АЛЕКСЕЙ МАКУШИНСКИЙ

У ПИРАМИДЫ

Алексей Макушинский

У пирамиды

«Эксмо»
2018

УДК 821.161.1-3
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

Макушинский А. А.

У пирамиды / А. А. Макушинский — «Эксмо», 2018

ISBN 978-5-04-096437-6

Эссе 2000-х годов – о литературе, о путешествиях, о разных местах мира, о катастрофах двадцатого века и еще о многом другом. Владислав Ходасевич, Филип Ларкин, Маргерит Юрсенар – вот, наверное, главные герои этой книги, география которой простирается от Ельца до Грасса, от Рима до Москвы. Воспоминания чередуются с научными статьями, большие, тщательно структурированные тексты в лучших традициях европейской эссеистики – с фрагментами, стремящимися удержать мимолетные «мгновения мысли». Впервые изданный в 2011 году, сборник был подвергнут автором значительной стилистической правке.

УДК 821.161.1-3
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-04-096437-6

© Макушинский А. А., 2018
© Эксмо, 2018

Содержание

Краткое предуведомление 6
I. Двадцатый век 7
II. «Титаник» и «океан» 14
«Обезьяна» или отчасти о том же 20
Обезьяна 21
III. У пирамиды 28
IV. Любовь к относительному 37
Издалека, далеко 39
Обольщающий обман 40
Примечание к предыдущему 42
О «нашей жизни» 43
«Жертвы века» 45
Идея книги 47
V. Земные сны и небесные отсветы. Владислав Ходасевич и Филип Ларкин 50
Конец ознакомительного фрагмента. 56

Алексей Макушинский
У пирамиды

© Макушинский А., 2018
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2018

* * *

Краткое предуведомление

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

Майнц, 18 мая 2011

Первое издание этой книги вышло в 2011 году. Готовя ее для второго, я внес небольшую стилистическую правку, стараясь избавиться от случайных слов, уточнить и заострить некоторые формулировки. Мгновения мысли, о которых писал я в предыдущем предуведомлении, кажутся мне теперь отступившими от меня в еще более далекое, иногда уже с трудом распознаваемое, прошлое. Под покровом решительных заявлений (так-то и так-то, мол) по-прежнему таятся вопросы (и вправду, может быть, так?), только покров этот сделался с годами еще прозрачнее, еще тоньше.

Варшава, 18 мая 2018

I. Двадцатый век

1.

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

2.

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

3.

Двадцатый век начался в девятнадцатом, может быть, даже раньше.

4.

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

5.

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

6.

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

7.

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

8.

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

9.

Двадцатый век есть век нового варварства. Грубого варварства и варварства утонченного, изысканного, модного, шикарного, иронического. Грубое варварство рано или поздно начинает утонченное – уничтожать. Объявляет его «буржуазным формализмом» или, наоборот, «культур-большевизмом», клеймит во всех газетах, сжигает на площадях. Оно путает его, по неизбывной своей дурости, с культурой, втайне ему ненавистной. Между тем утонченное варварство, уничтожаемое варварством примитивным, не перестает быть по-прежнему варварством. Преследования и надругательства не отменяют исконного их родства – революция, как известно, пожирает своих же детей, артиллерия бьет по своим.

10.

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

11.

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

12.

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

13.

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

14.

Он шалел от собственной дерзости, этот век. Стоял перед самим же собой, разводя руками, разинув рот. Его основное занятие – он ставит себе диагноз. Да не может этого быть! говорит двадцатый век, шалея от себя самого. А раз не может, то скоро закончится. Двадцатый век – умирающий век. Убивающий и убывающий век. «Бытие-ксмерти». «Закат Европы».

«Умирание искусства». «Конец романа». «Кризис цивилизации». Вот сейчас все рухнет, вот сейчас все развалится.

15.

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

16.

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

17.

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

18.

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

19.

Все разваливалось в злосчастном этом столетии, отмененный человек разлетался на куски и ошметки.

20.

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

21.

Кто-то все же услышал. Не зря так часто ссылается на Бердяева Ганс Зедльмайр в своей книге «Потеря середины», одной из умнейших книг двадцатого века. О «дегуманизации» искусства идет в ней речь, о погружении в бездну неорганического, в хаос и ночь, о подмене

живого неживым, об отрицании иерархий, об обращении к низшему, о спекуляции на обращении к низшему. Голоса в пустыне? Конечно. Кажется, что двадцатый век победил.

22.

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

23.

В юности, помнится, поразила меня фраза из автобиографического отчета Томаса Манна о создании «Доктора Фаустуса» («Роман одного романа»). Объясняя, почему он ввел в роман рассказчика (Серенуса Цейтблома), Томас Манн пишет: «Развязать демонизм типично недемоническими средствами, поручить его изображение гуманно-чистой, простой душе, душе, одержимой любовью и страхом…» На то Томас Манн – Томас Манн, один из немногих, кто стремился поставить *диагноз*, не превращая его в *симптом*. Это вопрос принципиальный, принципиальнейший… Можно, и даже должно, говорить о демоническом, но не следует давать ему самому высказаться, сказаться, *случиться*. «Я скажу – о нем; я не позволю ему – явиться, самому сказать о себе» – так писал я в моем собственном скромном прозаическом опыте, опусе, еще в конце того века.

24.

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

25.

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

26.

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

27.

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

28.

Потому, может быть, самое подлинное лежит не на «магистральной линии века», но в решительной стороне от нее. Вот это не на магистральной линии лежащее и есть настоящий, лучший двадцатый век. Двадцатый век не сводим к модернизму и производным от оного измам. Двадцатый век не равняется «двадцатому веку».

29.

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

30.

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

31.

Не сумев повзрослеть, он превратился в инфантильного старичка. Старичка, повторяющего свои детские шалости. Сколько раз повторялось все это, и стихи без знаков препинания, и раскуроченные слова, и содержимое помойного ведра на холсте, и «дыр, бул, щыл», и желтая

кофта, и примитивные скандалы, и убогий эпатаж, и бессмысленная бравада. В начале века все было испробовано – и затем тупо, до тошноты, повторялось. Двадцатый век – пробуксовывал. Он пытался бежать всех быстрее – и оставался на месте, буксовал на все той же размытой дороге.

32.

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

33.

Когда-то Пушкин говорил о «поверке воображенья рассудком» – понимая, что музы и разум «здравствуют» всегда вместе, через запятую в одном предложении. Двадцатый век понимание это утратил. Когда-то Мандельштам, подводя итоги девятнадцатому столетию, призывал не бояться рационализма, призывал противопоставить надвигающемуся вавилонскому мраку, египетскому новому веку, «огромному и жестоковыйному», иррациональному «корню из двух» – разум энциклопедистов, «священный огонь Прометея». Двадцатый век призывам этим не внял. И не в том дело, конечно, что не вняли им истинные создатели двадцатого века, строители египетских и ассирийских империй, с этих и взятки гладки, но не вняли им строители *идеального двадцатого века*, его идеологи, его теоретики. Вот это и есть то «предательство интеллектуалов», о котором говорил когда-то, в пророческой своей книге, Жюльен Бенда (кто читает ее теперь?). А между тем «сон разума порождает чудовищ», el sueño de la razon produce monstruos, как подписал под своими монстрами Гойя. Среди монстров двадцатый век и прошел, чудовища и были властителями его.

34.

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

35.

Почему это все случилось? Не потому ли, что разум перестал быть Божественным Разумом.

36.

Как это вообще могло случиться? Как мог *такой* век случиться? Как угораздило человечество забрести – в такой век? Вопросы, на которые вряд ли кто-то когда-то даст окончательный ответ. Но все-таки, все-таки… Ответим так: двадцатый век (начавшийся в девятнадцатом, а то и раньше) был веком бунтующим. Двадцатый век и был (подростковым, мальчишеским, бессмысленным и беспощадным) бунтом против естественного (или, для тех, кто верит, Божественного) *порядка вещей*. Бунт против порядка вещей – вот формула двадцатого века. Общество? Общество никуда не годится. Смести его к чертям собачьим, на свалку истории, на

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

37.

Злосчастный век сей заканчивался как фарс («постмодернизм» и прочее). Закончился ли наконец? Этого мы не знаем.

38.

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

II. «Титаник» и «океан»

О «стихии», о Блоке, о «музыке»… 5 апреля 1912 года Блок записывает в дневнике: «Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан). Бесконечно пусто и тяжело». На «Титанике» погибло примерно полторы тысячи человек. Большинство из них, не попавшее в спасательные шлюпки, прыгнуло за борт и замерзло в ледяной воде (температура которой в районе катастрофы была минус два градуса, при температуре воздуха минус три). Между тем спасательные шлюпки – их было мало, оборудованы они были плохо, и управлять ими почти никто не умел – уходили полупустыми, командиры их сначала боялись попасть в образовавшийся водоворот, затем боялись приближаться к месту катастрофы, понимая, что десятки обезумевших рук сразу же ухватятся за борт и шлюпки почти наверняка перевернутся; командиры эти стояли, следовательно, перед самым страшным выбором в своей жизни – спасти тех, кто уже сидел в шлюпках, или, рискуя их и своей жизнью, попытаться спасти хотя бы еще немногих. Почти все выбрали первое; удаляясь от места катастрофы, многие из спасенных еще долго слышали крики замерзающих, тонущих, обреченных людей. Есть еще океан… «Титаник» погиб в ночь с 14 на 15 апреля по григорианскому, то есть в ночь с 1 на 2 апреля по юлианскому календарю. Почему Блок узнал о катастрофе (и «несказанно» обрадовался ей) только 4-го («вчера»), непонятно, но в конце концов и неважно. Важно, что этот «океан» и есть, конечно, все та же «стихия», та же «музыка», готовая, при случае, превратиться в пресловутую «музыку революции», унесшую в своих «вихрях» куда больше полутора тысяч несчастных, ни в чем не повинных, захлебнувшихся «в волнах истории». Несказанно, видите ли, – несказанно обрадовала его эта гибель. «Сначала с милой пили чай, потом несказанное». Или наоборот – сначала несказанное, потом чай? Все равно. Поражает вообще вот что. Поражает, что все *предпосылки* были уже в наличии, задолго до того, как кошмар начался, причем предпосылки как идеологические, так и, что, может быть, не менее важно, эмоциональные, душевные. В том прекрасном мире, в Серебряном веке, в Belle Epoque они все уже продумали и прочувствовали. В том мире, о которым мы можем только мечтать, да и мечтать-то не можем, они сидят себе, значит, и думают, как бы его разрушить, сидят и готовят предпосылки его гибели, предпосылки мыслительные и душевные. Грехопаденье происходит, как известно, не после, но еще до изгнания из рая. Грехопаденье происходит в раю. Хьюстон Стюарт Чемберлен, например, уже в 1896 году пишет свои «Основания девятнадцатого века», «классический труд» европейского антисемитизма, где «идейный фундамент» Холокоста уже заложен; автор, между прочим убежденный вагнерианец, муж падчерицы Рихарда Вагнера, Евы, в десятые годы фактический глава Байрейтского клана, вел весьма любопытную переписку с германским императором Вильгельмом Вторым, очевидно ему верившим, во всяком случае принимавшим его бредовые идеи об «арийской расе», о евреях, которые ее «разлагают» и т. д., вполне всерьез. (Впоследствии Гитлер, посетивший его в 1923 году – Чемберлен умер в 27-м, – получил от него как бы личное благословение на дальнейшие подвиги в деле спасения германской нации от еврейской заразы). Точно так же верил в юдофобский бред и другой император, дальний родственник и будущий враг этого, Николай, тоже Второй (в письмах они называли друг друга не иначе как «Вилли» и «Никки»), до самой своей страшной смерти хранивший у себя, среди немногих прочих пожитков, экземпляр «Протоколов сионских мудрецов», покровительствовавший «Союзу русского народа» (который правительство втайне финансировало), во время «дела Бейлиса» при личной аудиенции подаривший судье золотые часы и посуливший ему повышение по службе, если процесс будет «выигран» правительством (беру эти примеры из замечательной книги английского историка Орландо Файджеса, Orlando Figes, о русской революции, «Трагедия одного народа»). «В Киеве произошло убийство Андрея Ющинского, и возник вопрос об употреблении евреями христианской крови» (все тот же Блок, предисловие

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

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

«честь» герою, поклонники «метелей» далеки бесконечно, для них она тоже, небось, звучит как голос из «обывательской лужи». А нужен ведь «океан», куда уж там «луже». Это стремление к «пожарчику» и любовь к «океану» есть, в сущности, очень своеобразный (своеобразный, потому что лишенный, или почти лишенный, *конкретного содержания*) душевный радикализм – прямой наследник русского политического радикализма, того «интеллигентского» радикализма, описанного в «Вехах», который не признавал никаких реформ, никакой «постепенности», но требовал «всего сразу», великой, спасительной, всеразрешающей революции, после коей вообще должны были начаться «новая земля и новое небо», «Царство Божие на земле». А ведь на самом деле было все как раз наоборот. Мандельштам, уже много позже, оглядываясь назад из наставшего – не рая, но ада тридцатых годов, говорил, по свидетельству Надежды Яковлевны, что-то вроде того, что вот был-де у нас рай на земле, был золотой век, да только мы не знали. Это был, конечно, век девятнадцатый. Который, как известно, закончился в четырнадцатом году. В каковом году начался, соответственно, «настоящий двадцатый», не календарный. «Проклятье вечное тебе, четырнадцатый год», писал потом Ходасевич. Все катастрофы начались с этой первой, основной катастрофы двадцатого века – что, впрочем, в России ощущалось и до сих пор, сквозь призму последующих, ту первую заслоняющих катастроф, ощущается все же не так остро, как на Западе. Россия и до этого жила на вулкане – Запад в гораздо меньшей степени. В России была малая катастрофа русско-японской войны, была и первая малая революция 1905 года – Запад со времен войны франко-прусской и, соответственно, Парижской коммуны жил, в общем, спокойно. Были, конечно, какие-то колониальные столкновения, какая-нибудь англо-бурская война, был непрерывно нарывавший «балканский вопрос» (в конце концов и прорвавшийся), был Танжерский кризис того же 1905 года, но все это было где-то там, на краю света, бесконечно далеко от Парижа, от Берлина, от Лондона. Россия, кроме того, почти столетие жила в ожидании революции и, в сущности, готовилась к ней – что, опять-таки, даром не проходит. То есть жила под знаком все того же душевного радикализма, который лишь перед самым концом стал как будто утихать, – что и обеспечило России ее Серебряный век. Но, как видим, утихать лишь отчасти – почти лишенная реального *политического* содержания, мечта о «большом ветре из пустыни», о «стихии» и прочем подобном, бродила по-прежнему в душах. Так что неправ был Анненский, когда писал в одном письме, что «с эсдеком можно грызться, даже нельзя не грызться, иначе он глотку перервет, – но в Блоке ведь можно только увязнуть». «Блок» и «эсдек» не так уж и далеки друг от друга – что потом и подарило нам «белый венчик из роз» и Петруху с Катькой, затерявшихся среди музыкальных метелей.

И все-таки четырнадцатый год в России тоже был обрывом, срывом времени, концом эпохи, падением в бездну – отчего тринадцатый казался потом «последним». И вот было ведь что-то совершенно загадочное в самом возникновении Первой мировой войны – историки не случайно до сих пор все спорят об ее причинах. Она началась как-то сама собой, как если бы не могла не начаться. Были разные «кризисы», которые всякий раз удавалось разрешить мирным путем, были амбиции, были «блоки» (с маленькой буквы), был вечный «балканский вопрос»… И в общем-то все ждали войны, все как будто знали, что рано или поздно будет – война, но что она действительно – будет, что она действительно, в самом деле, без всяких шуток, в результате таких-то и таких-то действий, австрийского ультиматума, русской мобилизации может начаться – в это никто в Европе до конца поверить не мог. И вообще было лето, «была жара», как, опять-таки, написал потом Ходасевич, и поверить, что посреди этой летней, ленивой, беззаботно-курортной жизни, вдруг, ни с того ни с сего… Если есть событие в новейшей истории, показывающее, до какой степени она, история, человеку неподвластна, до какой степени она происходит сама собой, повинуясь каким-то, нам неведомым, превосходящим нас силам, то это именно 14 год. Другое такое событие – русская революция (Февральская, разумеется). Помните изумление Розанова («Русь слиняла в два дня. Самое большее – в три»)?

Мгновенно, бесследно. И главное – непонятно почему. Что случилось-то? А непонятно, что случилось, ничего вообще не случилось («Ничего в сущности не произошло. Но все – рассыпалось»). Вот так и в 14 году. Что, еще раз, случилось? А ничего не случилось. Больше всего удивлялись сами политики, доведшие дело до катастрофы. Ну скажите же, наконец, спрашивал германский рейхсканцлер в отставке фон Бюлов у своего преемника Бетмана Хольвега, ну скажите же мне, наконец, как это все так вышло? «Бетман воздел к небу свои длинные руки и ответил глухим голосом: *Кто бы знал?*» Никто не знал, в том-то и дело. Была игра с огнем, это ясно. Все как будто испытывали друг друга, *задирались*, как шпана на базаре. Но что дело вправду дойдет до драки, никто, повторяю, не верил. Были разные *фикции*, вся эта болтовня о «братьях-славянах», которых надо было, разумеется, спасать и защищать. Сербию надо было спасать и защищать, а вот Болгарию почему-то не надо было, Болгария входила в «Четверной Союз», и Россия видела в ней свою соперницу на Балканах. Но главное, главное – была готовность к жертвам, все та же, вовсе, значит, не ограничивавшаяся Россией, хотя в России, через три года, и проявившаяся наиболее остро, готовность к пролитию своей и чужой крови – ради чего? Ради того, чтобы *что-то совсем другое*, наконец, началось. Не ради конкретных целей, этих целей как будто и не было, или они были фикцией, или их пытались придумать задним числом, но ради того, чтобы начался, наконец, – «океан». Чтобы постылые благополучные будни сменились величественным, «общенациональным», с пальбой и флагами, праздником. Чтобы История с большой буквы восторжествовала над мелочной мирной политикой. Война, как и революция, ведь это же, прежде всего, *каникулы*. Это значит – дети не идут в школу, но бегут на площадь, и залезают на фонарные столбы, и маршируют в ногу с солдатами, и пытаются записаться в добровольцы. Это потом их будут травить газами, это потом они будут умирать в лазаретах. А сначала – праздник, счастье, «судьбоносные решения». «Эти часы [после объявления войны] были для меня как избавление от неприятных ощущений юности, пишет в «Моей борьбе» Гитлер [что это значит и каких таких ощущений – неясно, но важно, что – избавление, Erlösung, понятие, вообще говоря, религиозное]. Я и сегодня не стыжусь признаться, что, побежденный бурным вдохновением [одного этого стиля достаточно, чтобы проклясть его навеки], я пал на колени и из глубины моего переполненного сердца возблагодарил небо за то, что оно даровало мне счастье жить в это время». Теперь – все, теперь – прощай девятнадцатый век, золотой век («только мы не знали», что золотой), железный век (как «нам» казалось), ничтожный век, «беззвездный мрак», век «малых дел», и «слабых тел», и «бескровных душ», и «гуманистического тумана» (все цитаты из «Возмездия»). Теперь пойдут кровавые души и стальные тела, и «ангел сам священной брани» от нас уже долго не «отлетит», теперь будут – «подвиги», будет век великих свершений. Теперь будет, пожалуй, «еще страшнее», но той мелкой, постылой скуки, той «обывательской лужи» не будет. (Что одно другого не исключает, что «ужас» и «лужа» не только рифмуются, но и прекрасно уживаются друг с другом, это двадцатому веку предстояло еще узнать).

И вот сама эта готовность перейти от скучных будней к кровавому празднику, заполнить пустоту душ верденским газом, – сама эта пустота и эта готовность выглядят как орудие неких высших – или низших – сил. «Нечто» должно было (непременно, неотвратимо) случиться; но чтобы оно могло случиться, нужна была соответствующая душевная почва, нужна была эта «бесконечная пустота» в душах, в которую только и могли, заполняя ее, ворваться «стихийные силы» (их же «не превозмочь»). Не было бы «пустоты» – «силы» не ворвались бы. Что прорыв стихии был, в этом сомневаться не приходится. Конечно, он был. «Дионис пронесся над Россией». Вопрос был, как всегда, в отношении к этому «прорыву», в готовности или, наоборот, не готовности в нем *участвовать*. «Бесконечно пусто и тяжело». Тяжело бывает всем. Ощущение пустоты знакомо каждому. Весь вопрос в том, согласны мы или не согласны заполнить пустоту «стихийными силами», снять с души тяжесть, отдавшись «метелям». То есть важна, как всегда, как во всем, *позиция*. Прекрасней, потому что яснее всех, была, в русской литературе, пози-

ция Бунина. «Окаянные дни…» Противоположный полюс ко всякой «музыке революции» (над которой он всласть поиздевался). Но Бунин исключение (Бунин, среди русских писателей того времени, наверное, единственный совсем не «интеллигент» – не в «чеховском», а в «веховском», опять-таки, смысле – эти смыслы, впрочем, сходятся, – а значит единственный, вполне свободный от интеллигентских *мифов*, от интеллигентского «народолюбия», интеллигентской революционности, которая, при всем «разочаровании» в большевиках, делала психологически очень сложным прямой и последовательный антибольшевизм, чуть-чуть все-таки, особенно поначалу, воспринимавшийся как «переход в лагерь контрреволюции»; а как нужен был бы России этот «переход», в это время… Виновата, впрочем, и «контрреволюция», от слишком многих «грехов прошлого» не сумевшая освободиться). Потому-то Бунин, чуть ли не единственный из всех, никогда, ни при каких обстоятельствах «не бегал к большевикам». «Я его [Волошина] не раз предупреждал: не бегайте к большевикам, они ведь отлично знают, с кем вы были еще вчера. Болтает в ответ то же, что и художники: „Искусство вне времени, вне политики, я буду участвовать в украшении [речь шла об «украшении Одессы к первому мая»] только как поэт и как художник.“ – „В украшении чего? Собственной виселицы?“ – Все-таки побежал». Так ли, иначе, но почти все немножко «все-таки бегали», в «украшении собственной виселицы» чуть-чуть, да участвовали. Что говорить, если даже Ходасевич, вообще все понимавший, уже в конце 17 года «вознамерился поступить на советскую службу», приведшую его сначала в какой-то «третейский суд при комиссариате труда Московской области», затем в «Пролеткульт», в «Книжную палату», наконец в «Тео», «театральный отдел Наркомпроса», возглавлявшийся О.Д. Каменевой (женой Каменева и сестрой Троцкого). Обо всем этом были им впоследствии написаны воспоминания, которые можно целиком включить в «антологию русской прозы», так они хороши. В этом «Тео» служили многие (и Вячеслав Иванов, и Андрей Белый, и Борис Пастернак). «Чтобы не числиться нетрудовым элементом, писатели, служившие в Тео, дурели в канцеляриях, слушали вздор в заседаниях, потом шли в нетопленые квартиры и на пустой желудок ложились спать, с ужасом ожидая завтрашнего дня, ремингтонов, мандатов, г-жи Каменевой с ее лорнетом и ее секретарями. Но хуже всего было сознание вечной лжи, потому что одним своим присутствием в Тео и разговорами об искусстве с Каменевой мы уже лгали и притворялись». А что было делать? Жить-то надо было? Конечно. И не просто жить – выживать. Надо было как-нибудь ухитриться выжить… Так что я пишу все это никому не в осуждение, избави Боже. А все-таки… все-таки есть что-то подозрительное в той легкости, с какой русские писатели оказались готовы «лгать и притворяться», с какой они «бегали к большевикам». Бежать скорее надо было от большевиков. Что впоследствии многие и сделали, но все-таки как-то уж очень не сразу и очень не все… Но это ладно, это, в конце концов, дела «личные», «биографические». А вот отношение к «вихрям», к «стихиям» и к «океану»… Что говорить, еще раз, если даже Ходасевич, все вообще понимавший, мог написать в августе 21 года (в день, когда получил известие о смерти Блока) такие – все равно замечательные, как и все его зрелые стихи, – но все же чудовищные, под стать «Титанику», строки: «Все жду: кого-нибудь задавит / Взбесившийся автомобиль, / Зевака бледный окровавит / Торцовую сухую пыль. // И с этого пойдет, начнется: / Раскачка, выворот, беда, / Звезда на землю оборвется, / И станет горькою вода. // Прервутся сны, что душу душат, / Начнется все, чего хочу, / И солнце ангелы потушат, / Как утром – лишнюю свечу». И ведь вот что удивительно – к 21 году «раскачка» и «выворот» давно уже начались, что начались! – шли вовсю, «полным ходом», «беда» смотрела изо всех щелей и трещин, вода давно стала горькой. «Апокалипсис нашего времени…» Но этот «апокалипсис» сам выглядит как «тихий ад» (из соседнего стихотворения), жизнь вроде как успокаивается, уже, вот, и НЭП наступает, то есть «ужас» оборачивается все той же, вечной «обывательской лужей». И *ответ* на нее, Блоком же явно и вдохновленный, все тот же – все те же, снова, апокалипсические видения, тот же «океан», сметающий, разумеется, «зеваку бледного» без зазрения совести, походя, между делом. Пишу об этом с

грустью – Ходасевич в моей личной иерархии ценностей стоит неизмеримо выше певца «метелей» с его разболтанной музыкой. Полутора годами ранее, в декабре 1919 года, он был умнее и тоньше – там речь шла, в не включенном ни в один сборник и совершенно восхитительном стихотворении, о том, что – «Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет, / Какому, верно, в этот год / И оправданья нет». «В церквах – гроба, по всей стране / И мор, и меч, и глад, – / Но словно солнце есть во мне: / Так я чему-то рад. // Должно быть, это мой позор, / Но что же, если вот – / Душа, всему наперекор, / Поет, поет, поет?» То есть душа поет именно наперекор «мору и гладу», *наперекор* «океану». Она «запела», может быть, от соприкосновения с ним, от соприкосновения со «стихией» – «расцвет» Ходасевича начинается ведь и в самом деле где-то с 1917 года – но этот расцвет «гробов» не отменяет, и забыть о них отнюдь не велит, это «солнце» «стихию» не оправдывает, и «стихией» не оправдывается, эта, в душе зазвучавшая «музыка» с «музыкой революции» не сливается. Поэтому возможна и такая, в поэзии вообще нечастая, острота этического сознания; именно она-то, может быть, и оправдывает, если он нуждается в оправдании, «расцвет».

«Обезьяна» или отчасти о том же

Одно из самых поразительных стихотворений, написанных по-русски в двадцатом веке, – а поразительных, великолепных и т. д. стихов на этом языке, в этом веке написано было немало, – но все же: одно из самых своеобразно поразительных, скажем так, русских стихотворений двадцатого века – «Обезьяна» Ходасевича. Это стихи на первый взгляд очень простые, комментария не требующие; второй взгляд, тем более – третий или четвертый, показывает, сколь простота их обманчива. Для начала – вот они целиком:

Обезьяна

Была жара. Леса горели. Нудно
Тянулось время. На соседней даче
Кричал петух. Я вышел за калитку.
Там, прислонясь к забору, на скамейке
Дремал бродячий серб, худой и черный.
Серебряный тяжелый крест висел
На груди полуголой. Капли пота
По ней катились. Выше, на заборе,
Сидела обезьяна в красной юбке
И пыльные листы сирени
Жевала жадно. Кожаный ошейник,
Оттянутый назад тяжелой цепью,
Давил ей горло. Серб, меня заслышав,
Очнулся, вытер пот и попросил, чтоб дал я
Воды ему. Но, чуть ее пригубив, —
Не холодна ли, – блюдце на скамейку
Поставил он, и тотчас обезьяна,
Макая пальцы в воду, ухватила
Двумя руками блюдце.
Она пила, на четвереньках стоя,
Локтями опираясь на скамью.
Досок почти касался подбородок,
Над теменем лысеющим спина
Высоко выгибалась. Так, должно быть,
Стоял когда-то Дарий, припадая
К дорожной луже, в день, когда бежал он
Пред мощною фалангой Александра.
Всю воду выпив, обезьяна блюдце
Долой смахнула со скамьи, привстала
И – этот миг забуду ли когда? —
Мне черную, мозолистую руку,
Еще прохладную от влаги, протянула…
Я руки жал красавицам, поэтам,
Вождям народа – ни одна рука
Такого благородства очертаний

Не заключала! Ни одна рука
Моей руки так братски не коснулась!
И, видит Бог, никто в мои глаза
Не заглянул так мудро и глубоко,
Воистину – до дна души моей.
Глубокой древности сладчайшие преданья
Тот нищий зверь мне в сердце оживил,
И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мнилось – хор светил и волн морских,

Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапамятные дни.

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

7 июня 1918, 20 февраля 1919

В примечаниях, которые Ходасевич внес в принадлежавший Нине Берберовой экземпляр его (увы, последнего прижизненного) «Собрания стихов» (1927 года), об «Обезьяне» сказано: «20 февр. [1919 года]. Нач. 7 июня 1918. Все так и было, в 1914, в Томилине. Гершензон очень бранил эти стихи, особенно Дария». Гершензон был неправ, вообще и в отношении «Дария» в частности. Но замечательно, что «все так и было», что речь идет, следовательно, о воспроизведении реального эпизода – который, разумеется, надо было еще, в его плодотворности для стихов, увидеть, из того потока эпизодов, из которого жизнь, вообще говоря, и состоит, выделить, вычленить – чтобы затем превратить его в нечто иное, в конечном счете отменяющее вопрос о реальности или не реальности самого эпизода, в то стихотворное инобытие, которое создает реальность более плотную, более сжатую, более сильную, чем реальность, присущая бытию просто. Есть, впрочем, у этих стихов и литературный – если не прообраз, то, по крайней мере, литературная параллель – стихотворение Бунина «С обезьяной» (1907 года), которого, по свидетельству все той же Берберовой, Ходасевич, когда писал свою «Обезьяну», не знал. Берберова могла и ошибаться, но не верить самому Ходасевичу никаких оснований нет; даже если, следовательно, где-то в памяти, или полузабвении, это (очень, к сожалению, слабое – одна рифма «хлеб – Загреб» чего стоит) стихотворение Бунина у него, когда он писал свои стихи, и присутствовало, можно, тем не менее, считать, что «все так и было». А было – как? «Была жара. Леса горели. Нудно / Тянулось время». Эту жару и горящие леса 1914 года отмечали многие – например Ахматова: «Пахнет гарью. Четыре недели / Торф сухой по болотам горит». Но Ахматова пишет это сразу, тем же летом 14 года, Ходасевич – оглядываясь назад из 18—19-го, поверх за эти годы случившихся катастроф, поверх пожаров, за эти годы сделавшихся «мировыми». Время еще «тянулось нудно», видно, оно и вправду очень «нудно тянулось» перед самой войной, в Серебряном веке, в потерянном нами (как кажется нам) раю (в котором леса уже, впрочем, горели…); еще была, на месте этого нам кажущегося, воображаемого нами рая, убогая, дачная идиллия: «На соседней даче / Кричал петух. Я вышел за калитку». Это такое простое, дачно-обыденное действие – выйти за калитку – но что-то уже намечается в нем, «закулисный гром», как писал впоследствии Набоков, подспудно уже погромыхивает. «Я вышел за калитку» – это значит, пересек границу, отделяющую внутреннее от внешнего, «пространство дома» от «пространства улицы», свое от чужого. И там, за калиткой, действительно, что-то весьма экзотическое предстает перед этим «я», от лица которого стихотворение и написано, этим «я», которое (или которого) просто отождествлять с самим Ходасевичем (даже при том, что «все так и было»), конечно, нельзя (в англоязычной традиции существует для этого субъекта стихотворения удачный термин the speaker, «тот, кто гово-

рит», «говорящий») – что-то, еще раз, весьма экзотическое предстает перед этим субъектом, этим «говорящим», менее экзотическое, чем кажется нам, не привыкшим к подобного рода зрелищам, более обыденное для того времени, но все же что-то, уводящее достаточно далеко от этой банальной дачи с ее петухами. «Там, прислонясь к забору, на скамейке…» «Там» – значит, там, за калиткой, там на дачной улице, с ее заборами, скамейками, пылью, сиренью. Но это «там», лишенное определений, слово тяжелое, это «там» само по себе уводит куда-то в сторону от «дома», да и от «улицы», куда-то вдаль или вглубь. «Я вышел за калитку. Там… сидел». Где он сидел? *Там*. Он там, где-то – там, хотя и на скамейке, сидел. Кто сидел? Бродячий серб с обезьяной. У Бунина был хорват с обезьяной. Но у Бунина в 1907 году хорват был просто хорват, у Ходасевича серб, конечно, не просто серб, но серб, увиденный в день объявления Первой мировой войны и сквозь призму ее, этой войны, к 18, 19 году уже определившихся результатов, – серб этот отсылает, разумеется, к ее непосредственному поводу; Сараево, соответственно, начинает просвечивать сквозь дачную идиллическую кулису, Гаврила Принцип снова стреляет в несчастного эрцгерцога, несчастную эрцгерцогиню. Он, конечно, бродяга, этот серб, где-то, на каких-то ярмарках, показывающий за деньги свою обезьяну; она же, хоть и сидит «выше», чем он – «выше, на заборе» – она все-таки унижена, все-таки – «нищий зверь», унижена даже не столько им, о ней, довольно трогательно, заботящимся, но унижена вместе с ним, их общей долей и бедностью, унижена этим ошейником, этой цепью, жарой, даже этой дурацкой красной юбкой, гоготом, нам незримой, ярмарочной толпы. «Вся тварь совокупно стенает и мучится доныне», по слову апостола, которое Ходасевич помнил, наверное, так, как помнят только выученное в детстве… Затем начинается собственно «действие», просьба о воде, пьющая обезьяна, сравнение с Дарием. Вот за этого-то «Дария» Гершензон и бранил Ходасевича – а между тем этот Дарий попал сюда не просто из гимназических воспоминаний автора (Дарий, пьющий воду из лужи, упомянут у Цицерона), но он создает ту перспективу, без которой стихотворение не было бы тем, чем стало, тот выход в глубь времен, который в следующих строках как бы расширяется, от древности только человеческой переходит к древности уже незапамятной.

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

Она сама протягивает ему руку, вот в чем все дело. Есть совершенная неожиданность, спонтанность, внезапность, и потому – красота, в этом жесте. Кто наблюдал обезьян, видел, может быть, это внезапное совершенство их движений; не могу не вспомнить, как сам стоял однажды в зоологическом саду в Нанси перед клеткой с явно скучавшей, скучно ходившей вдоль решетки, задевая ее когтями, мохнатой, не очень маленькой, но и не особенно большой, какой-то вообще никакой, обезьяной, не очень даже вонючей, наконец усевшейся посреди клетки на корточки. Среди зрителей был старик, строивший ей гримасы, явно пьяный, с даже не красным, но каким-то фиолетовым, в синих прожилках, носом. Была опять-таки – жара, не жара, но был, в конце лета, душный, тяжелый день, такой же скучный, как эта обезьяна, как этот полузаброшенный зоологический сад, как сам этот город, откуда, казалось, все однажды уехали и забыли вернуться, где все застыло в провинциальном оцепенении. Нудно, короче, тянулось время; только старик с фиолетовым носом продолжал строить свои гримасы и почему-то браниться, как если бы ему не на ком было больше выместить накопившееся в нем раздражение. Так продолжалось довольно долго, обезьяна неподвижно сидела на корточках, в том же, казалось, оцепенении, в котором застыл весь город, смотрела на старика, не отрываясь, но по видимости безучастно, старик дразнил ее и бранился, все прочие наблюдали за сценой. Вдруг легким, плавным, округлым и мгновенным движением, не вставая с корточек, обезьяна, своей мохнатой, длинной, в этом движении как будто еще больше вытянувшейся лапой, зачерпнув пригоршню смешанного с дерьмом песка, на котором она и сидела, запустила ее старику в лицо, и, как будто ничего и не было, убрав руку, приняла прежнюю позу. Старик отошел, ути-

раясь и матерясь, зрители загоготали. Но главное было – само движение, которым песок был пущен. Это движение было быстрым и медленным одновременно; совершенно естественным, совершенно простым, совершенно свободным. Оно как будто исходило из какой-то, нам невидимой, точки, из какого-то, невидимого нам, центра. Я подумал о том медведе, которого Генрих фон Клейст описывает в своей статье о театре марионеток, вообще об этом удивительном сочинении. Медведь у Клейста отражал любые удары самого лучшего фехтовальщика «коротким движением лапы», не обращая при этом никакого внимания на ложные выпады своего противника; «глядя мне прямо в глаза, как если бы он читал у меня в душе», рассказывает (очевидно, воображаемый) собеседник автора, «стоял он с занесенной для удара лапой, и если мои выпады делались не всерьез, не шевелился». Вот так и обезьяна у Ходасевича смотрит в самую глубь души, «до дна души моей». Прежде чем вернуться к ней (душе, обезьяне), помедлим еще немного среди марионеток. Каковые, по Клейсту, обладают грацией, человеку недоступной, и потому недоступной, что человек наделен сознанием – сознанием, однако, не бесконечным; «только Бог мог бы в этом отношении соперничать с материей». Отсутствие сознания и сознание бесконечное предстают как два (в последнем итоге сходящихся) полюса, между которыми и блуждает изгнанный из рая, а потому и лишившийся естественной грации человек. Чем меньше сознания, чем меньше рефлексии, тем грации больше; у человека она исчезает вместе с молодостью; еще чувствуется у животных; достигает совершенства в механической марионетке. Вернуться к ней можно лишь «с другой стороны», пройдя весь путь до конца, вновь вкусив плодов с древа познания, чтобы опять обрести «состояние невинности». «И это – последняя глава мировой истории». Так выходит у Клейста в этом его, повторяю, совершенно удивительном сочинении – таком, кстати, крошечном, ведь там всего страниц семь-восемь! – пересказывать которое «своими словами» есть, конечно, труд неблагодарнейший.

Вот эта-то «райская», изначальная, «до грехопадения» лежащая естественность, грация и простота – хотя и по совсем не райскому поводу – была в движении моей нансийской обезьяны. Именно, я полагаю, о таком движении, таком жесте идет речь в наших стихах – отсюда «благородство очертаний», недоступное человеку, ни «красавице», ни «вождю народа». Только на сей раз это жест дружественный, жест благодарности – благодарности тоже какой-то «райской», человеку тоже, может быть, недоступной («ни одна рука моей руки так братски не коснулась»). Эта протянутая обезьяной рука – как мост, перекинутый через бездну, отделяющую человека от им утраченной полноты («и в этот миг мне жизнь явилась полной…»), от «незапамятных дней». Здесь есть разрыв времени, этот обезьяний жест разрывает (нудное, скучное, обыденное, никакое…) время – почему и повторяется два раза слово «миг» («этот миг забуду ли когда?»; «и в этот миг мне жизнь…»); этот «миг», иными словами, выпадает из привычной «связи времен», переносит в иное, «незапамятное» время, в то, что было «прежде», за пределами всего *этого, здешнего*, в абсолютное (в первых строках стихотворения уже втайне возвещенное) *там*. И это упорядоченное, гармоническое *там*, это *хор* светил и т. д., в нем есть строй и гармония. То есть это никакая не «стихия», не «океан». Это Эдемский сад, а не джунгли. Обезьяна, конечно, «нищий зверь», и в ней есть «звериное», до-человеческое, первобытное (она жадно жует эти свои жалкие, пыльные листы сирени, она смахивает блюдце со скамьи долой – интересно все же, разбилось оно или нет…). Но нет, кажется, ничего «зверского», «бестиального» – и уж точно нет ничего, соблазняющего восхититься бестиальностью, прельститься «стихией». Есть райский отсвет, лежащий на «нищем звере», – отсвет того рая, о котором Ходасевич писал много позже в посвященном «Памяти кота Мурра» стихотворении: «Теперь он в тех садах, за огненной рекой, / Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин. // О хороши сады за огненной рекой, / Где черни подлой нет, где в благодатной лени / Вкушают вечности заслуженный покой / Поэтов и зверей возлюбленные тени!» Поэтов и зверей – то есть, если угодно (если не бояться тех романтических представлений о «поэте», которым Ходасевич, как и большинство его современников, был не чужд, к которым я вполне всерьез относиться

все-таки не способен), существ, что-то иное знающих, что-то *видящих*. «Кошки не любят снисходить до проявления мелкой сообразительности. Они не тем заняты. Они не умны, они мудры, что совсем не одно и то же. Сощурив глаза, мой Наль [следующий, кажется, кот после Мурра] погружается в таинственную дрему, а когда из нее возвращается – в его зрачках виден отсвет какого-то иного бытия, в котором он только что пребывал». Так писал Ходасевич в «Младенчестве»; и разве «отсвет какого-то иного бытия» не есть то именно, что проходит, как ее, может быть, основная тема, через всю его зрелую поэзию? «Нищий зверь» ближе, конечно, к началу, к *до-началу* истории, к ее «первой главе». Но, как мы только что слышали от Клейста, крайности сходятся; потому отсвет доисторического, изначального отсылает одновременно и к послеисторическому, *после-конечному*, эсхатологическому; от того, что было «прежде», к тому, что будет «потом», «когда-нибудь», после всего, после времени.

Миг заканчивается (возвратимся к нашему тексту); все *миги* вообще имеют обыкновение заканчиваться; серб, «постукивая в бубен», уходит; еще, в последний раз, возникает образ экзотической древности («как на слоне индийский магараджа…»), но возникает уже и какая-то апокалипсическая образность, солнце Апокалипсиса уже висит над миром («огромное малиновое солнце, / лишенное лучей, / в опаловом дыму висело»; как далеко ушли мы от начала нашего текста, от «просто» жары, от петуха на соседней даче…); образность, *разрешающаяся* последней, отделенной пробелом строкой. И вот – какая же связь? Какая связь между Апокалипсисом в конце и райскими видениями в середине, между войной и – «сладчайшими преданиями древности»? «Все так и было». То есть был бродячий серб и его обезьянка, которой автор дал напиться, – в день объявленья войны, 1 августа по новому, 17 июля по старому стилю. То есть связь чисто хронологическая, следовательно – случайная. Мы этим, конечно, не удовлетворены, мы чувствуем, помимо этой случайной связи, еще какую-то совсем другую, более глубокую связь, но – какую же? Связь, может быть, по принципу противоположности? То, что открылось нашему «субъекту стихотворения», нашему speaker (и нам вместе с ним) в этот незабвенный миг, в этом братском рукопожатии, и то, что несет с собой начинающаяся война, это противоположности, одно отрицает другое. Гром орудий заглушит органную музыку, хор «берт» перекроет хор сфер, полнота жизни погибнет в окопах, райские виденья погаснут в пороховом аду. Потому последняя строчка и воспринимается как обрыв, как – срыв времени, падение с какой-то сверкающей высоты. И как падение в реальность, уже не ту обыденную, над которой мы только что, бесконечно высоко, к светилам и сферам, взлетели, но в историческую реальность, в трагическую реальность истории. (Поражает, вообще и среди прочего, *амплитуда* этого сравнительно все-таки небольшого стихотворения: от бытовой, обыденной реальности к экзотике, к балаганной беде и бедности, к древности, к незапамятной древности, к запредельному, райскому, к небесным сферам, к апокалипсическим видениям, к реальности исторической и ужасной – на сравнительно небольшом пространстве оно проделывает *путь*, равного которому в мировой поэзии найти нелегко). Как бы то ни было, и то, и другое, и гром орудий, и музыка сфер, уводит – пусть, может быть, в разные, даже противоположные стороны, но во всяком случае – за обыденные земные пределы, прочь от дачной идиллии, от нудного времени. Нудное время кончилось – наступает время апокалипсическое. А раз так, то открываются возможности и горизонты, до сих пор, в земных пределах, закрытые. Потому связь между тем и другим противоположностью все-таки не исчерпывается – или, иначе, связь по принципу противоположности тоже есть, прежде всего, связь. Каким-то таинственным образом взлет предсказывает падение, душа взмывает над бездной, грозящая гибель сообщает жизни то напряжение, остроту, «полноту», каких она в мирные, благополучные эпохи, может быть, и не достигает. (Ходасевич не случайно так любил пушкинские строки про «упоение в бою», про «залог бессмертья» и «неизъяснимы наслажденья», которые, как мы помним, таит «для сердца смертного» «все, все, что гибелью грозит»). В конце концов, и эсхатология ведь не обходится без Апокалипсиса, Царство Божие приходит после мировой ката-

строфы. Из чего вовсе не следует, что катастрофы оправданы – наоборот, как писал Ходасевич в том же 1919 году, в прелестном, маленьком, не включенном ни в один сборник (не потому ли не включенном, что он в нем проговаривается? что открывает какую-то важную тайну?) стихотворении: «Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет, / Какому, верно, в этот год / И оправданья нет». И дальше: «В церквах – гроба, по всей стране / И мор, и меч, и глад, – / Но словно солнце есть во мне: / Так я чему-то рад. // Должно быть, это мой позор, / Но что же, если вот – / Душа, всему наперекор, / Поет, поет, поет?» Душа поет именно *наперекор* «мору и гладу». Она «запела», может быть, от соприкосновения с ним, от соприкосновения с (революционной, Блоком и не только Блоком так великолепно и страшно воспетой) «стихией» – «расцвет» Ходасевича начинается ведь и в самом деле где-то с 1917 года – но этот расцвет «гробов» не отменяет, и забыть о них отнюдь не велит, это «солнце» «стихию» не оправдывает, и «стихией» не оправдывается, эта, в душе зазвучавшая «музыка» с пресловутой «музыкой революции» не сливается. Слишком ужасна «бездна», слишком много «гробов», мора, меча и глада, чтобы можно было «заглядывать в запредельное», ни разу не усомнившись в своем моральном праве на такие заглядывания. Ни о каком заигрывании со «стихией», с блоковским, опять-таки, «океаном» («Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)», невозможно все-таки не процитировать здесь эту зловещую дневниковую запись) у Ходасевича речь не идет, никакого «дионисийского прельщения» у него нет, в «мировых вихрях» он вовсе не растворяется и читателя раствориться не призывает. Но есть, повторяю, связь одного с другим, таинственное взаимодействие между взмывающей душой – и открывающейся бездной, грозящей гибелью – и органной музыкой незапамятных дней.

Всем этим своеобразие нашего текста еще не исчерпывается. В корпусе зрелых стихов Ходасевича стоит оно особняком; но в чем именно заключается эта его особость, определить нелегко. А между тем оно представляет собой (не сразу узнаваемую – и вот в том-то и дело, что узнаваемую не сразу) вариацию на его, возможно – основную тему, выше уже вскользь упомянутую, тему выхода – или вырыванья («но вырвись – камнем из пращи…»), или хоть заглядывания за земные пределы, мгновенного взлета над миром и над собою, нередко (хотя и не всегда) сочетающегося с обратным взглядом на мир и на себя «уже оттуда», на мир, уже покинутый, на себя, уже как на пустую, брошенную, «изношенную оболочку». Проследить эту тему в ее различных преломлениях было бы задачей другой, гораздо большей по объему и охвату материала работы; ограничусь поэтому простым перечислением тех стихов, где эта тема проступает наиболее отчетливо – «Эпизод» (1918), «Полдень» (1918), «Вариация» (1919), «Из дневника» (1921), «Элегия» (1921), «Баллада» (1921), «Большие флаги над эстрадой…» (1922). Перечитывая эти и другие, этим родственные, стихи, замечаем в них две особенности. Во-первых, «прорыв в иные сферы», «взлет вверх» (и следующий за ним – «взгляд вниз») происходит без всякого внешнего повода, сам собой, «вдруг», непонятно почему. «И вдруг – как бы толчок, – но мягкий, осторожный…» («Эпизод»); «И вдруг, изнеможенья полный, / Плыву…» («Вариация»). Или – в потрясающей «Элегии» – «душа взыграла». Она сама, вдруг, ни с того ни с сего, «взыграла» – и вот летит «в огнекрылатые рои», и вступает «в родное древнее жилье», и – откуда? с какой высоты? кем измеренной? – смотрит вниз, на того, кого ей уже «навсегда не надо» и кто продолжает брести «в ничтожестве своем» по аллеям «Кронверкского сада» (в наши дни испоганенного аттракционами для восставших масс). Такова первая особенность, вторая заключается в том, что эти выходы и прорывы не имеют (по видимости) ничего общего с историей – кроме все той же одновременности. «Расцвет в душе» приходится на самые страшные, самые «океанские» годы русской, да и вообще европейской истории; но никакой связи между выходами в иное бытие, заглядываниями в иные миры – и войной, революцией, военным коммунизмом, гражданской войной, в самих стихах нет. Поэт (или опять-таки – субъект стихотворения) идет в 1921 году по Кронверкскому саду совершенно так же, как шел бы в 1913, сидит в 1918 году (в котором Ходасевич на самом деле голодал, болел,

жил в подвале и мечтал о получении «ордера» на покупку ботинок) на московском бульваре в совершенно мирной, почти идиллической обстановке, рядом с барышней, читающей книгу, мальчиком, возящимся в песке. Как видим, это два «не», то есть два негативных свойства, которые, как и все негативные свойства, становятся особенно отчетливы при сличении с чем-то, в чем их нет, то есть с чем-то, где они заменены свойствами позитивными. Именно такова наша «Обезьяна». В ней *есть* внешний повод для выхода в иные сферы, в «незапамятные дни», и *есть* очевидная связь с историей, с начинающимися «в тот день» мировыми катастрофами.

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

III. У пирамиды

Какой-то день, почти весенний, воскресный, серенький, римский, два года назад. Я взял такси неподалеку от Ватикана, чтобы доехать поскорей до Тестаччо, до кладбища *некатолических иностранцев*, Cimitero acattolico per gli stranieri, до пирамиды Цестия. «Кто был Цестий, и что мне до него?» А до него мне – многое. Начнем, впрочем, вот как. Пресловутая фраза Пушкина о том, что поэзия, «прости Господи, глуповата», породила, как известно, немалое смятение в умах, от себя самого, то есть от ума, отказываться редко желающих, но и с Пушкиным спорить тоже не любящих. Самое – умное, что было по этому поводу написано, написал, кажется, Ходасевич (как ему это и вообще было свойственно: написать по какому бы то ни было поводу – самое умное…); мысль его сводится, вкратце, к тому, что поэзия кажется «глуповатой» *отсюда*, из этого, здешнего, земного и повседневного бытия, пресловутая «глуповатость» ее есть не что иное, как расхождение поэзии со здравым смыслом, поскольку она, поэзия, создает мир «более реальный, чем просто реальное», где законы логики сохраняются, а навыки житейского здравого смысла теряют силу. Это мысль, конечно, символистская, восходящая к Вячеславу Иванову (похороненному, между прочим, на том же римском кладбище, о котором пойдет у нас речь) и другим «теургам» начала прошедшего века. Что поэзия, даже будучи с точки зрения обывательского здравого смысла «прости Господи, глуповатой», на самом деле ума не исключает, говорит и сам Пушкин, хваля, как все мы помним, Боратынского именно за его ум. Боратынский потому «у нас оригинален» и «был бы оригинален и везде», что – «мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко». Значит ли это, что оригинальная, независимая, своеобычная мысль для, скажем просто, «хороших стихов» необходима? Полагаю все же, что нет. Временами достаточно «сильного и глубокого чувства», без которого, кстати, поэзия и в самом деле обойтись не может (о чем слишком часто забывают современные виршеплеты). Бывают, однако, стихи, в которых неожиданная и необычная мысль (в сочетании, конечно, с «глубоким чувством») как бы доминирует, стихи, иначе говоря, которые, к этой мысли отнюдь не сводясь и ею не исчерпываясь, все-таки восхищают нас, не в последнюю очередь, именно мыслью, в них высказанной, мыслью, которая кажется нам «поэтической» сама по себе – хотя что, собственно, означает в данном случае этот эпитет, мы сразу, пожалуй, не скажем. Он означает, может быть, способность этой мысли погрузить нас в то состояние, которое французы зовут rêverie, мечтательность, и без которого, смею думать, поэзия, опять-таки, не обходится. Она отсылает нас к каким-то еще другим мыслям, другим чувствам, эта мысль, высказанная в стихах, она ведет нас дальше, она уводит нас, может быть, за свои же собственные пределы… Между тем этот выход за свои же пределы, это перерастание себя же, или чего-то в себе, есть одно из неотменяемых свойств стихов как таковых. Следовательно, мысль, в таких стихах высказанная, оказывается как бы той же природы, «той же крови», что и сами стихи. Подобно тому, как сами стихи не исчерпываются этой мыслью, в них высказанной, но, будучи и оставаясь стихами, намекают еще на что-то, отсылают еще к чему-то, так и эта мысль, не исчерпываясь самой же собой, открывает перед нами – как дверь в анфиладу комнат, с блестящим паркетом, портретами на стенах и облаками в окнах – еще какие-то, внезапные, дальние, воздушные перспективы.

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

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

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

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

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

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

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

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

Я вышел из такси возле станции метро «Пирамида» – и тут же увидел ее, конечно, пирамиду Цестия, единственную римскую пирамиду, в 12 году до Р.Х. поставленную неким, действительно, Гаем Цестием, вернее – наследниками и по завещанию этого Гая Цестия, богатого римлянина, претора и трибуна, в качестве его семейного склепа; в Средние века ее упорно считали усыпальницей Ромула. «Кто же был такой – Цестий, и что мне до него? (начинает свое стихотворение Гарди). Среди (каких?) мыслей (thick – буквально «толстых», или «густых», или, более редкое значение, «частых») и многочисленных воспоминаний, только одну мысль приносит он». Вторая строфа: «Я ничего не помню о том (или из того), что он сделал. Для меня это человек, который умер и был похоронен, чтобы оставить пирамиду». Вот она, пирамида Цестия – со стороны сумбурной улицы; самое интересное начинается, впрочем, со стороны кладбища – и в буквальном и в переносном смысле, и в реальности и в стихах (уже в следующей, третьей строфе). Но мы еще не дошли до нее, и до кладбища тоже, еще медлим на улице. Потому что реальность всегда фантастична, да простится мне сей трюизм, и в этой

реальности там, на площади у метро, оказался, в то воскресенье, блошиный рынок, толкучка, причем толкучка русская, ничем, по сути, не отличавшаяся от тоскливой толкучки где-нибудь в Пермской или Пензенской области, то есть крашеноволосые и золотозубые женщины в кожаных куртках, матерящиеся мужики, мечтающие о пиве, и вечные эти пластиковые громадные сумки, с полустертым узором, напоминающим британский, что ли, флаг, Union Jack, неизменная принадлежность так называемых «челноков», символ детской болезни капитализма. Как легко догадаться, восторг овладел душой автора. В Риме! У пирамиды Цестия! О абсурд, о свобода, о бессмертная ирония человеческого существованья! Надо было купить у них поддельную майку от Hugo Boss'a… Не купил, о чем сожалею. Торопился на кладбище – вот фраза, написав которую не рассмеяться довольно трудно. Не торопись на кладбище, автор. Но я и в самом деле, оставим иронию, торопился увидеть, наконец, это единственное в своем роде кладбище, о котором читал так много, со всеми его знаменитыми могилами, среди которых могилы Китса и Шелли (сейчас, сейчас мы подойдем к ним) самые, наверное, знаменитые. Завернем, значит, за угол, пройдем под воротами, углубимся в сумрак восхитительных пиний, в путаницу памятников, разноязычие надписей – и посмотрим, наконец, на пирамиду со стороны кладбища, на эту пирамиду, цель (purpose) или задача которой (пишет Гарди в третьей строфе) была выражена (или, если угодно, смысл которой был обретен) вовсе не тогда, когда она задумывалась и создавалась, но гораздо позже – лишь тогда, «когда рядом с ней нашли свой покой два моих соотечественника». „Nor till, far down in Time, beside it found their rest / Two countrymen of mine". Восхитительно, на мой слух, это far down in Time, «далеко вниз (или внизу) во Времени», этот *спуск* во времени от Цестия до Китса, на – сколько? – примерно восемнадцать с половиной, нет, с третью столетий, до того, следовательно, мгновения, когда смысл пирамиды, самому Цестию, значит, неведомый, и был, наконец, обретен, когда ее подлинный *замысел*, наконец, осуществился. А Цестий – что? Не в Цестии дело. «В жизни Цестий (четвертая строфа), может быть, убивал, дышал угрозами (breathed out threatening). Я не знаю. Я только одно знаю. В смерти, совсем тихо (молча), он делает лучшее (прекраснейшее) дело». Какое же? А такое, что он (пятая строфа) своим «высоким мраморным перстом» указывает паломнику путь к тому месту, где, у тенистой стены за исторической улицей (буквально – улицей, которую история посещает как призрак, history-haunted street), лежат эти несравненные певцы. И что же получается? Получается (последняя строфа), что он, этот Цестий, жил и умер для того, чтобы камень, носящий его имя, отмечал – сквозь Время – то место, где обитают две бессмертные тени – немалая слава!

Я очень быстро нашел их могилы, и Шелли, и Китса. Китс похоронен рядом со своим другом Джозефом Северном, ухаживавшим за ним во время его последней болезни, художником и британским консулом в Риме. Поражает разрыв во времени; Китс умер в 1821 году, двадцатипятилетним, Северн пережил его на 58 лет, скончавшись в 1879, восьмидесятитрехлетним стариком, за восемь лет до того, как, в апреле 1887 года, путешествуя по Италии со своей Эммой, Томас Гарди списал карандашом надпись на могиле Китса и нарвал фиалок, росших вблизи от памятника. Еще через сто восемнадцать, без одного месяца, лет я смотрю на белые, безымянные для меня, цветочки вокруг надгробных камней и списываю ту же надпись: This Grave contains all that was mortal, of a Young English Poet, who on his Death Bed, in the Bitterness of his heart, at the Malicious Power of his enemies, desired these words to be engraven on his Tomb Stone: Here lies One Whose Name was writ in Water. Переведем, к примеру, так: «Сия могила содержит смертную часть Юного Английского Поэта, который на смертном одре, с горечью в сердце, преследуемый коварной злобой врагов, пожелал, чтобы на его надгробном камне были выбиты слова: Здесь лежит тот, чье имя было написано на воде». Это последнее предложение и есть, собственно, та надпись, которую Китс хотел видеть на своем надгробии, все прочее добавлено его друзьями, тем же Северном и Чарльзом Брауном, о чем они впоследствии сожалели. Памятники Северна и Китса похожи; на одном, впрочем, лира, на другом палитра – наивные,

и в наивности своей, в общем, трогательные, какие-то беззащитные, символы. Чуть дальше, на кладбищенской стене, с ее, разумеется, внутренней стороны, обнаружил я мемориальную доску в честь Китса, с акростихом, не привести который было бы жаль:

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

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

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

«В сумерках я слушаю (соловья); и много раз я был почти влюблен в облегчительную смерть, звал ее нежными именами во многих мечтательных рифмах, (прося ее) взять (с собой) в воздух мое тихое дыханье. Более, чем когда-либо, сейчас кажется сладостным умереть…» Это мечтательное, меланхолическое, временами экстатическое, стремление к смерти, Todessehnsucht, как говорят немцы, эта тютчевская жажда «вкусить уничтожения», которой в Германии он, конечно, и научился, все это, как известно, есть топос романтизма, его все снова и снова, у тех же Китса и Шелли, в Германии у Новалиса (поэта, Китсу во многом родственного, так же рано умершего от той же, весь девятнадцатый век изнутри подтачивавшей чахотки) повторяющийся мотив. Это черта эпохи, но это и черта возраста, свойство юности, то ли еще не успевшей устроиться в жизни, то ли не вполне понимающей серьезность смерти, потому и способной заигрывать с нею. Китс, впрочем, видел смерть вблизи, с самого детства… Гарди, как бы то ни было, человек совсем другой эпохи и другого закала, мужчина и муж, затем старик, все живший и живший, переживший всех, увидевший Первую мировую войну, другие времена, другие нравы, доживший, подумать, до 1928 года, до «Улисса» и «Бесплодной земли» – Гарди, как уже говорилось, оказался здесь, перед этой могилой, во время своего итальянского путешествия, в 1887 году, в возрасте 47 лет; в его знаменитой, как бы посмертной автобиографии, изданной под именем его вдовы, Флоренс Эмили Гарди, «второй миссис Гарди», как иногда называют ее с легкой руки Роберта Гиттингса, ее и самого Гарди биографа, написавшего, кстати, и образцовую биографию Китса, так вот, в этих посмертных воспомина-

ниях, своего рода «замогильных записках», находим странную фразу о том, что посещение могил Шелли и Китса вдохновило его на «еще стихи» (more verses) – «по-видимому, написанные лишь позднее» (probably not written till later). Что бы это ни значило, то единственное, вдохновленное этим визитом стихотворение, которое публикуется в огромном корпусе его стихов, остается – возвращаюсь к нему – стихотворением непревзойденным; никаких других и не надо. Стихи эти тоже, конечно, к высказанной в них мысли не сводятся; иначе они и стихами бы не были. Отметим, среди прочих прелестей, их ритм, с этой длинной третьей строкой в каждой строфе, растягивающей дыханье, с этим как бы вдохом, огромным, каким-то почти океанским, за которым следует облегчительный выдох – вывод – четвертой, последней строки. Гарди вообще была свойственна сложная строфика, сложный строфический рисунок, что в некоторых, менее удачных, чем эти, стихах производит впечатление искусственной монотонности (или монотонной искусственности), как было свойственно и стремление отойти от китсовской мелодичности, от той певучести романтического стиха, которая, к концу девятнадцатого века, была уже в полной мере профанирована эпигонами (вот уж кто мог бы применить к себе формулу Ходасевича о стихе, «прогнанном сквозь прозу» и о «вывихнутой строке»: «и каждый стих гоня сквозь прозу, вывихивая каждую строку…»). Оттого стих Гарди – жесткий стих, иногда как будто намеренно неуклюжий, не очень хорошо запоминающийся, чего, впрочем, о нашем стихотворении сказать все-таки, пожалуй, нельзя, хотя, с другой стороны, его тоже вряд ли станешь так повторять про себя, в счастливую или несчастную минуту жизни, как повторяешь, «поешь» про себя ту же, скажем, китсовскую соловьиную Оду. Ничего «соловьиного» в этих стихах нет, есть совсем другой, жесткий, ритм, другая, но тоже, конечно, музыка, уже, как и весь Гарди, отзывающаяся двадцатым веком, иной, дисгармоничной, гармонией. И есть, что здесь все-таки главное, эта необыкновенная мысль, с каким-то угрюмым упорством раскрывающаяся от строфы к строфе. «Кто же был Цестий (еще раз), и что мне, собственно, в нем?» Никто? кто-то? *какой-то* Цестий? Да, можно, конечно, сказать, что он был никто и кто-то, этот Гай Цестий, что он был ничем не примечательный римлянин, один из тысяч, из десятков тысяч; но можно ведь сказать и так, что он все-таки оставил после себя – пирамиду Цестия, а ведь не всякий оставлял пирамиду, вообще никто не строил в Риме никаких пирамид, и это была, значит, его причуда, его легкое безумие, предмет, небось, насмешек и пересудов римской черни – и что уже одна эта причуда, и решимость осуществить ее, в сочетании с соответствующими, необходимыми для осуществления причуд, финансовыми возможностями, выделяет его из тысяч и тысяч римских богачей, трибунов и преторов, и как они еще прозывались; совершенно так же, как, например, Людвиг Второй Баварский, сумасшедший строитель, навсегда останется выделенным из всей блистательной, разодетой и напомаженной толпы баварских и прочих мелких монархов именно в силу своего безумия, сочетавшегося с решимостью это безумие воплотить в камне и, опять же, с материальными ресурсами, какими не всякий шизофреник располагает. Так что Гай Цестий все-таки не простой человек, но человек – построивший пирамиду, увековечивший свое имя, *давший* это имя некоему, не худшему в мире, месту. Все это Гарди, разумеется, понимал – но мысль его, как будто не считаясь с очевидным и не очень заботясь о справедливости, делает тот скачок, который-то, может быть, и превращает ее в собственно мысль поэтическую. Кто бы ни был Цестий и как бы ни выделяла его эта причуда пирамиды из всей толпы его современников – дело совсем не в этом. А дело в том, о чем он и подозревать не мог, в этих двух «несравненных певцах», которые только еще должны были – и когда! – бесконечно далеко во времени, через восемнадцать веков, в той для Цестия, наверное, баснословной Британии, которую на его памяти Юлий Цезарь два раза безуспешно пытался завоевать, покорить которую Рим сумел лишь пятьдесят, примерно, лет после его, Цестия, смерти, – родиться. Здесь главное, как мне кажется, именно это понятие неведомой цели (purpose), к которому прибегает Гарди. Действия (и причуды) этого Гая Цестия имели вполне определенную цель, но это была вовсе не та цель, которую он сам себе ставил. Это

была цель, от него скрытая – кем? – лежащая по ту сторону всех его горизонтов. И значит, все, что он делал, чего он хотел, о чем мечтал, значит, все, чем он *был*, имело *совсем иное*, ему самому неведомое значение. Мысль поразительная! И разве, так спрашиваю я себя, еще медля возле могилы Китса, отходя от нее, пробираясь среди надгробий, разве не чувствуем мы временами – и как остро чувствуем – что все вообще *не так*, не то, чем кажется, что все обладает еще каким-то другим, добавочным, скрытым от нас значением, каким-то еще иным, важнейшим смыслом, нам недоступным? Вот тот случай, когда мы этот *иной смысл* можем если не потрогать руками, то увидеть воочию… Был Цестий и была пирамида, вот она, вновь и вновь за деревьями, но смысл был другой, нам зримый, от Цестия скрытый. И что же, вот этот день, например, с его серым, неримским небом, таким далеким от пресловутой итальянской belezza (все эта belezza не по мне, как, помнится, говорил Тонио Крёгер, двойник моей юности…), что же, выходит, и этот день, и это кладбище, и эти надписи, и я сам, их читающий, со всеми моими мыслями – что же, все это *значит* еще что-то, все это, на самом деле, имеет еще какой-то, мне неведомый, смысл, другую какую-то, мне неизвестную, цель. И моя жизнь, вся моя жизнь, со всеми ее устремлениями, воспоминаниями, со всем тем, что только я один знаю, я один помню, все это *не о том*, о другом, для другого. Цестий не ведал, для чего он живет, для чего мечтает о дурацкой своей пирамиде – далась она ему в самом деле; так вот и я, может быть, живу, и пишу, и думаю, для чего-то совсем иного, что мне не ведомо и никогда, может быть, никогда! ведомо не станет, не будет. Мысль поразительная, мысль пугающая… Гарди называют нередко агностиком. Между тем здесь чувствуется наличие какой-то, превышающей человеческую, воли, какого-то замысла, кого-то, короче, или чего-то, знающего эту скрытую от нас цель; много позже, в одном из своих самых известных стихотворений, вызванном к жизни гибелью «Титаника», Гарди назвал эту таинственную инстанцию «Имманентной Волей» (с большой буквы, именно так), начавшей готовить для «Титаника» айсберг одновременно с началом постройки самого «Титаника», чтобы они затем, когда-нибудь, когда «Пряха Лет», the Spinner of the Years, скажет «Сейчас!», сошлись и столкнулись – мифология таинственная и мрачная.

А с другой стороны, ведь это только игра ума, не более, говорю я себе. Есть вот этот день, это кладбище. Вот это я здесь, без всяких сомнений… И это, повторяю, одно из самых прекрасных, тишайших, поэтичнейших на свете кладбищ. Уже Гете хотел быть здесь похороненным, даже, в какую-то мрачную минуту своего вообще не мрачного пребывания в Риме, нарисовал свое будущее надгробие (прямо у пирамиды). «О как счастлив я в Риме…», O wie fühl‘ ich in Rom mich so froh! Да и как не быть в Риме счастливым, в Риме, думаю я, счастливым быть так же легко, как в других местах легко быть несчастным. Потому что боги всегда здесь с тобою… Капитолийский холм второй Олимп для тебя, говорит Гете (в седьмой «Римской элегии»), обращаясь прямо к Юпитеру. Позволь мне, Юпитер, здесь быть, и ты, Гермес, как настанет срок, мимо Цестиевой пирамиды, проводи меня тихо в Аид… Dulde mich, Jupiter, hier, und Hermes führe mich später / Cestius Mal vorbei, leise zum Orkus hinab. Был некий шведский барон, с которым Гете подружился в Риме; шестьдесят лет спустя барон этот, в возрасте девяноста трех лет, снова приехал в Рим со своей внучкой. Зачем? спросили у него, в вашем возрасте… А затем, ответил он, что я шестьдесят лет назад, уезжая из Рима, твердо решил сюда вернуться, и вот теперь исполняю задуманное. И не только затем я приехал, чтобы еще раз увидеть Рим; нет – я хочу умереть здесь. Почему же именно здесь? спросили его. Видите ли, дело было так. Когда Гете уезжал из Рима, мы спустились с ним вместе с холма Тестаччо и расположились у пирамиды на кладбище, где уже тогда хоронили протестантов. Гете никак не мог примириться с отъездом из Рима. О, воскликнул он, быть здесь похороненным, лежать здесь мертвым – вот это было бы прекрасно, бесконечно прекраснее, чем жить в Германии. Но послушай, Вольфганг, сказал я ему (это «Вольфганг» прелестно, не правда ли?) – послушай, Вольфганг, сказал я, тебя ведь ждут великие дела, великие задачи, которые только ты

можешь выполнить, поэтому ты должен жить, но что, собственно, мешает тебе обрести последний покой здесь, возле пирамиды Цестия? Ты прав, воскликнул он, вскакивая на ноги, так я и сделаю! Но и ты должен сделать то же, тогда смерть снова соединит нас. Поклянись же, что в смерти мы снова встретимся здесь. – Клянусь, отвечал я ему, и мы заключили друг друга в долгие и крепкие объятия (какие это были все же другие люди, на нас непохожие…). На следующий день он уехал – и я больше никогда его не видел. Таков рассказ барона Гильденстуббе (Gyldenstubbe), записанный неким Юлиусом фон Унгером. Гете своего обещания, в отличие от барона, не выполнил – или, если угодно, выполнил его неким странным, косвенным, «демоническим» образом, отправив в итальянское путешествие своего несчастного сына Августа, каковой во время этого путешествия и скончался, чтобы, словно замещая отца (и как если бы это было то единственное, в чем он, неудачник, мог отца заместить, заменить…) обрести, наконец, покой здесь, на этом кладбище – «вызывающее зависть место успокоения» (beneidenswerthe Ruhestätte), как пишет по этому поводу сам, к тому времени уже переваливший за восемьдесят лет, Гете, с той пугающей отстраненностью, которая бывала ему свойственна; могилу его, то есть сына, с рельефом работы Торвальдсена на памятнике, усердно посещают, конечно, немецкие внимательные туристы. Русские ищут других могил, могилу Брюллова, могилу Вячеслава Иванова (перезахороненного в 1986 году с другого кладбища в могилу своей дочери Лидии) и многочисленные могилы русских аристократов с их легендарными именами и титулами, на некоторых камнях странно и трогательно измененными итальянским, французским, итало-французским, фантастическим написанием – Principessa Emilia Ouroussoff, или – Nicola Souhodolsky, Colonello dei Corazzieri della Guardia Imperiale Russia… Это совсем не мрачное кладбище – в отличие, по-моему, от знаменитого венецианского «острова мертвых» (Венеция вообще мрачная, Рим совсем нет), еще и потому, может быть, что «живая жизнь» здесь всегда где-то рядом, ты не слышишь ее, но знаешь, что она за стеной. Слышишь птиц, слышишь чьи-то шаги, смутные голоса, запах хвои, понемногу согревающейся на еще невидимом, но уже ощутимом солнце, смотришь и снова смотришь на кипарисы, и сосны, и пинии, поднимаешь с земли большую, круглую шишку, приятно покалывающую ладонь, относишь ее, ходя кругами, на могилу Китса, зачем, собственно? просто так, сам не зная зачем, опять останавливаешься перед памятником ему.

Это – мысль тоже ведь ходит кругами – в Риме не единственное место, с Китсом связанное. Есть еще – Испанская площадь, Piazza di Spagna, с ее знаменитой лестницей и церковью Santa Trinità dei Monti наверху. Внизу, на площади, у основания лестницы и как бы поднимаясь с нею вместе, – тот дом, где Китс умер и где теперь музей, посвященный ему и Шелли; беленькая девушка, проверявшая на втором этаже билеты, купленные на первом, сообщила мне, что родом она из Финляндии, что на деньги, которые получает она за свою деятельность по проверке билетов в музее Китса и Шелли, прожить в Риме никак невозможно, но что она готова терпеть любые лишения, лишь бы жить здесь, а не где-нибудь; я ее понял. В комнате, где он умирал, я задержался надолго, глядя на его посмертную маску, кушетку, не знаю уж, подлинную или нет, *ту самую* или, как в большинстве музеев, такую, какая могла бы быть, глядя, главное, из углового окна на саму Испанскую площадь с ее туристскими толпами и сувенирною суетой. Соловей, пишет Китс в своей великой «Оде», не рожден для смерти (thou wast not born for death, immortal bird), соловей всегда тот же, один и тот же во все времена, голос, который я, Китс, слушаю этой преходящей ночью (this passing night) – это тот же голос, который слышали, когда-то в древности, император и клоун, который библейская Руфь слушала, тоскуя по дому. У Борхеса есть любопытный текст, посвященный китсовскому соловью; по его мнению, Китс провидит здесь платоновскую «идею соловья», непреходящую и бессмертную, вновь и вновь воплощающуюся в конкретной, смертной, маленькой птичке. Так это или не так, есть навсегда бессмертный китсовский соловей и сам Китс, вот в этой комнате умиравший от туберкулеза, когда-то, в последний, самый последний раз в жизни, подошедший, наверно, к

окну… И что было в этом окне? Какие-то люди, какие-то дети на ступеньках лестницы, какие-то экипажи, фиакры. То, что сам я видел, через сто восемьдесят три года глядя в то же окно, вдруг представилось мне как что-то, подобно соловью, «идее соловья», неизменное, как такая же бессмертная, непреходящая картина, видимая – из любого окна, где угодно, любым, преходящим, днем. Всегда есть какие-то дети, что-то кричащие, требующие мороженого, всегда какие-то люди куда-то идут, разговаривая друг с другом, всегда слышны их шаги, плеск фонтана, шум отъезжающего такси. Тот, кто смотрит на все это из окна, умрет ли он сегодня или неизвестно когда, вот он-то, во всяком случае, смертен, кто бы он ни был. Думая обо всем этом и думая, продолжая думать о странности всего, что мы видим, о других, неизвестных нам смыслах нами видимого и с нами происходящего, начал я сочинять стихи, которые через несколько дней, уже уехав из Рима, закончил; вот они:

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

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

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

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

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

А между тем, думаю я теперь, пускай смотрящий и смертен, сам взгляд его, сам *акт смотрения*, так скажем, неизменен, все тот же, и в своей неизменности как будто поднимает смотрящего над бренным его бытием. Есть что-то божественное в акте зрения, в глазах. Тот, кто смотрит, всегда немного – Юпитер. Любой взгляд – намек на бессмертие. Не об этом ли думал Гете, когда писал о «солнечной природе» глаза, позволяющей ему «видеть свет» (Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?) – точно так же, как «божественное в нас» только и может быть «восхищено Божеством» (Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft, / Wie könnt uns Göttliches entzücken?)? Не совсем, наверное, но может быть отчасти об этом. И не отсюда ли это, не мне одному, должно быть, знакомое, желание всегда, вообще и только, смотреть; вообще не быть, только видеть; превратиться в сплошные глаза? Я смотрю и смотрю, я совершенно, пускай ненадолго, свободен и счастлив, я уже не я, но я только взгляд мой, уже как будто не мой, просто взгляд, столь же, в конце концов, вечный, как и то, что он

видит, туристы в окне или сосны на кладбище. – Между тем на кладбище что-то вдруг изменилось; соотечественники мои, очевидно покончившие с торговлей, вдруг обнаружились и по эту, внутреннюю, сторону пятнистой, совершенно чудесной, как все римские стены, стены; две золотозубые коженнокурточные тетки уселись на лавочке совсем неподалеку от Шелли, обсуждая выручку, поедая бутерброды из засаленных бумажек, куря, втаптывая окурки в гравий дорожки, не обращая внимания на проходящие сквозь них тени, на блуждающих призраков, на Томаса Гарди, удаляющегося под руку со своей Эммой. «Боже, пронеси соотчичей!», как, помнится, восклицал в «Дыме» Литвинов. Я постарался уйти от них подальше, продолжая разглядывать надписи. Вот великие, если верить рассказам специалистов, русские танцоры Александр и Клотильда Сахаровы, «поэты танца», как написано на надгробии; вот американский поэт-«битник» Грегори Корсо, умерший совсем недавно, в 2001 году; вот странное, 1933 года, надгробие с обнаженной мужскою натурой, откровенной анатомией этой натуры, что-то, чего я, кажется, ни на каком другом кладбище вообще в жизни не видел. А вот, наверное, самая трогательная – в своей краткости – надгробная надпись из всех мною виденных, раскрытая каменная книга, небольшая, почти у самой земли; на левой странице: «ЗОРАН ПОПОВИЋ. 29 окт. 1944 – 19 дец. 1944»; на правой, наискось: «МАМА». Пятьдесят один день прожил, значит, этот Зоран на свете. И кто была его несчастная – сербская? – мама, что она делала здесь, в этом военном Риме, где незадолго до того скинули Муссолини, куда вошли немцы, откуда их вышибли, впрочем, без боя, за пять, что ли, месяцев до рождения младенца? Что было с ней потом, куда она делась? Мы ничего не знаем, мы окружены неведомым, все *не так*, все *о чем-то другом*… И смерть, может быть, что-то *значит* другое? Так, во всяком случае, утверждает – оттуда, из смерти – некая Грета Вайан, тоже здесь похороненная, 1 января 1942 года родившаяся, 7 апреля 2000 покинувшая сей мир. Rien n'est ce qu'il a l'air d'être, même la mort. «Ничто не является тем (или, лучше: не есть то), чем кажется, даже смерть», написано на ее простом и строгом надгробии. Читала ли Гарди эта мне неведомая француженка, родившаяся во время той же, значит, Второй мировой войны (где, в каком ужасе?), читал ли Гарди тот, кто ее хоронил, кто эту надпись заказывал каменщику? И кто, опять-таки, была эта Грета Вайан, какую жизнь она прожила, чем казалась ей эта жизнь, чем на самом деле была она? Была, как я впоследствии выяснил, такая актриса, снявшаяся в разных фильмах в неглавных ролях; по всей вероятности это она и есть… Оказалась ли для нее смерть – не тем, чем кажется? А ведь это и есть, разумеется, самый главный вопрос. Я вышел, наконец, за кладбищенские ворота, свернул в боковую, с ржавыми гаражами и разбитой брусчаткой улицу, вполне достойную проходить через Старый Оскол; я еще должен был встретиться в этот день со скучнейшей, насквозь католической, титулованной австриячкой, с которой, впрочем, мы довольно вкусно поужинали в крикливом, недорогом и даже не очень туристическом ресторане недалеко от Piazza Navona.

IV. Любовь к относительному

В моей жизни бывали эпохи, когда стремление к безусловному, необходимому, неслучайному, абсолютному так сильно мною владело, что почти все казалось мне, и значит – оказывалось для меня, случайным, необязательным, в сущности – неоправданным. Есть белый слепящий свет, перед которым меркнут все краски. Они и меркли в такие эпохи жизни; мир становился не черно-белым, но бело-серым, так скажем, с этим слепящим светом в нем, или вне его, и различными оттенками серого, градациями необязательного, сумерками случайностей. Что есть это – безусловное, необходимое и т. д.? Во всяком случае, что-то, впрямую затрагивающее центр, суть и стержень моего существования, что-то «самое главное», «самое важное», может быть – «единственно важное» для меня, отвечающее на все вопросы, разрешающее все сомнения. Не обязательно даже верить, что оно *есть*. Оно и не может, разумеется, *быть* так же, как есть камень или дерево, или как я есмь. Оно может быть самим Бытием – и уже хотя бы потому не может им быть, что бытие очевидно вообще не может – *быть*, иначе было бы бытие бытия, и бытие бытия бытия и так далее до пресловутой дурной бесконечности. Поэтому так соблазнительно мыслить его как что-то, превышающее сами понятия бытия или небытия, превосходящее вообще все понятия, уходящее по ту сторону слов. Но как бы его ни мыслить, как нечто, или как Ничто или как некоего Некто, достаточно самой мысли о нем, самого стремления к нему, чтобы сделать его если не сущим вообще и в принципе, то, во всяком случае, сущим, присутствующим в наших стремлениях и мыслях, следовательно – в нашей жизни, фактом и фактором этой жизни, без которого она и сама уже делается немыслимой. В моей жизни бывали, следовательно, эпохи, когда стремление к этому безусловному, неизбежному, абсолютному (к этому Бытию, или этому Небытию, или Богу, или Небогу…) так сильно овладевало мной, что все остальное и прочее, не только мои повседневные действия (поход в магазин, уборка квартиры…), и не только все, связанное с зарабатыванием денег, иначе говоря – не только все то, что я, как и любой другой человек, делать *вынужден*, казалось мне и оказывалось для меня чем-то случайным, необязательным, неоправданным, но и все то, или почти все, удивительным образом, что я всегда, в общем, делать *хотел* и *хочу*, все то, что входило и входит в сферу моих подлинных, собственных, никем не навязанных мне интересов – философия, абстрактная мысль, вообще «идеи» («идеи», впрочем, этого, может быть, как раз заслуживают), история, даже музыка, живопись, главное – литература, стихи, и проза, и прочее. Или, вернее, все это оказывалось оправданным лишь в той мере, в какой *соотносилось* с безусловным и обязательным; в какой было *о том же*; говорило о нем и к нему отсылало. И конечно, бывали, как, наверное, у всех бывают, мгновения, когда с ним соотносилось, к нему отсылало – все; мгновения счастья, силы и радости; мгновения, когда все кажется убедительным, обязательным, *правильным*; когда божественное присутствие ощущается в чем угодно, в игре света, в голосах за стеной. Но как бы то ни было, без этого соотнесения, этой отсылки к божественному ничего не существовало, не *убеждало*; не существовало, значит, само по себе, «из себя»; нуждалось в оправдании, в обосновании. Мгновения счастья проходили, они всегда проходят, мир погружался обратно в свой серый сумрак, в непреодолимое *зачем?* непобедимое *ну и что?* Ах да, все это замечательно, интересно, чудесно, и стихи мы любим, что говорить, и Пруст – великий писатель, кто ж спорит? – но вы дайте мне ответ на мой *самый главный вопрос,* но вы разрешите мое *основное сомнение*, но вы избавьте меня от этого *непрерывного чувства неудовлетворенности,* как будто уже и не отделимого от жизни, от протекания времени, от движения дней… Не можете? Тогда что мне все это, что мне во всем этом? Однако и эти эпохи жизни заканчивались; акценты снова смещались; потребность в *немедленном ответе* ослабевала; наоборот – способность испытывать интерес, или влечение, или, скажем решительнее, любовь к чему-то *самому по себе,* без всякой связи с отсутствую-

щим ответом, вновь пробуждалась, усиливалась, развивалась. Получалось, следовательно, что можно жить, писать стихи, слушать музыку, ездить в Рим или в Новгород, не просто в отсутствии ответа, но не задавая и самого вопроса, удерживая вопрос, вынося его за скобки, откладывая на потом, на когда-нибудь, быть может – на никогда. Ответа нет, избавления не будет, и ни Пруст, ни Моцарт, ни Рембрандт, ни Рильке ответа не дадут, дать не могут, но Рембрандт остается Рембрандтом и Моцарт Моцартом, и наши собственные опыты, в стихах ли, в прозе, не принося избавления, во всяком случае – утешают и придают смысл и перспективу нашему в остальном сколь угодно постылому существованию. Муза, писал Овидий, приходит к нам, как отдохновенье от забот и как врач, tu curae requies, tu medicina venis. Больше того – все это потому только и возможно, что ответа нет и вопрос удержан, вынесен за скобки, оттеснен на поля. Искусство, скажем иначе, существует, то есть осуществляется, под знаком неопределенности, нерешенности, сомнения, если угодно – непросветленности. Если ответ есть – искусство заканчивается за ненадобностью. Если жизнь сводится к поискам ответа, искусство тоже делается ненужным. Святые стихов не пишут. По крайней мере, не пишут их *всерьез*, ради самих стихов. Поэтому нет, не было и никогда не будет никакого, в строгом смысле, «религиозного искусства», не надо себя обманывать. Возможны, конечно, влияния и даже – поскольку цивилизация все-таки едина и без религии немыслима – невозможно их отсутствие, но сама интенция искусства иная, и предпосылки, и цель, «откуда» и «куда» не такие. А между тем поэзия, как известно, есть Бог в святых мечтах земли; поэзия все равно *о том же*, о «самом главном». Но она как будто *ненароком* о том же. Она об этом как будто не помнит, и *должна* не помнить, вот в чем все дело. Она может быть о погоде или о пагоде, о ветре, о вербе, о Неве, о – неважно о чем. И она действительно должна быть об этом, то есть Нева и погода должны занимать ее сами по себе, безотносительно к чему бы то ни было, точно так же, как занимают нас они и она. Нет ничего хуже нарочитой поэзии о божественном, опускающей земные вещи, земные чувства на уровень простого примера. Одного лишь не следует забывать – речь, возможно, идет о *выборе*, причем о выборе, возможно, роковом. Чего же ты хочешь, говорит, из темноты в углу комнаты возникая, волшебник, улыбаясь в бороду – тролль, чего же ты хочешь – спасенья или стихов, что тебе дороже – сатори или сонет? За одно хорошее стихотворенье пожертвуешь ли вечным блаженством? Выбирая относительное, в нем и останешься, выбирая случайное, на него и обрекаешь себя. В нем пребудешь, в нем растворишься… Утешаться остается лишь воображаемостью этого разговора, отсутствием тролля даже в самом темном углу. Кто знает, перед каким выбором мы действительно поставлены, кому ведомы настоящие альтернативы?

Издалека, далеко

Поэт, как писала Цветаева, издалека заводит речь. Поэта, как писала она же, далеко заводит речь. Речь заводит его далеко, куда-то, куда он и не думал попасть. Начиная стихотворение, он не знает, чем закончит его. Но *чем-то* закончить его он все-таки должен, *куда-то* должен прийти. Стихотворение есть движенье, перемещенье из некоей начальной в некую конечную точку. Оно не должно пробуксовывать и повторяться. Ты пишешь – и стихотворение сносит тебя, как течение. Не обязательно вперед, скорее – в сторону. В какую-то совсем другую сторону, до сих пор неведомую тебе. Но как бы далеко ни заходил ты, из какого бы далека ни начинал, между этими обоими далекостями, этими двумя крайностями, должна сохраняться непрерывная, и непрерывно ощущаемая читателем, связь. Сколь огромным ни было бы расстояние между исходной и конечной точкой стихотворения, линия, которую ты прочерчиваешь между ними – а это и есть твое прямое дело, – ни в коем случае не должна обрываться. Иными словами, стихотворение, даже самое «сложное», самое «темное», всегда *о чем-то*. Не в том смысле, что всегда можно взять и сказать, о чем оно, как на школьном уроке, скорее наоборот – этого с окончательной определенностью сказать вообще никогда нельзя, поскольку всякое стихотворение всегда *о чем-то еще,* о том-то, о том-то – и *о чем-то еще*, чего из *того-то* и *того-то* вывести невозможно. Если этого *еще чего-то* нет, если оно исчерпывается, стихотворение умирает. Или вообще не начинает жить, остается мертвым, мертворожденным, механическим сцеплением слов. Что с удручающим большинством появляющихся на бумаге или в печати текстов, разумеется, и происходит. Но сколь бы неокончательным, не сводимым к чему-то одному и определенному, неуловимым, непостижимым ни был бы «смысл» или «сюжет» стихотворения, или его «тема», или как бы ни называли мы это искомое автором и ощущаемое читателем *единство*, оно, единство, непрерывная линия и *связь целого*, скажем так, должно непременно быть, ощущаться, наличествовать. Если оно есть, вопрос *о чем?* вообще не возникает. А если он не возникает, то не возникает и вопрос *зачем?* Спрашивать не о чем, незачем, все и так понятно. Между тем стихи без этого *ощутительного единства* порождаются ныне в невероятных количествах, с легкостью необыкновенной. Что стало возможно, конечно, только в двадцатом веке, началось в авангарде, не допускалось в советской поэзии (с ее «сюжетностью» и усредненным профессионализмом), в постсоветской расцвело ядовитым цветом. Что-то вроде бы намечается, какие-то отдельные строчки проскальзывают, иногда – удачные, изредка – неплохие. Но «целого» нет, нет даже и стремления к нему. Все это выглядит так, как будто стихи возникают из желания *вообще писать*, не из желания написать вот именно это стихотворение, выразить это «чувство» или эту «мысль», передать это «впечатление», нарисовать эту «картину» (все такие слова приходится, конечно, брать в кавычки). Это, вполне понятное, желание *вообще писать* является необходимым, но отнюдь не достаточным условием литературы. Должно появиться что-то более определенное, более конкретное, какой-то исходный *толчок*, или какой-то *стержень*, как раз и придающий единство нашим разрозненным ощущениям, мыслям, воспоминаниям. Появиться же все это может только *само собой*. Его нельзя привлечь, призвать, приманить. Можно только готовить почву, и прежде всего – душевную почву, для его прихода и появления. То есть надо уметь ждать. А ждать не хочется, а ждать вообще трудно. А между тем зимний день уже клонится к вечеру за окном, и солнце бросает тень соседнего дома, с его крышей и трубами, на другой и тоже соседний, полыхающий, там, где тени нет, всей своей желтизною, и почти серебряными кажутся в косом свете только что, и скоро опять, безнадежно черные ветви деревьев.

Обольщающий обман

«Если жизнь тебя обманет, / Не печалься, не сердись! / В день уныния смирись: / День веселья, верь, настанет. // Сердце в будущем живет; / Настоящее уныло: / Все мгновенно, все пройдет; / Что пройдет, то будет мило». Что поразительно в этих стихах? Их решительная противоположность всему тому, чему учат нас мудрецы и философы, мистики и религиозные гении… То есть как так? А вот так. Конечно, и они нас учат смирению, но они же учат нас не обольщаться, не предаваться иллюзиям, не поддаваться обманам. Есть ведь только то, что есть *вот сейчас*, все прочее – призраки. Есть только это летучее, неуловимое, всегда исчезающее настоящее, это крошечное да между *уже нет* и *еще нет*. Только это и есть, собственно, жизнь – жизнь, которую мы представляем себе замечательной в будущем, прелестной («милой») в прошлом, которая в настоящем «уныла» (или ничтожна, или несносна…). Мы обманываем себя, мы тешим себя надеждой, мы воображаем себе великолепное будущее, которое, однако, едва наступив, оборачивается все тем же вечно унылым, всегда разочаровывающим нас настоящим. Оно проходит – и снова манит нас, теперь уже своей недостижимостью, невозвратимостью, проходит – и превращается в то прустовское прошлое, над которым мы склоняемся, вспоминая летние какие-нибудь вечера, в нашем детстве, какое-нибудь, в лиловых росчерках, небо над кронами, вкус липового чая с печеньем «мадлен», вкус черного чая с медовыми пряниками… Все прекрасно в предвосхищающем будущее или воскрешающем прошлое созерцании, все ужасно в действительности. Alle Dinge sind herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein, писал Шопенгауэр. Прекрасно то, что мы видим, мучительно то, что есть. Мы не живем, мы все только собираемся жить, говорит Паскаль, nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre, все только предполагаем быть счастливыми; удивительно ли, что счастливыми никогда не становимся? Мы усваиваем себе «дурную привычку ожиданья», bad habits of expectancy, говорит Филип Ларкин, великий поэт, Россией еще не открытый, мы все ждем и ждем чего-то – и что-то вроде бы приближается к нам, как корабль приближается к берегу, что корабль! целая «армада обещаний», armada of promises, открывается перед нами, вот сейчас они подойдут, и выгрузят все, чего мы ждали так долго, что заслужили своим ожиданием, и все сбудется, все, наконец, свершится. Но подходит только один корабль, с черными парусами, с огромным безмолвием на корме. Он-то, действительно, подойдет, добавим мы от себя, он свое безмолвие выгрузит… Пока он не подошел, мы продолжаем вспоминать и надеяться; мы не живем, не присутствуем *здесь, сейчас*; мы здесь – и не здесь, сейчас – и еще когда-то. Нас как бы и нет, вот в чем дело. Мы не выдерживаем бытия, мы не удерживаемся в настоящем. Wann aber *sind* wir? спрашивает Рильке. Когда же мы действительно *есмы*? Так страшно редко; в какие-то совсем отдельные, краткие, хрупкие, незабываемые мгновенья… Разве можно с этим смириться? Со всем, чем угодно, но с этим смириться нельзя. Надо – быть, надо жить настоящим, надо (говорят мистики) отбросить все праздные помыслы и погрузиться в это *вечное сейчас,* в nunc stans, в эту единственную, и божественную, реальность. А раз так, то почему не попробовать *научить себя* пребыванию в настоящем? Как же именно? Есть разные методы, выбирайте любой. И вот мы уже сидим, в одиночестве или в обществе волосатых юнцов, бородатых правдоискателей и пожилых тетенек с восторженными глазами, в дзен-буддистском, к примеру, монастыре, занимаясь тем, что европейцы называют медитацией, что на дзен-буддистском языке называется просто *сидением* – сидим, следовательно, с нарастающей волнами болью в скрещенных ногах, с мурашками, пробегающими от колен к ступням и обратно, упорно глядя в кусок белой стены перед нами, с уже наизусть, через пару часов, знакомыми нам трещинами, пупырышками и тенями пупырышек, сидим, считая, к примеру, свое собственное дыхание, десять выдохов и затем еще десять, и еще, и еще, от одного до десяти, от одного до десяти, восемь, девять… отвлекаясь, конечно, на всякие посторонние мысли, теряясь в них, забывая счет, забывая себя,

вспоминая опять, возвращаясь к себе, начиная сначала, позволяя этим посторонним мыслям пройти и погаснуть, забывая их, забывая все, даже боль в онемевших ногах, считая и считая выдохи, шесть, семь, восемь… И чего-то мы добиваемся, чего-то мы достигаем, и когда выходим на улицу, во двор монастыря или в лес, так видим – дерево, облако, солнце в окнах, водосточный желоб и бочку под ним, с одним-единственным, в воде кружащимся листиком; так видим все это, с таким ощущением своего присутствия здесь и, значит, счастья, согласия и свободы, какое *само собой* дается нам только в редчайшие, лучшие наши минуты. И наверное, если бы мы все в себе и всего себя подчинили этой задаче, если бы пошли по этому пути не оглядываясь, то дошли бы – или вновь и вновь, может быть, все чаще и чаще доходили бы – до таких сверкающе-снежных вершин, какие теперь лишь манят нас сквозь прочую нашу жизнь. Ведь они, на самом деле, всегда здесь, всегда рядом, эти вершины, ведь мы, на самом деле, всегда уже там, ведь это *там* и есть наше здесь, мы лишь все время забываем об этом. «Мир духов рядом, дверь не на запоре, лишь сам ты слеп, и все в тебе мертво…», как сказано в «Фаусте». Мы, однако, *оглядываемся*, отвлекаемся на другое, *выбираем* другое, писание стихов, например, или, вот, писанье эссе – о стихах, о восьмистишии, например, в 1825 году записанном Пушкиным в альбом Евпраксии Вульф. И что же видим мы в этом восьмистишии? Полную, с чего мы и начали, противоположность всему вышесказанному. Противоположность, разумеется, в *выводах*. Анализ совпадает с паскалевским; диагноз ставится тот же; лечение прописывается другое. Да, да, сердце живет будущим и тоскует по прошлому, обольщается надеждами и утешается воспоминаниями, настоящего не хочет, не выдерживает, находит унылым – *вот и отлично*. Вот пускай так и будет. Смирись, надейся и вспоминай. Если жизнь тебя обманет… Никакого *если* на самом деле. Жизнь – обманет, не сомневайся. Она и есть этот обман, она обманывает, заманивает, соблазняет, влечет нас и тешит – надеждами, еще раз, воспоминаньями, скажем снова. Вот и будь обманутым, оставайся обманутым, отдайся обману. День веселья, верь, настанет… Да никогда он, конечно же, не настанет. Но ты все-таки верь. Все мгновенно, все пройдет… Вот и пускай себе проходит, не пытайся ничего удержать, не упорствуй, не мучайся. Здесь чувствуется страшное в Пушкине, здесь читателю вдруг делается не по себе. Ведь это же, выражаясь языком пошлейшим, «голос самой жизни» – не в том патетическом смысле, в каком, заводя глаза, говорят о «жизни», с большой буквы, учительницы словесности. Это голос самой жизни, понятой как обман и иллюзия, покрывало Майи, шопенгауэровская воля. Не «возвышающий», но – «обольщающий обман», по слову Апухтина (который уж как бы, наверно, обрадовался, что мы цитируем его в одном предложении с Пушкиным). Обольщающий обман, каковому и мы отдаемся, заканчивая эссе, выходя на улицу, в сверканье машин и стекол, глядя на девушек, у которых альбомов нет, которых Евпраксиями не зовут, но которые, когда мы улыбаемся им, так улыбаются нам, как будто счастье, вообще, возможно. Мы знаем, что нет; мы опять готовы забыть свое знание, отдаться обману, все тому же, вечному и ничтожному.

Примечание к предыдущему

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

О «нашей жизни»

«Роман такого-то повествует о нашей жизни на переломе тысячелетий, о непростой современности, в которой герой девяностых пытается найти свое место и роль». Что-нибудь такое, что-нибудь в этом роде. Прочтешь и сразу захлопнешь (книгу, журнал). Невозможно, вообще говоря, объяснить, почему пошлое – пошло. Или вы это чувствуете, или вы этого не чувствуете. Или вы понимаете, что «наша жизнь», «роман о нашей жизни», «герой девяностых», «герой нового тысячелетия» и т. д. и т. п. – пошлость, или вы этого не понимаете. Люди, по-прежнему задающие тон в литературе, этого, за редкими исключениями, не понимают. Разговор с ними для меня поэтому невозможен. О чем, действительно, говорить? О «нашей жизни»? Но никакой и нет «нашей жизни». Жизнь у каждого человека всегда своя. Потому и литература (настоящая литература) никогда не о «нашем», но всегда о «моем» (твоем, его и ее…). «Наше», если угодно, это то измерение жизни, в котором все опошляется, это мир «всемства», мир гейдеггеровского das Man, гейдеггеровского Gerede, пустой и опустошающей болтовни. Каковой и предаются, за редкими, опять-таки, исключениями, соответствующие *всемские люди*. Это не совсем мир политики, но близкий к нему и накрепко связанный с ним, мир, в котором «мое» (твое, его…) теряется и гибнет. От политики никуда, конечно, не денешься, но это самая внешняя, самая убогая, самая пошлая сфера человеческого существования, в которой все «глубокое», все «значительное» и «подлинное» профанируется, искажается, уничтожается. «В море человеческой жизни есть такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой», писал Блок. Речь шла о «Двенадцати», о революции, о «стихии», о том, что «моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугою над нами. Я смотрел на радугу, когда писал «Двенадцать»; оттого в поэме осталась капля политики». К «Двенадцати» и к «стихии» можно относиться по-разному, но нечто принципиально важное здесь высказано, хотя и сумбурно. Поэт смотрит всегда «на радугу» и чувствует за собой все «моря» (и природы, и жизни, и искусства); поскольку среди «морей» есть и «Маркизова лужа», то и «капля политики» попадает в его творения; но те, кто только политику, только «наше», всемское, «общественное», «социально значимое» в этих творениях и видит, те (цитирую тот же текст) «или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой». Сидящие в луже мало что видят вокруг. А в луже свои страсти, свои споры, крики, дрязги, брызги и шум, комья грязи, кидаемые туда и сюда, свои, как водится, партии, своя, говоря языком самой же лужи, «тусовка». «Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапартом, и вне всех возможных преобразований». (Толстой, как вы уже догадались, «Война и мир», как вы уже поняли). Мы знаем теперь, что это не так. Если двадцатый век чему-нибудь и научил человечество, так это тому, что политика, если ей позволить, запросто, «за здорово живешь», может вторгнуться в «жизнь людей», со всеми их интересами, и бросить этих людей, со всей их музыкой и любовью, на снег и под пули, и отправить их за колючую проволоку, и заставить их лгать, хитрить и бояться. И что, следовательно, их нужно от политики оберегать, что сфера частного существования нуждается в защите, что цель политики должна состоять, среди прочего, в защите человека от нее же самой. Так можно было писать, сидя в своем родовом поместье, на которое никто никогда не посягал, в окружении тетушек, дядюшек, чистое дело марш, семейных портретов, недавних крепостных, фамильных преданий. И все-таки в этих словах Толстого высказана некая вечная правда о жизни, о соотношении ее глубинных и поверхностных сфер, существенного и несущественного, настоящего и ненастоящего в ней. «Настоящая жизнь людей» всегда идет сама по себе, независимо от – «нашей жизни», от «проблем, вол-

нующих общество», от того, «о чем все говорят» и так далее – точно так же, как и «настоящая жизнь литературы», дела сугубо частного, идет своим ходом совершенно независимо от всей критической болтовни о литературном, как его там, «процессе», о «романе девяностых», о «современности», о «нашем времени» и проч. и проч. в том же роде. «Да это правда, князь; в наше время, – продолжала Вера (упоминая о нашем времени, как вообще любят упоминать ограниченные люди, полагающие, что они нашли и оценили особенности нашего времени и что свойства людей изменяются со временем), – в наше время девушка имеет столько свободы, что…» Неважно – что. Важно это свойство ограниченности, отмечаемое Толстым и, поскольку свойства людей со временем меняются очень мало, преспокойно дошедшее до несчастного времени нашего. Однажды начав цитировать «Войну и мир», остановиться, как видим, уже нелегко. Поэтому позволю себе еще одну цитату – из самых известных. «Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно-великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения». Это князь Андрей, конечно, сватающийся к Наташе. Вот эту-то «противоположность» читатель, «настоящий», не выдуманный критиками, а живой настоящий читатель, «с своими существенными интересами» – вот ее-то читатель в литературе и ищет, а вовсе не, как думают критики, рассказа о «нашей жизни». Георгий Адамович, к которому тоже, конечно, можно относиться по-разному, усматривал в этих словах ту последнюю «метафизическую» истину, до которой можно дойти, не впадая в спекуляции, ни для кого не обязательные, дальше которой и ходить, значит, незачем. Литература, иными словами, то есть, опять-таки, настоящая литература, хоть и не разрешает «основных экзистенциальных вопросов», и не обязательно даже впрямую ставит их, но она всегда их касается, всегда, пускай по видимости ненароком, говорит «о самом главном». Таков ее, первый из двух, неотменяемый, основной отличительный признак, второй же… Здесь, кажется, самое время процитировать Фридриха Шлегеля, говорившего, что критик – настоящий критик, опять же, каковых вообще бывает мало – должен вновь и вновь напоминать публике некие простые истины, поскольку она постоянно забывает их. Так вот, второй признак, неразрывно связанный с первым, есть, конечно, признак эстетический. Нравится вам это или нет, господа, но искусство именно потому и дает нам то ни с чем не сравнимое чувство счастья, которое оно нам дает, что оно сообщает нам, как выражались в позапрошлом и запозапрошлом веке, переживание, или наслаждение, эстетическое, каковое Набоков (в послесловии к «Лолите») замечательно определил как «особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. Все остальное – это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной…». В каковой литература и задыхается. Что ж удивительного, что она теряет читателя. Читателю не дребедени надобно. Читатель, хоть он время от времени и дает задурить себе голову разными авангардизмами, соцреализмами, постмодернизмами, на самом деле, как искал, так и ищет, и всегда будет искать, в литературе «других форм бытия», восторга и счастья, «метафизики» и «эстетики». Ни о том, ни о другом «наша» критика писать почти не умеет. Воспитанная в Маркизовой луже общественных интересов, она не видит ни моря, ни радуги. Ни критериев оценки, ни вкуса, ни подлинной любви к литературе у нее, как правило, нет. И вот открываешь какую-нибудь статью, где с привлечением всей тяжелой артиллерии модных имен и понятий рассказывается о том, как такой-то писатель в таком-то романе изобразил «нашу жизнь» и отобразил «проблемы современности», а потом берешь в руки сам роман – с печатью такого убожества на каждой странице, что невольно начинаешь думать, не смеется ли критик над тобой, над собой, над романом, над автором, над человечеством. Все это очень грустно.

«Жертвы века»

Строки, которые всегда были мне отвратительны. «Наверно, вы не дрогнете, / Сметая человека. / Что ж, мученики догмата, / Вы тоже – жертвы века». Это лейтенант Шмидт в одноименной поэме Пастернака говорит на суде, обращаясь к «царским судьям», к «жандармам и охранникам». Только ли к царским? Все-таки никакого такого «догмата», во имя которого они «сметали» бы человека, у «царских сатрапов» не было, зато у не-царских, как известно, был. Не очень важно даже, что думал, сочиняя эти стихи, сам Пастернак, думал ли он в 1926 году, когда самые главные ужасы во имя «догмата», по крайней мере с точки зрения приверженцев оного, или даже «попутчиков» оного, были еще впереди, но крови было пролито уже немало, думал ли он сам о новых *человекосметателях* – хотя ведь, с другой стороны, не мог не думать, потому что, повторяю, какие уж такие «догматы» были у «царских сатрапов», какие такие, что, наверное, все-таки грамотнее, «догмы» у охранников и жандармов? «Догматы» и «догмы» были у сатрапов именно новых, у цареубийц и строителей великой утопии. Потому и в настоящей, исторической речи лейтенанта Шмидта на суде, которую Пастернак в других местах пересказывает довольно точно, этих слов нет. Там есть, например, «столб, у которого» («Я знаю, что столб, у которого я встану принять смерть, будет водружен на грани двух разных исторических эпох нашей родины…»; см. воспоминания сына лейтенанта Шмидта, изданные в 1926 году в Праге, не знаю, переиздававшиеся ли с тех пор), «столб», ради которого Пастернак был вынужден, разрушая ритм, перейти в одной-единственной строке своего пересказа с трехстопного ямба на трехстопный же амфибрахий, – но никаких «мучеников догмата» и «жертв века» в этой речи вы не найдете. Тем не менее не так уж и важно, еще раз, что именно, вкладывая эти строки в уста своему лейтенанту, думал сам Пастернак, важно, что они именно так прочитывались и по-прежнему прочитываются – поколения советских интеллигентов переносили их, о намерениях автора не задумываясь, на новых, конечно же, большевистских жандармов, судей и палачей. «Что ж, мученики догмата, вы тоже – жертвы века…» Жертвы, следовательно, и мученики. Вот, например, Абакумов, любивший *лично* допрашивать («с пристрастием», ясное дело), вот Берия, вот Ягода, и как их еще там, вот те следователи, что с наслаждением давили врагам народа мужские яички своими коваными, до блаженного блеска начищенными, небось, сапогами. Чтоб они дальше, гады, не плодились… Великолепные мученики, отличные жертвы. Перечитайте это место в «Архипелаге», полюбуйтесь на «мучеников». Ну эти-то ни в какие «догматы», конечно, не верили. А верившие? Дзержинский, что ли, «жертва века»? А ведь искренний, говорят, был фанатик, чистейшей души чудовище. Никакого «века» вообще нет, это фикция, *мифология*. Есть люди и их действия, их поступки. За которые они, как существа свободные, способные к различению добра и зла, к выбору между добром и злом, всегда несут полную, личную, никаким «веком» не снимаемую ответственность. Не снимает ее и ослепление «догматом», опьянение идеологией. В том-то и дело, что преступление всегда остается преступлением, неважно, совершается ли оно из низменных побуждений или из каких-нибудь очередных соображений высшего порядка. Адольф Эйхман тоже ведь «искренне верил», что «окончательное решение еврейского вопроса» принесет, наконец, избавление «арийской расе», воплощавшей в его глазах все культурные и моральные «ценности». И между прочим, эсэсовцам в концлагерях рекомендовалось жалеть не тех несчастных, которых они отправляли «в газ» или приканчивали каторжным трудом, а самих себя, столь тяжкое бремя взваливших себе на плечи, вынужденных делать такое трудное, такое, ах, неприятное дело. Грязная, конечно, работенка, чего уж там говорить, а мы ведь люди чувствительные, так любим Баха, но надо, надо, партия велела, придется уж, ничего не попишешь, во имя великой идеи помучиться, придется – принести себя в жертву. Выпьем, товарищ, выпьем, камерад… Нет, никакие они были не «жертвы», и никакого не «века», а были монстры, палачи и убийцы, и называть их

«тоже жертвами» значит оскорблять память жертв настоящих, «миллионов убитых задешево». Среди которых тоже, как известно, были прежние палачи. Которые от этого не перестают быть прежними палачами. Но, конечно, не об них идет речь, когда говорят о «тоже жертвах». Эти «тоже жертвы», пока не становились жертвами просто, шли, зажимая свой собственный страх, как рану, по жизни и по трупам уверенно, смотрели гордо, сталинскими соколами, гитлеровскими орлами. А между тем думать о них как о «тоже жертвах» не лишено было, пожалуй, некоторых удобств и выгод. Душевных выгод и моральных удобств. И мы, значит, жертвы, и вы, значит, жертвы. И мы, выходит, мученики, и вы, получается, тоже. Жертвы с жертвами уж как-нибудь, наверное, договорятся, мученики с мучениками найдут, в конце концов, общий язык. Мы вас пожалеем, «жертву»-то как же не пожалеть, пожалейте и вы нас. Некоторых, действительно, пожалели. «Нэ трогайте этого нэбожителя». Не тронули, оставили жить в Переделкине. А сколько было к тому же палачей не палачей, жертв не жертв, но все-таки чуть-чуть палачей и немного жертв одновременно, не совсем согласных, но все же участвовавших в вакханалии, страдавших, а все-таки ставивших свою подпись под коллективным письмом с призывами «беспощадно уничтожить»? А сколько было их в поздние, после-сталинские, не столь страшные, но столь же подлые времена? В каком-то смысле даже более подлые, потому что участие в вакханалии уже не оправдывалось прямой угрозой для жизни. При Сталине попробуй не подпиши призыв раздавить троцкистскую гадину, а вот в травле того же Пастернака при Хрущеве можно было и не участвовать. Для участвовавших в том да в сем «жертвы века» как будто нарочно были придуманы. Потому что с «жертв» какой спрос? Все «жертвы», все хорошо. И советский начальник, удушающий все живое вокруг, разве он не «жертва»? Его ж таким воспитали. И кагэбэшник, за мной следящий, – что он такое? «Продукт системы». А чего ждать от «продукта»? Так складывалась благодушнейшая, чудеснейшая, густобровая атмосфера якобы всепрощения, на самом деле – вседозволенности и всеобщей готовности сделать гадость. Снимая ответственность с «них», снимали ее тем самым и с себя. И «они» жертвы, и «мы» – и в наших страданьях, и в наших подлостях, и в нашем искреннем, кто ж спорит, отвращении к «совку», и в нашей готовности, если уж так надо, выступить на партсобрании или хоть процитировать классиков марксизма-кретинизма в наших вообще-то благородных, вообще-то «либеральных» писаньях… «Что ж, мученики догмата, вы тоже – жертвы века». Это страшная формула единения, тот фундамент, на котором могла сойтись, встретиться и договориться с преступной властью запуганная ею и продавшаяся ей интеллигенция. Пришло, наконец, время сказать всему этому окончательное «прощай». Которое, похоже, говорю я – и еще человек пятнадцать.

Идея книги

Когда-то, теперь уже очень давно, лет двадцать, если не больше, назад, в московскую, светлую, снежную, смутно мерцавшую за шторами ночь, засыпанье, вхождение в сон вдруг представилось мне как вхождение в книгу, увиделось – еще не во сне, но уже в преддверии сна – как переход с одной страницы на другую страницу, как скольженье по строчкам, по буквам. Каковые страницы были одновременно комнатами; какие-то люди появлялись в них; какие-то произносились слова – слова, которые я слышал и в то же время читал, как диалог в книге, с тире перед каждой новою репликой. Затем были улицы, бесконечно уходившие в темноту, высокие зданья, сугробы, белый снег на полях, сливавшихся со страничными, путаные события, незнакомые лица, ощущение счастья. Вот это ощущение счастья помню отчетливо. С ним я заснул, с ним, кажется, и проснулся. Объяснить его было нетрудно. Превращаясь в книгу, в текст, в слова и фразы, жизнь преображается, вся тяжесть из нее исчезает, все ее тяготы, вся боль, все страдания. Alle Dinge sind herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein, писал, еще раз процитирую его, Шопенгауэр. Прекрасно то, что мы видим, мучительно то, что есть. Все прекрасно как «эстетический феномен», сколь ужасно ни было бы это «все» «в аспекте бытия». Герой гибнет на сцене – зритель в зале восхищается игрою актеров, или рассматривает декорации, или шепчется с соседкой, или вообще думает о своем. Каково было бы князю Андрею, если бы он «на самом деле» был, лежать там, на Аустерлицком поле, истекая кровью, пускай и под этим бесконечным, высоким небом с ползущими по нему облаками, этим небом, по сравнению с которым все обман, все пустое, но все-таки лежать там, «с брошенным подле него древком знамени», с жгучей и «разрывающей что-то» болью в голове, стонать «тихим, жалостным и детским стоном», лежать, стонать, умирать… а есть ли в мировой литературе что-нибудь прекраснее этой сцены? Эта сцена, сама по себе, тоже – «небо Аустерлица». Вот эти немногие слова, эти несколько страниц с их вечным небом и ничтожным Наполеоном на фоне вечного неба – все это, само по себе, и есть избавление, победа над страданием, преодоление земной тяжести, «тишина и успокоение». Но, разумеется, избавление неокончательное, если угодно – символическое, следовательно – иллюзорное. Сколько бы книг мы ни написали, как бы ни восхищались написанными, как ни зачитывались бы Толстым (или Прустом, или Томасом Манном…) – мир все-таки остается миром, «юдолью скорби», результатом грехопадения. Отсюда мечта об избавлении реальном, о преображении самой жизни, о переходе от создания «только символов» к созиданию нового бытия – все то, следовательно, что русские совсем или отчасти мистики начала двадцатого века именовали «теургией». О «теургии» мы говорить, пожалуй, не будем; вернемся лучше к тому давнему сну, вовсе не «теургическому», но тоже как будто сулившему избавление, дававшему иллюзию избавления неиллюзорного. Во сне мы верим в то, во что наяву поверить не в состоянии. Наяву мы знаем, что книги «всего лишь» книги, что символы «только» символы, во сне все происходит «не понарошку», сон это явь того, что наяву невозможно… Мир существует, чтобы превратиться в книгу, писал Малларме; le monde existe pour aboutir à un livre. Наяву это вздор, во сне это правда. Но литература и есть область сна, область несбыточного. Это все дела детские, дремучие, древние, принимать совсем всерьез их не надо, они и сами, может быть, всерьез не принимают себя, но покуда длятся – чаруют, спасают. Le monde existe pour aboutir à un livre. Не знаю, как мир вообще, но для писателя – поскольку можно говорить о «писателе» в единственном числе – мир, конечно же, существует именно, если не только, для этого, для превращения в книгу или в несколько книг. Эти книги для него больше значат, чем – какой-то там мир. Они его перевешивают. Книга такая маленькая, а мир такой большой. Но книга все-таки тяжелее. Не – томов премногих, но – миров премногих тяжелей. В книге есть та концентрированная реальность, которой мы в жизни, в мире и наяву достигаем лишь в лучшие, благословеннейшие наши минуты. Книга кажется сгустком

реальности, начинающим излучать свою энергию, как только мы ее открываем. Эта сгущенная реальность свойственна не только самим книгам, ею наделены и так называемые «образы», так называемые «персонажи». Разве тот же князь Андрей, или Пьер Безухов, или Стива Облонский не реальнее нас с вами? Нас с вами – нет, тут мы не согласимся и за себя постоим, но вон того дядьки с красными ушами уж точно реальнее, вон той тетки в автобусе, читающей подряд все рекламы, что проплывают мимо, исчезая в небытии. А мы ведь хотим бытия, нам его только и надобно… Потому книга, бытия – слиток и реальности – сгусток, не кажется мне «инструментом», хотя бы и «священным», как писал о ней Борхес. Книга, писал он, – самый удивительный из человеческих инструментов. С этим, опять-таки, можно соглашаться или не соглашаться; ноты, на мой взгляд, вещь не менее удивительная (неужели музыка действительно спит в этих загогулинках и крючочках?..). С нотами, однако, имеют дело лишь музыканты, с книгами каждый день все просвещенное человечество. В чем же, спросим себя, их, то есть книг, – удивительность? Среди прочего – в их вопиющем несходстве с предметами зримого мира. События, отношения, люди, звери, обезьяны и облака, деревья, деревни, мысли о Боге, о счастье, о чем угодно, предметы обихода и даже другие книги – все это таинственным образом зашифровано в черных буквах на белых страницах, в значках и строчках, никакого сходства с облаками и обезьянами не имеющих. Мы так привыкли к этому, что удивляться давно перестали. А удивиться здесь есть чему. Конечно, и художник преображает то, что рисует (ландшафт ли, портрет ли); однако превращение жизни в слова и буквы, в строчки и фразы означает разрыв несоизмеримо более глубокий, переход в совсем иной, бесконечно более *дальний* план бытия, из мира вещей в мир смысла, в параллельную, светящуюся смыслом вселенную, в которую мы перескакиваем всякий раз, принимаясь за чтение, тем более за писание. Не перейти ли в нее совсем, навсегда, безвозвратно? Все это, повторяю, дела дремучие, несерьезные, сонные. И тем не менее мечта о такой окончательной книге, книге, в которую мир – когда-нибудь, может быть – в каком сне? – превратится, к которой он придет как к своей «цели», своему «концу» – мечта эта оживает вновь и вновь, там и здесь, Малларме с его (так, конечно же, и ненаписанной) Книгой, le «Livre», лишь наиболее полно ее воплотил (вернее *не* воплотил, поскольку она сама, разумеется, невоплотима), отдался ей с наибольшей, насколько я смею судить, безоглядностью. Ничего не вышло, как мы знаем; фрагменты этой «Книги», в пятидесятых годах двадцатого века опубликованные Жаком Шерером (Jacques Scherer), представляют собой что-то в высшей степени странное, почти даже жалкое, какие-то невразумительные чертежи, кружки и стрелы, какие-то расчеты, в том числе и финансовые, планы зала, в котором «Книгу» предполагалась представлять избранной публике, цена за кресло двадцать пять, что ли, франков, подробности освещения, обрывки, осколки, недописанные слова. Читать, по сути, можно только предисловие публикатора. Замечательно при этом, что мысль Малларме движется путем эксклюзивным, путем отказа и отвержения; «Книга» предстает как отрицание всех прочих книг. Прочие книги случайны и субъективны; обстоятельства, при которых они были написаны, личность автора, его предубеждения и вкусы – все это накладывает на них свою роковую печать. Искомая «абсолютная» Книга должна быть от всего этого свободна; ничего субъективного, ничего случайного в ней быть не должно; она получает, следовательно, прежде всего негативные определения (как Бог в «апофатической теологии»). Ясно, что такой книги быть не может; первое же нанесенное на бумагу слово уже будет как-то связано с личностью автора, значит – «субъективно», каким-то образом соотнесено с конкретными обстоятельствами писания, с местом, и временем, и историей, в этом смысле – «случайно». Потому такая «абсолютная» Книга остается как бы пределом мысли, чистым листом бумаги. Как бумага проступает из-под букв, между строк, так эта искомая и недостижимая чистота, белизна, безотносительность, неизбежность проступает за всеми словами и фразами – мистическое Ничто, буддистская Пустота. Ее нет – но мечта о разрешении от оков субъективности, от пут случайности, наверное, неистребима. В каком-то сходном направлении мыслил, кажется, и Флобер с его знаменитым стремлением

к «божественной» объективности и безличности (автор в книге, как Бог в творении, незрим и всесилен…), с его же, не менее знаменитой, мечтой написать книгу ни о чем, книгу, которая держалась бы одной «силой стиля». Флобер и Малларме, хотя и не совсем современники, все же люди одной эпохи, одной культуры. Как бы, следовательно, ни стремились они к освобождению от случайного, от всего, что продиктовано обстоятельствами, временем и средой, на самом этом стремлении лежит неизгладимая печать именно их эпохи, французского девятнадцатого века с его, так проницательно подмеченной Мандельштамом, «чужой кровью», уклоном в буддизм, стремлением к созерцательной статике, к литературной нирване. Есть другой путь, другая мечта, путь, который можно было бы назвать инклюзивным, не отвергающим, но включающим, принимающим, в противоположность «негативной теологии» – «пантеистическим». Ни одна книга не абсолютна, не окончательна, но, может быть, все вместе, в последнем пределе, и создают (создадут) тот абсолютный, «безусловный» текст, которым ни одна из них, сама по себе, быть не может. История ведь всякий раз начинается заново. Каждое поколение снова думает о Боге, о бытии, о смерти, о счастье. Сколько книг, столько попыток приблизиться к окончательной книге, абсолютному тексту. Не обязательно даже в том фантастическом смысле, что все пишут как бы одну большую книгу, у которой, соответственно, один автор, один «джентльмен», как выразился Эмерсон и повторил за ним Борхес, но скорее в том – а впрочем, не менее фантастическом, что, хотя книги разные и авторы разные, каждый и каждая на свой лад пытается дорасти, дотянуться, *дописаться* до той последней, невозможной, окончательной книги, после которой уж, наверное, наступит если не «новая земля, новое небо», то, во всяком случае, что-то, чего мы *отсюда* и вообразить себе не способны. При таком взгляде и случайность, и субъективность оправданы, личность спасена, любовь к относительному возможна. Все это, еще раз, мозговые игры, несбыточные мечты, гипнагогические грезы. В пору моей собственной грезы, снежного сновидения, пробиравшегося сквозь московскую ночь, мне ближе был первый ход мысли; случайность меня удручала; стремление к чистоте мной владело. Об «абсолютной Книге» я, разумеется, не мечтал, но в своих собственных прозаических опытах пытался все же начать с какого-то… да, абсолютного, если угодно, начала, вынести мир за скобки, писать так, как будто ничего еще не было, и не было написано ничего, как будто только то имеет право на существование внутри моего текста, что я сам же expressis verbis введу в этот текст, в создаваемый мною, как бы заново, мир, не исходить из предпосылки уже данной, для «всех» общей, одной и той же действительности, но построить ее еще раз, по собственным, мною же и полагаемым законам. Это был, говоря философским, от коего я с тех пор отвык, языком, род «феноменологической редукции», гуссерлианского «эпохэ». Опьянение трезвостью, картезианская юность… Из чего, разумеется, следует, что томик Валери всегда был у меня под рукою, и господин Тэст вел, со мной тоже, свою нескончаемую ночную беседу. Но tempora, как известно, mutantur et nos mutamur in illis. Времена меняются, и мы меняемся в них. Вторая мечта с годами мне сделалась ближе. Искомое кажется теперь не отрицанием, но продолжением прошлого, случайное – не помехой на пути к неизбежному, но скорее самим путем. Если угодно, это – своего рода смирение.

V. Земные сны и небесные отсветы. Владислав Ходасевич и Филип Ларкин

А.

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

Б.

Уже сама эта замкнутость – если это замкнутость – в пределах своего языка, своей поэзии сближает их друг с другом. Оба, Ларкин в особенности, существуют прежде всего в контексте русской и, соответственно, английской литературы. В случае Ларкина упомянутая замкнутость носит черты отчасти ксенофобские – «иностранная поэзия? Нет!» заявил он в одном интервью („Foreign poetry? No!“ – с неподражаемой и непереводимой интонацией этого «No!»). Здесь не обошлось, конечно, без игры и позы, которой у Ходасевича мы не находим. Как бы то ни было, трудно представить себе Ходасевича пишущим «Разговор о Данте» или Ларкина, сочиняющего дантовские штудии Элиота. Зато Ходасевич писал о Державине и о Пушкине, о Вяземском и о Дельвиге, о символистах и о своих «преодолевших символизм» современниках. Ларкин же, хотя и менее подробно, в заказных, как правило, рецензиях и заметках (основной сборник его эссе так и называется «Required Writing», переведем как «Написанное по требованию»), но писал все-таки о Томасе Гарди (и прежде всего о Гарди – основной для него автор), о Руперте Бруке, об Одене, о Дилане Томасе, о Джоне Бетжемене. Ксенофобией Ходасевич, в отличие от Ларкина, не страдал, долго, во вторую половину жизни, разумеется, вынужденно, но в первую и добровольно (поездка в Италию в 1911 году) жил за границей, заграничные, что важнее (прежде всего итальянские, но и немецкие, берлинские в первую очередь, и парижские), впечатления были для его стихов плодотворны. Ларкин за границей провел считаное число дней, два раза в еще почти детстве (в 1936 и затем в 1937 году) съездил вместе со своим отцом-германофилом (не без симпатий, увы, к нацизму) на каникулы в Германию, один раз, в 1952 году, побывал с приятелем в Париже, о чем впоследствии, создавая свой образ убежденного англичанина, старался не вспоминать, наконец, получив в 1976 году так называемую Шекспировскую премию гамбургского фонда FVS, за полгода до даты присуждения оной начал жаловаться в письмах на необходимость ехать в этот Гамбург с его дурацким континентальным правосторонним движением и выступать перед «всеми этими нацистами», наконец, отправился туда со своей подругой Моникой Джоунс, провел там в общей сложности около сорока часов, на город не взглянул, произнес речь о вреде субсидий для поэзии, возвратился обратно в Англию. «Я не отказался бы съездить в Китай (заявил он в другом интервью), но только если бы можно было вернуться в тот же день. Я ненавижу быть за границей». Ходасевич, кроме того, инородец, полуполяк, полуеврей, «России пасынок», крещенный в католическом костеле и первые свои молитвы читавший по-польски; «безвозвратное обрусение» его, о котором писал он в статье о Мицкевиче, хотя и началось очень рано, с детского сада, но

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

В.

И Ходасевич, и Ларкин начинают печататься рано, Ходасевич в 1905 году (в 18 лет), Ларкин в 1940 (то есть в те же самые 18). Первый сборник Ходасевича «Молодость» выходит в 1908 году (автору 21 год). Ларкин еще школьником в Ковентри, затем оксфордским студентом публикует стихи в (более или менее «любительских») журналах; его первый стихотворный сборник «Северный корабль» (The North Ship) выходит в свет в 1945 году (автору еще не исполнилось 23 лет). В следующем, 1946, году появляется первый роман «Джилл» (Jill), еще через год, в феврале 1947 года, второй роман «Девушка зимой» (A Girl in Winter). Затем наступает кризис, в течение нескольких лет он пытается написать третью прозаическую книгу, чтобы в конце концов отказаться от карьеры прозаика. Со свойственной ему иронией рассказывает он в одном из позднейших интервью, какой ему виделась в юности дальнейшая жизнь. «Я думал, я буду шесть месяцев в году писать по 500 слов в день, отправлять результат издателю, а оставшееся время спокойно жить на Лазурном Берегу, отвлекаемый разве что чтением корректуры. Вышло иначе – какое разочарование». Между тем надо было зарабатывать на жизнь; почти сразу после окончания Оксфорда, в 1943 году, Ларкин начинает работать в библиотеке – способ заработка, которому он останется верен до конца, – сначала в «просто» библиотеке в Веллингтоне (графство Шропшир, глухая провинция), затем, с 1946-го, в библиотеке университетского колледжа в Лестере (Leicester), с 1950 года в Белфасте; наконец, в 1955 году, возглавляет университетскую библиотеку города Халл (Hull), на северо-востоке Англии, провинция, вполне тоже глухая. В Халле и прожил он до самой смерти, так и работая директором библиотеки. Стихи, поначалу существовавшие параллельно с прозой, воспринимались им самим как что-то, по отношению к этой прозе если не второстепенное, то уж точно не первостепенное, в лучшем случае – равностепенное. То были, в общем, стихи еще подражательные, еще, что для всякого поэта – основной критерий, не дававшие ощущения *своего голоса*, своих тем, своей интонации. В другом интервью он рассказывает, как примерно в 1950 году, т. е. к 28 годам, этот *свой голос* начинает прорезываться. «Я впервые почувствовал, что говорю сам за себя. Мысль, чувства, язык соотнеслись друг с другом и пришли в движение». Так начинается «настоящий Ларкин», с трудом и не сразу. Две метаморфозы происходят при этом – прозаик превращается в поэта, и поэт «романтический», ориентированный в первую очередь на Йейтса, превращается в «реалиста», ориентирующегося на Томаса Гарди. Этот «переход от Йейтса к Гарди» сам Ларкин описывает так: «Когда реакция [на увлечение Йейтсом] наступила, она была недраматичной, полной и окончательной. В начале 1946 года я поселился в новом месте [в Лестере]. Окно спальни выходило на восток, так что солнце будило

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

Г.

Я пишу это – в Мюнхене, ранней весною, с совершенно ларкиновским, «из белой глины» небом за окнами – по-русски и для русского читателя, соответственно. Предполагаю поэтому, что Ходасевич стоит у читателя моего на полке, и ежели он, читатель, чего-то не помнит, какой-то цитаты не узнает, то нетрудно ему Ходасевича с полки снять, забытое вспомнить, цитируемое прочитать целиком. С Ларкиным дело обстоит иначе, и обстоит оно достаточно скверно. Ларкин в России почти неизвестен – что загоняет меня в ненавистную мне роль культуртрегера, что-то такое знающего, чего читатель не знает, вещающего с некоего (как бы, что ли, вроде бы) пьедестала. С которого я, вот сейчас, торжественно слезаю… Возникает, далее, проблема перевода. Стихи, как известно, не переводятся (вот, кстати, фраза двусмысленная). У Ларкина каждый звук взвешен, каждое слово продумано – а я вынужден переводить его жалкой прозой. Постараюсь, кстати, чтобы эта жалкая проза жалкой и оставалась, иными словами – возможное благозвучие русского перевода приносится в жертву близости к английскому оригиналу. «Поэзия» при такой процедуре, разумеется, исчезает… Сам же я открыл его для себя, читая двуязычную, с параллельным немецким, тоже прозаическим, переводом, антологию английской поэзии 20 века; стихи, утверждал Ларкин, ссылаясь на Самуэля Батлера, должны нравиться сразу и без всяких усилий; вы открываете книжку, вы начинаете читать, и вам нравится; вот и все, ничего больше не требуется, никаких ученых комментариев, никаких специальных знаний. Это потом, добавим мы от себя, начинается углубление в тот или иной текст, в того или иного поэта, открытие – вскрытие – новых пластов и смыслов, дальних планов, перспектив в сияющей поволоке; но первоначальная искра между автором и читателем пробегает сама собой, быстро, легко, внезапно. Ларкин, в антологии этой, *открылся* мне на стихотворении *Next, Please* (переведем как «Следующий, пожалуйста»), относительно раннем, 1951 года, одном из самых пленительных и самых безнадежных его созданий.

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

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

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

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

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

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

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

Д.

Жалкая проза, я знаю, жалкая проза. Разыгранный фрейшиц, с живой картины слепок бледный… А интонация у этих стихов поразительная, с этим их безнадежным выводом – выпадом – последней, короткой строки после трех длинных в каждой строфе. Эти три длинные строчки кажутся аргументом, из которого и делает свой вывод четвертая. Оглушительный, потому что опровергающий, вывод в предпоследней, пятой строфе, после точки. Все надеемся мы получить, что жизнь должна нам (all we are owed) за то, что мы так долго, так терпеливо ждали (for waiting so devoutly and so long). Точка. Но мы ошибаемся (but we are wrong). Ничего нам за наше ожидание не будет. Только один корабль, с безмолвием за кормою, нас ищет… Одно из самых прелестных и безнадежных стихотворений Ларкина, сказал я. В действительности не одно, но многие из самых пленительных его стихов оказываются и самыми безнадежными. Противостоит ли что-нибудь их безнадежности? Их же пленительность и противостоит, разумеется. «Сумрак» развеивается «элегантностью фразировки». «Подлинное искусство», писал в одной из своих статей о Набокове Ходасевич, «всегда утешительно, как бы ни смотрел на мир автор и какова бы ни была судьба героев». Безнадежность не разрушает очарования этих стихов; безнадежность, если угодно, остается на смысловом уровне и компенсируется чем-то иным (звуком, ритмом, тайной дистанцией между автором и текстом), так что все в целом (собственно – стихотворение) оказывается не столь уж и беспросветным, потому как бы и не нуждается в том финальном *повороте к позитивному*, которое вообще в стихах (разных поэтов) встречается довольно часто («Но если по дороге куст / Встает, особенно рябина»). Есть (я еще буду говорить о них) стихи Ларкина, в которых, в конце, происходит взлет, пере-

ход в иную плоскость, выход в иррациональное. Но есть и такие, которые заканчиваются на безнадежнейшей, беспросветнейшей ноте (как хрестоматийное «Докери и сын», Dockery and Son, с его знаменитым финалом: Life is first boredom, than fear. / Whether or not we use it, it goes, / And leaves what something hidden from us chose, / And age, and then the only end of age. Жизнь – это сначала скука, потом страх. Пользуемся мы ей или нет, она уходит, и оставляет нам что-то, не нами, но какой-то скрытой от нас силой выбранное, и старость, и затем уже только конец старости), а все-таки, в целом и в отличие от этой скучной и страшной жизни, ощущения беспросветности не оставляют, читателя, в отличие от «армады обещаний». Вот, впрочем, для контраста редкое у Ларкина «оптимистическое» стихотворение, тоже довольно раннее, 1956 года, напевом своим и отчасти своей образностью напоминающее, пожалуй, ходасевичевского «Слепого» («А на бельмах у слепого / Целый мир отображен: / Дом, лужок, забор, корова, / Клочья неба голубого – / Все, чего не видит он»), стихотворение, озаглавленное *First Sight* (переведем как «Первый взгляд»):

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

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

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

Е.

Ходасевич, как и Ларкин, начиная рано, *начинается* медленно; не случайно, переиздавая в 1927 году в Париже свои стихи – итоговый сборник, – он не включил в это издание ни «Молодость» (1908), ни «Счастливый домик» (1914). Точно так же и Ларкин переиздал свой первый сборник *The North Ship* лишь в 1965 году, снабдив его извиняющимся предисловием, где не в последнюю очередь речь идет о преодолении преобладающей в этой книжке манеры. Конечно, juvenilia есть у всех поэтов, но, как правило, эти первые робкие опыты остаются вне книг, а то и вне журнальных публикаций, в как бы догуттенберговскую эпоху данного автора, становясь впоследствии предметом анализа и гордости исследователя, заново находящего их. Никому не придет в голову отнести «Камень» к juvenilia, да и «Вечер» уверенно входит в основной корпус ахматовских стихов. Здесь не так. Здесь эти ранние книжки в основной корпус очевидно не входят, «настоящий» Ходасевич начинается с «Путем зерна», «настоящий» Ларкин

с «Менее обманутых», *The Less Deceived* (1955). И здесь, и там, таким образом, за очень ранним, но как бы не совсем настоящим началом следует второе рождение, действительное начало, внезапное и уже окончательное, в случае Ларкина сопровождаемое превращением прозаика в поэта. Корпус «настоящих», собственно – «ларкиновских», собственно – «ходасевичевских», стихов в итоге невелик; и там, и тут это три сборника, из которых второй («Тяжелая лира» и «Свадьбы на Троицу», *The Whitsun Weddings*, 1964) можно, по-видимому, признать той вершиной, к которой первый в известном смысле был подступом – в третьем же если не начинается, то намечается спад, «усыхание» (по злому слову Георгия Иванова), иссякание источников («Европейская ночь» и «Высокие окна», *High Windows,* 1974, соответственно). Ходасевич проходит отпущенный ему путь быстрее; его «расцвет» («Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет…») начинается примерно с 1917 года (можно сказать и так, что примерно в 1917 году в стихах его начинает звучать та *основная тема*, которая сохранится в них до конца; но об этом позже), а примерно к 1927 году путь пройден, итоги – в последнем прижизненном сборнике – подведены, наступает молчание. Десять лет, следовательно; всего каких-то десять лет – впрочем, вполне «океанских», «катастрофических», «роковых» лет русской и вообще европейской истории; и что расцвет приходится именно на эти годы, кажется неслучайным – хотя доказать эту *неслучайность*, наверное, невозможно. У Ларкина собственно творческий период растягивается на (почти) три десятилетия, с примерно 1949—1950-го до, скажем, 1977 года, когда было создано итоговое, может быть – величайшее его стихотворение, Aubade, вообще, наверное, одно из величайших стихотворений 20-го века, уже не попавшее ни в один из прижизненных сборников (выходивших, как не трудно заметить по уже приведенным датам, с какой-то почти педантической точностью раз в десятилетие). Наступившее в конце жизни молчание было, конечно, для них обоих трагедией.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.