Батюшков. Вслушайтесь: Батюшков. Уменьшительно-согласительный суффикс „юш“ заставляет всплеснуть руками и заахать по-бабьи, запричитать: „Ах, батюшки-батюшки, что ж с тобой, милок, случилось-то!“»

До «Неизбежности театра»

«...Аполлонический государственный театр, удачно симитированный Петром, предполагалось заменить на дионисийский, «левый». Виляя накрашенными хвостиками, на свист сбежались футуристки. Вынырнул гениально-переимчивый Протей Мейерхольд. Метания бесприданниц стали неактуальными, ибо без приданого оказалась вся страна».

Кирилл Кобрин (род. в 1964 г.) —
нижегородский эссеист, прозаик, переводчик.
Автор книги «Подлинные приключения
на вымышленных территориях»
(Нижний Новгород, 1995,
совместно с Валерием Хазиным).

«Профили и ситуации»
представляют собой попытку создания
«текста для чтения», главными героями которого
являются другие тексты — известные и малоизвестные.
Эссе, вошедшие в книгу, в 1992—1996 гг. публиковались
в журналах «Волга», «Ё», «Октябрь», «Риск»,
«Черновик» и альманахе «Urbi».