



Петр Вайль

Ленний места

Annotation

Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии. В попытке эту реальность уловить и появляется странный жанр — своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественного эссе, мемуара: результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов.

- [Петр Вайль](#)
 - [ОТ АВТОРА](#)
 - [ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА](#)
 - [КВАРТИРА НА ПЛОЩАДИ](#)
 - [УЛИЦА И ДОМ](#)
 - [НА ТВЕРДОЙ ВОДЕ](#)
 - [ФРАНЦУЗСКАЯ КУХНЯ](#)
 - [ГОРОД В РАМЕ](#)
 - [ТАЙНЫ САПОЖНОГО РЕМЕСЛА](#)
 - [ЛЮБОВЬ И ОКРЕСТНОСТИ](#)
 - [ДРУГАЯ АМЕРИКА](#)
 - [СЕМЕЙНОЕ ДЕЛО](#)
 - [ПОРТРЕТ КИРПИЧА](#)
 - [В СТОРОНУ РАЯ](#)
 - [БОСФОРСКОЕ ВРЕМЯ](#)
 - [СКАЗКИ НАРОДОВ СЕВЕРА](#)
 - [ВСЁ — В САДУ](#)
 - [ПЕРЕВОД С ИТАЛЬЯНСКОГО](#)
 - [МАРШ ИМПЕРИИ](#)
 - [ИЗ ЖИЗНИ ГОРОЖАН](#)
-

Петр Вайль

Гений места

Эле — неизменной спутнице, первой читательнице

ОТ АВТОРА

Связь человека с местом его обитания — загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. Для человека нового времени главные точки приложения и проявления культурных сил — города. Их облик определяется гением места, и представление об этом — сугубо субъективно. Субъективность многослойная: скажем, Нью-Йорк Драйзера и Нью-Йорк О.Генри — города хоть и одной эпохи, однако не только разные, но и для каждого — особые.

Любопытно отнестись к своим путешествиям как к некоему единому процессу. В ходе его неизбежны сравнения — главный инструмент анализа. Идея любой главы этой книги и состоит в двойном со— или противопоставлении: каждый город, воспринятый через творческую личность, параллелен другой паре «гений-место». Руан не просто становится понятнее благодаря Флоберу, а Флобер — благодаря Руану, но и соседняя пара — Париж-Дюма — дает дополнительный ракурс.

Понятно, что «гений» имеет к «месту» непосредственное биографическое отношение. Лишь в случае Вероны использован взгляд чужака, никогда в городе не бывавшего, но этот чужак — Шекспир.

Еще: хотелось отклониться от российской традиции литературоцентризма, обращаясь не только к писателям, но и к живописцам, архитекторам, композиторам, кинематографистам. Выбор имен, стоит еще раз повторить, определен лишь пристрастиями автора.

На линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде, реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии. В попытке эту реальность уловить и появляется странный жанр — своеобразный гибрид путевых заметок, литературно-художественного эссе, мемуара: результат путешествий по миру в сопровождении великих гидов.

Журнальные варианты почти всех глав публиковались в «Иностранной литературе» (1995-1998). Приношу искреннюю благодарность всей редакции и особо светлой памяти Н.Казарцевой.

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА ЛОС-АНДЖЕЛЕС — Ч.ЧАПЛИН, САН- ФРАНЦИСКО — Д.ЛОНДОН

К ЗАПАДУ ОТ РАЯ

Мысль о существовании антиподов не так уж нелепа. Песью головы встречаются сравнительно редко, но вот в России Японию уверенно относят к «западу» (сходным образом понимал ситуацию Колумб). В Штатах все наоборот, хотя отсюда лететь в Токио надо именно в западном направлении. Неслыханные виды транспорта и связи — телевидение, реактивные самолеты, факс — внесли хаос в географию, даже физическую, не говоря уж о политической, нарушили представление о расстояниях, временных поясах, сторонах света, а экологическое мышление скоро возвратит нас к системе природных ориентиров: от забора до обеда. Самодостаточные американцы поняли это давно, приравняв свою территорию к планете, и в Штатах слово «запад» может означать лишь одно — часть страны вдоль Тихого океана.

В итоге эта доморощенная география восторжествовала во всем мире. Америка — квинтэссенция запада. Калифорния — квинтэссенция Америки. Дальше нет ничего. Закат. Ночь. Сон. Мечта.

Во все времена в Америку ехали и едут за свободой и богатством, еще вернее — за свободой богатства, за беспредельными возможностями на земле, расстилающейся вдаль и вширь чистым листом, куда следует вписать свое имя и ряд цифр с нулями. Европейские протестанты бежали сюда от преследований, но и за преуспеянием, которое понимали как справедливую награду за труд, в свою очередь понимаемый как долг перед Богом. Эти пуритане и основали первые — восточные — штаты, где даже в главном мировом вертепе, Нью-Йорке, по сей день в воскресенье закрыты винные магазины, а по субботам и пиво нельзя купить до полудня, пока не кончатся службы в церквях. Но еще в конце XVIII века об американце было написано: «Здесь труд его основан на природном побуждении — на заботе о личной выгоде, а можно ли желать обольщения более могучего?» Слова в «Письмах американского фермера» Сент-Джона де Кревекера расставлены

точно — ставка на «природное побуждение» и «могучее обольщение» привела к появлению особой людской породы: «Американец есть новый человек, руководствующийся новыми принципами; посему у него должны возникать новые мысли и новые мнения». Ясно, что мнения, сориентированные лишь на личные понятия о добре и зле, могут отличаться от общих норм: «Вдали от силы примера и смирительной узды стыдливости многие люди являют собой позор нашего общества. Их можно назвать передовым отрядом отчаянных смельчаков, посланным на верную гибель».

Они и гибли. Но примечателен комментарий здравого смысла, практической сметки хозяина, у которого все идет в дело, а навоз — прежде всего удобрение: «Одних пообтешет преуспеяние, а других погонят прочь порок иль закон, и они, вновь соединившись с себе подобными негодьями, двинутся еще дальше на запад, освобождая место для людей более трудолюбивых, которые превратят сей варварский край в землю плодоносную и отменно устроенную».

Именно такой землей стала основанная «негодьями» Калифорния. Поворотный момент зафиксирован точно: 24 января 1848 года, когда столяр и плотник Джеймс Маршалл, работавший на лесопилке Джона Саттера, нашел самородок в мелководье Американской реки (название словно подобрано для калифорнийской мифологии!) у западных склонов Сьерра-Невады. В следующем году хлынул поток за Американским Богатством — большим и быстрым. В историю Штатов вошло «поколение 49-го года» — люди отважные, решительные, предприимчивые, жестокие: пионеры.

Запад для американца был нашей Сибирью. Сходство теряется за звоном золота и видом пальм, но в горах и пустынях Сьерра-Невады замерзали так же насмерть, как в тайге. В преодолении — стихий, индейцев, конкурентов — рождался кодекс одиночек-первопроходцев, словно выдавших себе индульгенцию за перенесенные лишения и отторженность: «Во всех обществах есть свои отверженцы; здесь же изгои служат нам предтечами, или пионерами». Пуритане не добирались сюда либо переставали быть пуританами, и в Калифорнии винные магазины не закрываются вовсе.

Конечно, среди тех, кто отправился на запад, были и изгои профессиональные — бандиты. (Кстати, английское «outlaw» — буквально «вне закона» — терминологичнее и уже, чем широкое и неопределенное русское «преступник»: преступивший нечто.) Но подавляющее большинство уходило добровольно, создавая особое племя — калифорнийцев, американцев в квадрате.

Удача здесь не вязалась с неторопливыми добродетелями крестьянина или чиновника, ожидающих урожая или повышения. Тыква на западе вырастала в три обхвата, краб не помещался в кастрюлю, девять апельсинов составляли дюжину. Размеры землевладения определялись взглядом, как у Ноздрева: «Весь этот лес, который вон синее, и все, что за лесом, все мое». Чем безлюднее, тем надежнее. Сан-Франциско и Лос-Анджелес выросли буквально среди чистого поля.

Но главное, сюда шли, чтобы ударить киркой — и уже на завтра поить редерером лошадей. Не недостаток в будущем, а огромное богатство к вечеру. Эта философия породила и нарядные образы золотоискателей у Брет Гарта и Джека Лондона, и менее привлекательных персонажей, вроде гангстеров времен «сухого закона» или сегодняшнего Брайтон-Бич. Голливуд же материализовал идею колоссального успеха из ничего, создал наглядное воплощение большой и стремительной удачи.

Тихий океан простирался естественным пределом человеческой предприимчивости. Крайний запад. Дальше, за закатом — ночь. Сон. Мечта. Мираж, у которого было два облика и два имени — Лос-Анджелес и Сан-Франциско.

КАЛИФОРНИЙСКОЕ КИНО

Когда различие между американским и европейским кино определяют как различие между кино актерским и режиссерским, это верно, но недостаточно — так можно объяснять дождь тем, что с неба льется вода. Актер стал в Штатах главным потому, что здесь первыми поняли: кино — это огромные деньги. К кино следует отнестись серьезно, выкладывая козыри и срывая банки. А публика и в театре, будь он римский, елизаветинский или бродвейский, всегда шла на звезд. Закономерно и примечательно, что в самом начале на вершинах голливудских холмов оказались выдающиеся актеры с талантом выдающихся бизнесменов: такие, как Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. И величайший из всех — Чарли Чаплин.

Он появился в Лос-Анджелесе в декабре 1913 года, переночевал в «Большом северном отеле» и поехал трамваем на студию «Кистоун».

Следующие годы — стремительный подъем. Уже через четыре года Чаплин смог купить большой участок земли на бульваре Сансет. Бульвар Заходящего солнца — по-русски звучит куда элегичнее и красивее, чем

короткое Сансет, — оттого и еще обманчивее. По этому бульвару не прогуляешься: Лос-Анджелес — самый автомобильный город в мире. Пешеход на бульварах с романтическими именами — либо деклассант, либо чужак, либо случилась авария. Разумеется, в Беверли-Хиллс есть места, где люди передвигаются патриархально: например, на Родео-драйв от магазина к магазину, но обычно параллельно их курсу движется автомобиль с шофером. Для прочих первая в мире по дороговизне Родео-драйв — не торговая, а музейная улица.

Так или иначе, участок земли на бульваре Заходящего солнца всегда успех — и в наши, и в чаплинские времена. Очевидец тех лет пишет: «На бульваре Сансет роскошные автомобили развозили по домам звезд первой величины... Большинство мужчин и женщин были в гриме, а некоторые еще в костюмах». Теперь такого не увидишь, как ни уговаривают тебя самозванные гиды, обещая показать особняки богатых и знаменитых. Предлагается даже — недорого — карта проживания лос-анджелесских звезд, но это неправда: нынешние звезды в городе лишь мерцают, живут же в недоступных пригородных галактиках.

Чаплин осваивал Лос-Анджелес, оставляя в городе свои следы: ходил на бокс в Верноне, в варьете «Орфеум», в театр «Мороско» (русская сказка?). Селился то на берегу океана в Санта-Монике, то на севере, то в Бичвуддрайв, пока не осел в Беверли-Хиллс, где в 1922 году построил дом в сорок комнат с кинозалом и органом, с колонным портиком и круглой башней — эклектичный и безвкусный.

Список лос-анджелесских адресов Чаплина внушителен. Однако попытка пройти по его адресам почти безуспешна: на месте лишь старая студия на авеню Ла Бреа, где сейчас снимают рекламу. Есть кинотеатр на Фейрфакс авеню, в котором идут только чаплинские фильмы. В тротуар на Голливудском бульваре вделана звезда с именем Чаплина — среди двух тысяч прочих звезд. Вот и все. Да и в самом географическом Голливуде из больших студий осталась лишь компания «Парамаунт», остальные перебрались кто куда, большинство за горы, в долину Сан-Фернандо.

Этот диковинный город меняется с кинобыстротой — больше, чем любой другой на земле. Еще в середине наших 80-х Лос-Анджелес дразнили: тридцать пригородов в поисках центра. Но шутка устарела уже к середине 90-х: нынешний небоскребный центр эффектнее большинства даунтаунов Америки. Другое дело, что это все равно не город, а что-то вроде страны с населением Голландии; город, где народу больше, чем в любом штате США, кроме самой Калифорнии, Нью-Йорка и Техаса. Понятно, почему нормальный тамошний обитатель не скажет, что живет в

Лос-Анджелесе, а назовет свой район-городок: Санта-Монику, Шерман-Оукс, Лонг-Бич, Голливуд.

Мелькание кадров мешает цельному впечатлению от этого пригорода размером с государство — не исключено, что такое и невозможно. Возможно, поэтому Лос-Анджелес то место на земле, от которого у меня больше слуховых ощущений, чем зрительных. Каково же тут было до радио, грамзаписей и звукового кино?

В 1913-м Голливуд считался дальним предместьем, и все должно было выглядеть глубоко провинциальным для лондонца Чаплина, успевшего побывать в Нью-Йорке и Сан-Франциско. Из двух больших калифорнийских городов он решительно предпочитал северный: «Жаркий и душный Лос-Анджелес показался мне тогда безобразным, жители выглядели бледными и анемичными. Климат здесь гораздо теплее, но в нем не было свежести Сан-Франциско». И главное: «В Сан-Франциско человек начинает чувствовать целебную силу оптимизма, соединенного с предприимчивостью». Как скоро поменялись характеристики! За два года до этих чаплинских слов произошло важнейшее для судьбы Калифорнии и Америки событие: в Лос-Анджелесе основали первую киностудию, и южный сосед стремительно затмил северного. 2 января 1914 года был зарегистрирован первый контракт Чарли Чаплина.

«Кистоун» положил ему сто пятьдесят долларов в неделю, что вроде бы немного: дрессированной слонихе Эдне Мейм платили сто двадцать. Но сто пятьдесят эквивалентны примерно трем тысячам в конце века — зарплата министра. Через год Чаплин получал уже тысячу двести пятьдесят. Через два, по контракту с «Мьючуэл» — тринадцать тысяч в неделю, то есть нынешних тринадцать миллионов в год. Зарботок Джека Николсона или Роберта де Ниро, а ведь теперь деньги другие, да и Чаплин лишь начинал. При этом он вовсе не был исключением — ничуть не меньше зарабатывали Бастер Китон или Гарольд Ллойд. Немудрено, что фильм тогда обходился в сто тысяч долларов — два миллиона сейчас, — а то были двухчастевки, двадцатиминутки.

В арифметику стоит погрузиться, чтобы осознать: Голливуд не столько рос с годами как бизнес, сколько всеми силами старался удержаться на уровне, заданном с самого начала. То же самое — с народной любовью.

Мы вряд ли можем вообразить масштабы славы Чарли Чаплина в 1916-1917 годах — прежде всего потому, что совсем по-иному относимся к кино. Главное: для нас оно не чудо, оно перестало быть чудом с появлением телевидения, с перемещением из сияющих чертогов «палладиумов», «эксцельсиоров» и «сплендид паласов» в гостиные и

спальни.

Был еще и у ТВ золотой если не век, то десятилетие, когда на окнах раскручивали рулоны черной бумаги и рассаживали соседей. Мне было шесть лет, когда я получил церемонное приглашение к богатому Вовке Карманову на КВН с водяной линзой: ничего не осталось в памяти от передачи, только черная бумага и серебряный свет. Но могущественный волшебник, поселившийся в квартире, превращается в бестолкового и назойливого старика Хоттабыча. Трон в частном жилище сохраняет то же название, что и во дворце, но означает совсем иное.

В начале века кино стало зримой демонстрацией человеческого гения, на пике надежд, которые возлагались не просто на человека, вооруженного передовым мышлением, а на «социальное животное», на сознательную толпу. Было это до российских и германских толп, до разрушения принципа патриархальности и резкого омоложения общества, до феномена массовой культуры и широчайших свобод. Дитя технического прогресса, кино с самого начала льстило людям, ощущавшим себя способными на все. Как рассказывают, Герберт Уэллс, попавший в начале века в кинотеатр, никак не мог понять — о чем его спрашивают после, о каком качестве и эстетическом переживании: конечно, он потрясен — ведь на экране двигаются! Вот такой коллективный разум, создавший подобное чудо, и способен победить марсиан — других врагов в обозримом будущем не предвиделось.

Кино в мирном, досужем варианте убедительно воспроизводило и эксплуатировало «чувство локтя» и «окопное братство». Коллектив упивался новой соборностью в мистической темноте кинозала, где возникало особое, высокого качества, духовно-эмоциональное единство. (Такое знакомо любому из нас: «Назад, в „Спартак“, в чьей плюшевой утробе уютнее, чем вечером в Европе» — Бродский.) Неудивительно, что отправление этого культа требовало подходящего оформления, о чем можно судить по реплике оказавшегося в Венеции простого американца у Хемингуэя: «А площадь Святого Марка — это там, где много голубей и где стоит такой громадный собор, вроде шикарного кинотеатра?» Неудивительно, каким почитанием окружались жрецы.

Можно ли сегодня представить актера, о котором напишут, что он не менее славен, чем Шекспир? Такое заявил о Чаплине в начале 20-х серьезный искусствовед Эли Фор. Другой, Луи Деллюк, писал в те годы: «Нет в истории фигуры, равной ему по славе, — он затмевает славу Жанны д'Арк, Людовика XIV и Клемансо. Я не вижу, кто еще мог бы соперничать с ним в известности, кроме Христа и Наполеона».

Ориентиры точны: Наполеон как покоритель мира и Христос как искупитель, расплачивающийся страданиями у всех на виду за общие грехи. Сходна трактовка Ивана Голля в «Чапелинаде». Авангардисты (Маяковский: «Мятый человечешко из Лос-Анжелоса через океаны раскатывает ролик»; замысел Лисицкого «Пробег Чарли Чаплина и дитятки вокруг суши, воды и воздуха») вообще любили Чаплина. Но именно от Голля, как пишет М. Ямпольский в статье о мультфильме Леже «Чарли-кубист», «идет весьма богатая европейская традиция интерпретации Чарли в сентиментально-христианском ключе».

Все кино в целом воспринималось как ритуал новой разумной религии — и любопытно, что сейчас в Штатах бывшие кинохрамы, заброшенные прокатом за нерентабельностью, часто используются именно как моленные дома разных протестантских конгрегаций. В тяжелых бронзовых рамах для афиш — расписание богослужений. Современные «мультиплексы» с дюжинами кинозалов функциональны и удобны, но неказисты, не говоря уж о том, что иногда помещаются просто под землей. Прежде снизу вверх смотрели не только на экран, но и на кинотеатр. Те соборы сейчас словно стоят на приколе, как легендарная «Куин Мэри» в Лонг-Бич, поражая размерами, роскошью витражей и зеркал, богатством орнаментов в стиле арт-деко, блеском меди и позолоты, — только над входом не красавец в цилиндре, а надпись «Господи спаси!»

Чаплин знал размеры своей славы: в 21-м, приехав в Лондон, он за три дня получил семьдесят три тысячи писем. В том же году после показа «Малыша» в Нью-Йорке с него сорвали костюм, разодрав на клочки-сувениры. Характер славы тоже был ясен Чаплину: «Меня давно влечет история другого персонажа — Христа. Мне хочется сыграть главную роль самому. Конечно, я не намереваюсь трактовать Христа как традиционную бесплотную фигуру богочеловека. Он — яркий тип, обладающий всеми человеческими качествами». За атеистическими клише просматривается ревность соперника. Архетипом, во всяком случае, Чаплин себя ощущал: среди его замыслов, помимо Христа, — Гамлет, Швейк, Наполеон. Вкус или обстоятельства побудили его осуществить лишь трагедию величия — Гитлера в «Великом диктаторе».

Что до героя-одиночки, то им, не возносясь на исторические высоты, Чаплин был всегда. И тут он лишь продолжил традицию, существовавшую и прежде. Он вообще не был революционером, всей своей жизнью утверждая ценность ремесла, убеждая, что гений — не только первооткрыватель, гений — и тот, кто все делает лучше всех.

Чаплин лучше всех падал и давал оплеухи. Уже в феврале 1914 он

нашел свой визуальный образ — в фильме «Детские автогонки в Венеции». Сейчас Венеция — самый оживленный пляж не только в Лос-Анджелесе, но и во всей Америке, и непременно по настилу вдоль океана семенит очередной любитель в котелке с тросточкой. Костюм Чаплин не менял три десятилетия, и, по сути дела, не менялся образ.

Тут следует сказать важное: кино — это Калифорния, американский запад.

Если бы волею судеб кинематограф обосновался в Новой Англии, он оказался бы совершенно иным. Но, видимо, такое и не могло произойти — пуритане не уважали актерства, и это на востоке придумали законы, в силу которых американское телевидение и пресса по сей день самые целомудренные во всем западном мире, про Россию и говорить нечего.

Так или иначе, дух Калифорнии, дух запада определил господствующий — нет, не жанр, а способ мышления кино, его мировоззрение, потому что вестерн — это позиция. В центре вестерна — личность, берущая игру на себя: не оттого, что другого выхода нет, а оттого, что искать его не приходит в голову. Такой человек всегда экзистенциально одинок. Герой вестерна асоциален, даже если преследует общественно-полезные цели.

То-то произвела ошеломляющее впечатление на советских людей «Великолепная семерка», в которой семь одиночек освобождали мексиканскую деревню от бандитов. Это был первый настоящий вестерн, показанный нашему поколению (сразу после войны в числе трофейных фильмов был и выдающийся «Дикий жандарм», и другие представители жанра). Это был второй в моей жизни фильм «Детям до 16 лет воспрещается...», на который я прошел самостоятельно в свои тринадцать (первый — «Рокко и его братья» Висконти, неплохое начало). В памяти все запечатлелось до мельчайших деталей, и сейчас можно оценить, как нам повезло с «Семеркой»: советский прокат выбрал образец из самых лучших. Какое созвездие: Юл Бриннер, Стив Мак-Куин, Чарльз Бронсон, Джеймс Кобурн, Эли Уоллак! Какая походка! Какие синие рубахи! Какая сверкающая лысина под черной шляпой Криса! Какие слова: «Ты никогда не устаешь, оттого что слышишь свой голос?»

На юрмальской станции Меллужи мы истыкали ножами все сосны в дюнах и надолго забросили безнадежно коллективистский футбол. Валерку Пелича, худого длиннотелого полухорвата, прозвали Бриттом: он переламывался при ходьбе, как Кобурн, и так же кривил рот. Имя забыли: обе жены и обе дочери звали его Бриттом. Прозвище оказалось судьбой: Бритт обязан был соответствовать образу и соответствовал, насколько

возможно в том месте в то время. Он не дожил до тридцати, его зарезали где-то под Красноярском, и тело нашли через три месяца, когда сошел снег, жены ездили на опознание. Бритт доиграл роль, не обладая мастерством своего киношного тезки.

Вестерн — мировоззрение. Что до экрана, то поэтика вестерна универсальна для американского кино любого жанра, потому что органична для человека, пришедшего на запад за быстрым и большим успехом, — так, как это произошло с самим Чарли Чаплином.

Он-то и есть самый влиятельный представитель Дальнего Запада — стремительный, безжалостный, неунывающий. Подходя к его герою с презумпцией симпатии, не сразу замечаешь, что он лупит вовсе не только хамов и богачей. Нет видимых причин, по которым он раздает пинки чистильщику сапог и уборщику в «Банке», терроризирует целую киностудию в «Его новой работе», колет вилами приютившего его фермера в «Бродяге», подло кладет подкову в боксерскую перчатку в «Чемпионе», бьет по больной ноге потенциального (!) соперника в «Лечении».

Когда же Чарли борется за человеческое достоинство, хруст костей слышен даже в немых фильмах. И чувство достоинства так обострено, что он непременно бьет первым.

Он агрессивен и свиреп даже в своем «чистом искусстве» — может быть, лучшим, что есть у раннего Чаплина, — фильмах-балетах, как это сразу называли критики, сравнивая Чарли с Нижинским. Но и в образцовой балетной сюите «У моря» — избиение случайного прохожего, которое сейчас назвали бы немотивированным. Мотив один — удаль, лихость, самоутверждение. И может, источник жестокости на экране, с которой так борются в конце столетия, — всеобщий любимец, маленький человечек в котелке, злой, как мышинный король.

Когда читаешь о его возбужденном интересе к советской девушке-снайперу Людмиле Павличенко, убившей 309 немцев, не оставляет мысль, что вряд ли столь сильную тягу можно объяснить антифашизмом: «Он — на виду у всех — бережно усадил меня на диван и принялся целовать мне пальцы. „Просто невероятно, — приговаривал он, — что эта ручка убивала нацистов, косила их сотнями, была без промаха, в упор“.

В «Тихой улице» Чарли легко превращается из бродяги в полицейского, наводя ужас на обывателей и переворачивая все принятые представления о милости к падшим. Вообще традиционная (русская?) трактовка маленького человека у Чаплина вызывает большие сомнения: «Я не нахожу у Эдгара По, моего любимого писателя, ни намека на любовь к обездоленным. А Шекспир с его вечным невыносимым высмеиванием

простого человека!»

«Жестокость — неотъемлемая часть комедии», — формулировал сам Чаплин, настаивая на том, что «цель кино — вызывать смех». Оттого он не любил психологизма, избегая крупных планов, оттого восстал так против появления звука: «На экране важнее всего пластическая красота... Мой герой — не реальный человек, а юмористическая идея, комическая абстракция». В таком понимании своего дела нет места «Шинели» и «Бедным людям», и именно за русскими Чаплин знал способность находить глубокую гуманистическую идею под любым мордобоем: «Их менее всего притягивает ко мне забавное». Сентиментальность же лишь оттеняет смех, делая его более искренним, — вот роль жалости у Чаплина. Он говорил о своих комедиях: «Они элементарны, как сама жизнь, и порождены житейской необходимостью».

Элементарная история, рассказанная внятно от начала до конца, — фирменный знак Голливуда, его величайшее достижение в искусстве. Особенно в искусстве XX века, с самого начала подмятом мощью Джойса, Малевича, Шенберга.

Голливуд находился в Лос-Анджелесе, Лос-Анджелес в Калифорнии, Калифорния на западе, а на запад ехали за деньгами. Обруганный и опозоренный интеллектуалами, Голливуд пронес повествовательность и простоту через все искушения модернизма и авангарда, твердо зная: кино — это бизнес, а деньги платят за безыскусные истории, заставляющие плакать и смеяться.

В Европе кино было на переднем крае. Маяковский: «Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики». Оттого европейских новаторов оскорбляла простота Голливуда. Маяковский определял: «Кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами». Все верно: олитературивание кино есть его обуржуазивание. Но то, что русский футурист считал диагнозом, с точки зрения американского здравого смысла оборачивалось программой разумных действий.

Чаплин: «Я не боюсь штампов, если они правдивы... Мы все живем, и умираем, и едим три раза в день, и влюбляемся, и разочаровываемся, и все такое прочее. Люди, как говорится, делали все это и раньше. Ну и что же из того? Если избегать штампов, то станешь скучным».

Еще в начале 20-х годов чаплинский соперник Бастер Китон изложил ироническую периодизацию кино:

1. Период взрывов;

2. Период кремовых тортов;
3. Период полисменов;
4. Период автомобилей;
5. Период купальных костюмов.

По сей день все на месте в этой схеме. 1-й и 4-й пункты сложились в приключенческий жанр (action), 2-й известен как эксцентрическая комедия, 3-й — как полицейский фильм (crime drama), 5-й — стал эротикой и порно. Штампы, как и утверждал Чаплин, оказались жизнеспособны. И снова: Голливуд с самого начала сделался таким, каким оставался на протяжении своей истории. Главные жанры породило то, что неизменно влекло на американский запад: низменные и оттого живейшие потребности — деньги и переживания.

Даже третьеразрядное американское кино обеспечивает нужный катарсис. «Правильный фильм» (введем обозначение — ПФ) задуман и исполнен так, что не может обмануть зрительские ожидания: в первые секунды ясно, кто герой и кто злодей, кто победит и кто проиграет. Тут все всегда именно правильно: зло наказано, добро торжествует.

Здесь господствуют action и crime drama. Персонажи предстают готовыми и не развиваются по ходу, так как перемены чреваты неожиданностями («Какую штуку удрала со мной Татьяна — замуж вышла!» Пушкина не взяли бы в сценаристы ПФ). Неуместен психологизм — психика слишком непредсказуема, чтобы учесть ее в качестве сюжетного фактора. Нет, впрочем, и сюжета. То есть он всегда один, и потому его можно вынести за скобки: герою наносят обиду, и он мстит до финальных титров.

Успех ПФ, его неодолимая убойная сила в том, что это искусство апеллирует — минуя сложные многовековые ходы мирового искусства, поверх культурных и цивилизационных барьеров — не к интеллекту, а непосредственно к душе, жаждущей не рефлексии, но переживания.

Обычно завязка — это обида и беда, чтобы праведность мотивов и методов героя стояла вне сомнений. Так, по «Преступлению и наказанию» ПФ не снимешь, а по «Гамлету» можно, хотя оба героя — вызывающие симпатию убийцы. Главный персонаж ПФ может убить, но не по душевной склонности, а потому лишь, что смерть — самое наглядное свидетельство превосходства. Перед разницей между живым и неживым другие различия как-то ступшеваются.

Симпатичен и друг героя, снабжающий его транспортом, оружием и навыками рукопашного боя. Предкульминация ПФ — поднесение даров: чемодан с оружием под кроватью или вертолет-ракетоносец, за которым

надо ехать в Боливию. Друг обладает яркой индивидуальностью — чувство юмора, чудаковатость, необычное хобби, — чтобы оплакивание было искреннее: он погибнет во славу катарсиса. В эпоху мультикультурализма может быть негром или китайцем.

Вероятность гибели других помощников (однопольчане по Вьетнаму, сослуживцы-полицейские, завязавшие мафиози) прямо пропорциональна их привлекательности. Заведомо обречены те, у кого рождает жена, завтра свадьба, вечером свидание. Упоминание об этом — смертный приговор.

Не доживают до финала женщины героя. Вообще, в ПФ дружба, как в романах Хемингуэя и Николая Островского, теснит любовь на периферию эмоций и сюжета. Женщина — разновидность помощника, слабо компенсирующая неумелость преданностью. Главное назначение женщины — вызвать дополнительный гнев в герое, склонившемся над ее трупом.

Животные — из-за иррациональности поведения — несчастны. Пригретая собака может вовремя залаять, но обычно эти функции переданы механизмам, уход за которыми (смазка, заправка, чистка) носит явно зооморфный характер.

Герой побеждает не сразу — как в «романах испытания». Сначала его бьют, топят, жгут паяльной лампой. Потом он превосходит всех в скорости: ПФ не бывает без автомобильной погони. Затем — в силе, что сводится к единоборству. Как бы сложна ни была применяемая в картине техника, финал решается рукопашной, по правилам Дикого Запада, как у Чарли с верзилой. Бой с архиврагом обычно долг именно потому, что ведется голыми руками, иногда с помощью нестандартных предметов: штопора, шампуня, прокатного стана, карандаша, экскаватора.

С врагами помельче расправа, напротив, быстра. Тем и отличается положительный персонаж от отрицательного, что сразу стреляет в голову. Злодей же, натура более художественная, привязывает героя к пилораме, которую должна включить через систему шестерен и веревок догорающая свеча, и беззаботно уходит. Тем временем приходит друг или просто свеча гаснет. Злодея губит избыток воображения вкупе с верой в науку и технику. Герой же не верит ни во что, кроме дружбы, и возникает в дверном проеме, изорванный и окровавленный, в тот момент, когда злодей с хохотом закуривает дорожную сигару.

Даже неискушенный зритель сразу различает своих и чужих по смеху. Прежде всего, герой ПФ не смеется вообще: у него обида и беда. Он располагает диапазоном улыбок — от саркастически-горькой («Думаешь, я еще буду счастлив?») до мальчишески-добродушной («Ты славная псина!»). Зато безумно хохочет злодей. Он относит к себе формулу Гоббса: «Чувство

смешного вытекает из внезапно возникающего чувства превосходства», не ведая, что превосходство мнимое, что уже погасла свеча и задушены часовые.

Объяснение такому феномену поэтики ПФ дает Достоевский в «Подростке»: «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную... Если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а вы смотрите лучше его, когда он смеется... Смех есть самая верная проба души».

ПФ воспроизводит простоту и убедительность по сути фольклорных образов, вынося за скобки не только сюжет, но и характеры, и стиль, и композицию: все это одинаково и несущественно. Зато есть осязаемое прикосновение к архетипам, то, что А. Веселовский называл «пластической силой», способной творить самостоятельно вне зависимости от темы, идеи, сюжета. Таким качеством обладает любой текст («поэта далеко заводит речь»), но мало найдется видов творчества, эксплуатирующих готовые формы с такой непринужденной легкостью, апеллируя лишь к «пластической силе».

Чувственное восприятие ПФ — зрительные и слуховые впечатления, ассоциативные ряды — восходит к забытой общности эмоций, рассыпанных по пути старения человечества.

Правильный зритель «правильного фильма» — не аналитик, а рудимент цивилизации: дитя, раскрывшее в изумлении рот возле сказителя. Ребенок, который просит историю, слышанную уже не раз, потому что ему нужны не ухищрения культуры, а живое голое переживание.

Чаплин с его опорой на штампы стоит у истоков такого вечного кино — потому его и можно смотреть почти через столетие. Я и смотрю. Поскольку в Лос-Анджелес наезжаю лишь изредка, то мой Чарли обитает вместе со мной в Нью-Йорке, в Гринич-Вилледже, в кафе «Оливковое дерево», какого нет даже в Лос-Анджелесе. Тут беспрерывно крутят чаплинские картины. Заказываешь кофе, знаменитый здешний cheese-cake, берешь из плошки мелок, чертишь чей-то профиль или играешь в «крестики-нолики»: столы сделаны из грифельных досок. А тем временем на стене сражается Чарли. Я все пересмотрел здесь по несколько раз. В том числе свою любимую «Золотую лихорадку» — шедевр бесхитростной силы, о котором Чаплин сказал: «Это фильм, благодаря которому я хочу остаться в памяти людей».

Опять к вопросу о сострадании и о маленьком человеке. Чаплин

пишет, как прочел жуткую страницу истории американского запада — об экспедиции Доннера. Полтораста золотоискателей, застигнутых лавиной на перевале в горах Сьерра-Невады, умерли от голода и холода. Слово Чаплину: «Одни опустились до каннибализма, другие ели собственные мокасины, только бы утолить голод. Именно эта трагическая ситуация подсказала мне одну из забавнейших сцен в „Золотой лихорадке“. Страдая от голода, я сварил свой башмак и обсасывал гвозди, словно куриные косточки, а шнурки заглатывал как спагетти. От голодного безумия мой партнер полагает, будто я курица, которую он и намеревается съесть». Такое, наверное, и называется правдой художника: «Люди умирали с голоду, они стали есть кожаные подошвы и шнурки от башмаков и все в таком роде. И я подумал: „В этом есть что-то смешное“.

В этом есть смешное, и страшное, и гнусное, и честное. На выходе из подобной мешанины эмоций естествен хэппи-энд ПФ «Золотая лихорадка»: Чарли находит золото, а с ним любовь и счастье. Правила «правильного фильма» относятся и к Чарльзу Спенсеру Чаплину, который как-то в раздражении сказал: «Я не нахожу в бедности ничего привлекательного и поучительного. Она меня ничему не научила и лишь извратила мое представление о ценностях жизни». Ценности Чарли Чаплина — ценны буквально. Для того он и ехал на запад, в Лос-Анджелес.

ЗА ТУМАНОМ

Джек Лондон родился в Сан-Франциско — то есть он изначально уже был на западе. Но тем и феноменален этот город, раскинувшийся на сорока двух холмах — вшестеро больше, чем в Риме, — что он, в отличие от Лос-Анджелеса, никогда не воспринимался конечным пунктом. В Лос-Анджелес приходили, через Сан-Франциско — проходили.

Бродяжий зуд Джека Лондона превратил его в культовую фигуру еще при жизни. По сути, Лондон стал первым американским писателем с легендарной биографией, сделавшим миф из личных достижений, вроде путешествия на Клондайк; личных бед, вроде алкоголизма; двусмысленностей, вроде предательств. Он обрел ореол звезды уже в ту пору, когда эпоха кинозвезд только начиналась. «Кинематограф! Подумаешь! Да наша жизнь сейчас все равно что кинематограф!» — говорит его герой, он же автор.

Это Лондон своей неумностью и откровенностью смоделировал

фигуры таких властителей дум, как Хемингуэй и Керуак. Автор библии бит-поколения «На дороге» Джек Керуак говорил: «Кровь Джека Лондона бьется в моих жилах». Битники оказались последними, кто ценил его, ценя идею дороги. Лондон числился их прадедушкой, дедами — потерянное поколение эпохи джаза, отцами и старшими братьями — хипстеры начала 40-х. Детьми — хиппи.

Сан-Франциско сделался столицей битников и хиппи логично: там, как и на всем западе, не существовало традиций пуританства, но укрепилась традиция безраздельной свободы. Не случайно позже город стал гомосексуальной столицей Штатов; на Восточном побережье — это Провинстаун на Кейп-Коде, а на Западном — неизмеримо превосходящий его в смелости и размахе Сан-Франциско. В эпоху СПИДа эти бастионы сильно пошатнулись, но я еще застал расцвет района Кастро-стрит с его солидными викторианскими домами и раскованным живописным населением: в конце 70-х модны были кожаные джинсы с большими круглыми вырезами на ягодицах.

Кстати, джинсы вообще — сан-францисское достижение. Сюда в 1853 году из Нью-Йорка перебрался немецкий еврей Леви Страус и стал шить штаны для золотоискателей и чернорабочих. К нынешнему дизайну пришли постепенно в 30-е годы XX века, а массовую моду на джинсы ввели молодые бунтари 50-х — прежде всего герои Джеймса Дина и Марлона Брандо, вполне битнического пошиба.

Сейчас, когда все в прошлом, можно подсчитывать. От «калифорнийского ренессанса» битников осталась их бывшая штаб-квартира — названный в честь чаплинского фильма книжный магазин «Огни большого города» в Норт-Бич. Он и теперь один из богатейших и интереснейших в Штатах. Наследие хиппи — район Хейт-Ашбери, приведенный в музейный порядок. Там можно поглядеть на психоделический автобус дикой расцветки, на котором проехал по Америке Кен Кизи, автор «Кукушки», возведенной в культ голливудским чехом Форманом.

«Лето любви» 67-го, когда в Сан-Франциско съехалось полмиллиона «детей цветов», стало кульминацией движения хиппи, но уже осенью того же года в парке Буэна Виста прошел спектакль его похорон. А за углом, на Буэна Виста авеню, стоит дом, в котором Джек Лондон написал «Белый клык». Хиппи об этом вряд ли знали: Лондон был для них не просто старьем, но и старьем чуждым.

Дети сильно отличались от отцов. Битники — это мотоцикл, алкоголь, стихи, джаз. Хиппи — попутные машины, наркотики, восточные учения,

рок. Уже по этим непересекающимся параллелям ясно, почему 60-е похоронили Джека Лондона. Он был слишком радикал, слишком позитивист, слишком хотел исправлять общество, а не разбираться в человеке. Подобно авторам сталинского соцреализма, Лондон заканчивает там, где только начинаются настоящие вопросы.

В этом смысле характерна его книга о своем алкоголизме — «Джон Ячменное Зерно». Метафизики пьянства там нет, нет алкогольного чуда (поклон Веничке Ерофееву), без чего вообще недоступно проникновение в проблему. Единственный раз он оговаривается: «...Царство Джона Ячменное Зерно, где правит Белая Логика. Тем, кто ни разу не ступал туда, рассказ странника покажется непонятным и фантастическим». И снова — о социальной природе питья. Зато (зато?) «Джон Ячменное Зерно» много сделал для принятия в Штатах «сухого закона», оказавшись самым действенным сочинением Лондона (еще статья «Спорт богов и героев», внедрившая в Америку серфинг).

Лондон знал жизнь, как мало кто из его коллег, но словно не доверял этому знанию. Его книги — будто реконструкции каких-то иных сочинений, своего рода экранизации. Самоучка, благоговевший перед образованием, он тяготел к трактатам — схематичным и безжизненным: «Железная пята», «До Адама», «Классовая война», «Переписка Кемптона и Уэйса».

Джек Лондон предстает замечательно одаренным литератором, так и не узнавшим, о чем ему писать. Похоже, эффекты биографии и внешнего облика как раз были призваны скрыть страх перед неосознанием своего назначения и, главное, масштаба (нечто подобное происходило с Высоцким).

Красавец, скиталец, пьяница, бабник, драчун, этот лидер-супермен брел по бумажному листу на ощупь, и сквозь стиснутые зубы рвался всхлип.

Лондон обладал и юмористическим даром («Страшные Соломоновы острова»), и трагикомедийным («Тысяча дюжин»), писал простые и внятные трагедии («Finis»), простые и сильные драмы («Любовь к жизни» — рассказ совсем не так плох, как казалось из-за похвалы Ленина). Но более всего любил мелодраму — трудный, быть может, самый трудный жанр: всегда на грани.

Так же балансировал и Чаплин, но в его жутко-гротескном зимовье «Золотой лихорадки» больше правды, чем в жизнеподобных джек-лондоновских описаниях. Главное, у Лондона нет страха перед человеком. Есть грабежи и даже убийства, но страха нет, а значит, и нет леденящего

душу саспенса. У него идет битва со стихией, но ведь если чего и боится по-настоящему человек, то — другого человека. И подробно описанный Лондоном голод не выше съеденного Чарли башмака.

Самый симпатичный чаплинский герой, если к нему приглядеться, — ужасен, как любой из нас. Герои Джека Лондона, как к ним ни приглядывайся, — добры.

Все его книги — словно на приз дебютанта. Он выдающийся чечако (так в его северных рассказах называют новичков). «Смесь смирения, непринужденности, хладнокровия и нахальства» — такими являются или хотят быть его герои. Подростковым комплексом отягощены самые любимые персонажи — золотоискатели, боксеры, собаки.

По сути, все книги Лондона — об инициации, это его сквозная тема. Высшее достижение — не просто найти трудности и их преодолеть, но победив всех и всего добившись, плюнуть на порог и уйти в расцвете силы и славы («Лютый зверь», «Время не ждет»). Результат Лондона не интересует — только процесс, дорога, приключение.

Какое именно приключение, почти неважно. В юности Лондон с легкостью, как Чарли из бродяг в полицейские, перешел из устричных пиратов в агенты патрульной службы, то есть стал ловить устричных пиратов — и то, и другое увлекательно. За приключениями он и отправлялся из транзитного города Сан-Франциско в южные моря, вокруг света, на север — в общем, так же, как собирались на американский запад чеховские мальчишки, вооруженные точными («Добывать пропитание можно охотой и грабежом») и близкими к точным («В Калифорнии вместо чаю пьют джин») сведениями, с такими же, в общем, намерениями: «Сражаться с тиграми и дикарями, потом добывать золото и слоновую кость, убивать врагов, поступать в морские разбойники» и т.п.

Интересно, что действия джек-лондоновских книг разворачиваются в тех трех районах планеты, которые упустила Россия. В начале XIX века был шанс взять Гавайи, но все, что осталось от «русской авантюры» — такое определение я прочел в музее на острове Кауаи, — это остатки Форта Елисавета. Из Калифорнии русские ушли за восемь лет до золотой лихорадки 49-го. Для остроты исторической иронии российский Форт Росс, к северу от Сан-Франциско по фривею No 1 вдоль кромки океана, купил тот Саттер, на чьей лесопилке нашли золото. Аляску в 1867 году Россия продала Штатам за сумму, на которую сейчас (с поправкой) можно снять полтора голливудских боевика.

Лондон застал на севере русские следы, они разбросаны по рассказам: «охотничий нож русской работы», «дочь русского торговца пушниной»,

«православная миссия в Нулато»; мелькают «острова Прибылова», «бухта Головина». Если б русские не ушли из Калифорнии и Аляски, Джека Лондона не было бы. То есть он был бы наш. А так у нас — Шаламов.

В Сан-Франциско, попав туда впервые, естественным образом устремляешься на Русский холм, где ждет разочарование: одно лишь имя неинтересного происхождения (во времена золотой лихорадки тут нашли семь могил с русскими надписями — чьи, неизвестно). Новые российские эмигранты если селятся в самом городе, то скорее в Ричмонде или Сансете. Но инженеры и программисты — в Силиконовой долине, в Сан-Хосе или Пало-Альто.

Русский холм обходится без русских, но место приятное, с элегантными домами, с самой извилистой в мире улицей — Ломбард-стрит, утопающей в цветах. В этом городе вообще хорошо гулять, несмотря на перепады высот: Сан-Франциско (да еще Нью-Йорк) — последний в Штатах город пешеходов. Здесь — буквально — дышится легче, чем в других местах. От океана, что ли, который кругом. Может, такое чувство возникает как раз потому, что отсюда хорошо уезжать. Путешествиям на руку даже местный климат — круглый год одинаковая пиджачная погода, наскучив которой, в самый раз отправляться либо в холод Севера, либо в жару Южных морей.

Сан-Франциско воспринимался средоточием романтики со времен золотой лихорадки 1849 года, но лишь Джек Лондон придал городу законченный облик, сделав его всемирным портом приписки романтических походов.

Всегда в Америке путь лежал на запад, и великая заслуга Лондона, что он эту дорогу продлил. На земле дальше, действительно, некуда — но лишь на земле. Огромный мир открывается за сан-францисским мостом Золотые ворота. Этот образ у Лондона повторяется маниакально: «А Золотые ворота! За ними Тихий океан, Китай, Япония, Индия и... и Коралловые острова. Вы можете через Золотые ворота поплыть куда угодно: в Австралию, в Африку, на лежбища котиков, на Северный полюс, к мысу Горн»; «А дальше — пароход, Сан-Франциско и весь белый свет!»; «Золотые ворота и в самом деле золотились в лучах заходящего солнца, а за ними открывались безмерные просторы Тихого океана».

Строки написаны человеком, измеряющим расстояние морскими милями. Для нашего автомобильно-самолетного поколения за Золотыми воротами — шоссе, ведущее к виноградным долинам Сонома и Напа, где делают прекрасный зинфандель и почти французского уровня шардонне, мерло, совиньон, каберне. Чуть ближе — лес Мьюра с секвойями до ста

метров ростом. Еще ближе, сразу за Золотыми воротами, — прелестный городок Сосалито, где славно готовят морскую живность в прибрежных кабачках.

В Сан-Франциско (и еще только в Нью-Орлеане и Нью-Йорке) знают толк в еде. Да и как не знать, если в этих водах ловят вкуснейших в мире крабов, белого осетра, чинукского лосося. В Сан-Франциско нет зрелища живописнее, чем рассветный оптовый рынок на Джефферсон-стрит, и нет соблазнительнее, чем Рыбачья набережная с десятками ресторанов.

Джек Лондон в еде, увы, не разбирался, явно считая предмет недостойным духовного существа. В его прозе Сосалито фигурирует как место, откуда начинается «Морской волк» — самый надуманный его роман, наивно замешавший социализм с ницшеанством. Для Лондона в таком сочетании противоречия не было: коллектив суперменов — это и был его Клондайк. Туда и отплыл сам Джек Лондон летом 1897. Вернулся осенью следующего года — как и отбыл, без гроша.

Дело не в том, что Лондону не повезло: дело в его установках. «Когда весть об арктическом золоте облетела мир и людские сердца неудержимо потянуло к Северу...» Обратим внимание: сердца. Настоящие герои не гонятся за деньгами, охотник и траппер заведомо выше золотоискателя, все уважают долихорадочных старожил, положительные персонажи залиvisto хохочут, теряя миллионы. А вот герой отрицательный: «Он страдал избытком сентиментальности. Он ошибочно принял эту свою черту за истинную романтичность и любовь к приключениям». Антиромантик из рассказа «В далеком краю» и оказывается трусом, хапугой и убийцей. «Вот что сделала со мной золотая лихорадка, — говорит другой. — У меня бог знает сколько миллионов, а в душе — пустота». Все до мелочи знакомо: приличные герои Джека Лондона — и он сам! — едут за туманом и за запахом тайги.

Даже собаки у него — образцовые шестидесятники: смелые, бескорыстные, умные. Люди же прекрасны до бесплотности — способные развести костер на снегу, набить морду негодяю и до хрипоты спорить о Спенсере. О таком герое пел Высоцкий: «Могу одновременно грызть стаканы и Шиллера читать без словаря». Натяжки нет — таков супермен из «Время не ждет»: «Небрежно сидя в седле, он вслух читал „Томлисона“ Киплинга или, оттачивая топор, распевал „Песню о мечте“ Хенли. По собственному почину выучился играть на скрипке». Идеальная компания друзей в «Лунной долине»: не то Касталия со спортивным уклоном, не то — скорее — советский НИИ эпохи КВНа. Еще Маяковский написал сценарий по мотивам «Мартина Идена», сыграв главную роль в фильме,

который назвал «Не для денег родившийся».

Лондон, понятно, знал, что такое деньги, но приспособил этот всеобщий эквивалент в качестве универсальной метафоры. Его золото — вознаграждение за стойкость и верность. Такой песок на реальном Юконе сочли, увы, песком. Джек Лондон провел на Аляске шестнадцать месяцев и через пятнадцать лет написал: «Я не вывез с Клондайка ничего, кроме цинги». Чарли Чаплин — лично — заработал на «Золотой лихорадке» два миллиона долларов (что сегодня больше тридцати).

Золотыми оказались совсем не те ворота: не мост в океанские просторы, а двери в мир грез, в миру — кинотеатр.

Северная и Южная Калифорния разделили роли: в Сан-Франциско золото трансформировалось в туман и мечту, в Лос-Анджелесе туман и мечта-в золото.

Романтический Сан-Франциско остался самоценной литературной экзотикой дороги без конца, все более уходящей в историю литературы. Практический Лос-Анджелес смоделировал по своим кинообразцам весь мир. Только через шесть десятилетий стало возможно оценить голливудский фильм 30-х годов «Ниночка» с Гретой Гарбо, где советская комиссарша меняет бесплотность красивых идей на низменную материальность доллара.

В одном из очаровательных городков между Сан-Франциско и Лос-Анджелесом стоишь на набережной, глядя вдаль на то, что хочется считать одному тебе заметным голубым китом. Вокруг бешено цветут сикоморы. Внизу, под настилом, хрюкают морские львы. И тут, заглушая курортный галдеж, въезжают «Ангелы ада», так написано на их кожаных куртках. Они сидят, сильно откинувшись на высокие спинки сидений, разбросав руки по приподнятым рулям ослепительных «харлеев». Тормозят, неторопливо снимают шлемы и перчатки, обнажая головы в редких седых волосах, руки в старческой гречке. Покупают мороженое и гурьбой идут в кино.

КВАРТИРА НА ПЛОЩАДИ АФИНЫ — АРИСТОФАН, РИМ — ПЕТРОНИЙ

ПУТЕШЕСТВИЕ В ОАЗИС

Сегодняшние Афины требуют напряжения сил: здесь, как нигде, многое — почти все — воображаемо, предположительно, призрачно. О древнем великолепии знаешь умозрительно, а воочию — догадываешься, глядя, как оно выплескивается Акрополем, кладбищем Керамик, руинами храма Зевса Олимпийского, агорой. В Греции есть районы глубокого погружения в античность: храм Афины Афайи в фисташковой роще на Эгине; Дельфы с их угрюмой торжественностью; запретный для ночлега вечнодевственный Делос; Олимпия, чью подлинность портишь только сам, позируя на линии старта с задранной задницей. В столице же — лишь островки былого: оазисы в густонаселенной пустыне огромного современного города. Ископаемые обломки, по которым пытаешься воссоздать образ.

Помогают имена: отель «Афродита» на улице Аполлона — где ж еще жить в Афинах? В окне — правильная иерархия: вверх Акрополь с Парфеноном, вниз, под стеной, грибообразная византийская церквушка. Надо почаще поднимать голову, в городских блужданиях ориентируясь по Парфенону: это несложно, поскольку он нависает надо всем. Надо научиться смотреть сквозь толстую прокладку времени, сметая взглядом тысячи сувенирных лавок в старом городе, на Плаке, — чтобы остался нетронутый двадцатью пятью веками рисунок улиц. Надо в разноцветных аляповатых тарелках с Гераклами и Николами увидеть продолжение древнего экспорта керамики. Надо опознать в бубликах на уличных лотках литературную реалию V столетия до н.э.: у Аристофана «колюра», сейчас «кулури» — они! Надо с дрожью узнавания вчитаться в приветы от прародного языка: на грузовике — МЕТАФОРА, на мусорнике — ХАРТИЯ.

Русские слова тут не режут глаз, сливаясь с местной письменностью, так что не сразу разглядишь на прилавках два десятка книг по-русски: и путеводители, и поизысканнее — «Эротическая жизнь древних греков».

Тексты славные: «Аристофан известен свободой слога и употреблением ругательств в своих реалистичных диалогах». Почти исчерпывающе.

Аристофановская раскованность в самом деле ошеломляет. Впрочем, это относится к любому древнегреческому гению. Как же так вышло, что искусство начинало с самой высокой своей ноты! Об усовершенствовании говорить немислимо, но хотя бы о подступах к какому-нибудь «Критскому мальчику», шагнувшему своей отломанной ногой дальше, чем все последующее художество.

Упаси бог увлечься и забыть о достоинствах Босха, Караваджо, Ван Гога, Филонова. Но неслыханная свободная простота античности рано или поздно побеждает. Может, это возрастное: на подъеме и в расцвете нужно нечто сильнодействующее — чтоб приостановиться. В юности обожаешь Эль Греко и Дали, не слишком задерживаясь у блеклых обломков, которые через годы готов рассматривать часами. Я как-то был на выставке шедевров классической Греции в Вашингтоне. В виду Капитолия статуи из Афин выглядели особо. Перикл провозгласил то, что возвели в общественный принцип американцы: «Личности надо доверять». Периклову другу Протагору принадлежит фраза, которую можно выбить над любым казенным зданием Штатов: «Человек — мера всех вещей». По сути — это чистая американа, что осознавали отцы-основатели, и Бенджамин Франклин завещал потомку: «Подражай Иисусу и Сократу», а Бенджамин Раш на примере Гомера доказывал пользу слепоты для умственных способностей. Только в отчаянии от собственного несовершенства можно выдумать такую теорию — в пароксизме преклонения перед первыми свободными людьми, оставившими первые портреты свободного человека: в пластике, литературе, истории. Греческая идея: мир меняется, но не улучшается. Древние доказали это на своем примере. Если жить стало несравненно удобнее, то к человеку и человеческим отношениям идею прогресса не применить. Маясь в Афинах в тридцатиградусную жару, представляешь, как бы порадовался толстяк Сократ кондиционеру в своей (хлестко придуманной Аристофаном) «Мыслильне», но вряд ли это сказалось бы на качестве диалогов.

К счастью для современных художников, античной живописи почти не осталось. Хотя и юноши с голубыми рыбками или красавицы, беспомощно прозванной «Парижанкой», достаточно для комплекса неполноценности. Такой комплекс неизбежен у скульпторов: какое направление ни выбери, у древних все уже было, и лучше — кикладская полуабстракция, архаическая условность, классический реализм, эллинистические фантазии. Греция и Рим не только определили ход литературы, но и задали эталоны. Вершиной

трагедии остаются «Эдип-царь» Софокла и «Медея» Еврипида, комедии — аристофановские «Лисистрата» и «Облака». Многие ли превзошли в прозе Платона тонкостью, Петрония смелостью, Апулея увлекательностью? Достижима ли в поэзии пылкость Катулла, трогательность Овидия, величавость Горация? Что уж говорить о вечнозеленом — скоро три тысячи лет — Гомере. Ни на йоту принципиально нового знания и понимания человека не добавило искусство с тех времен.

От чтения греков и о греках остается явственное живое ощущение молодой силы, а если мудрости — то не стариковской, а бытовой, побуждающей радоваться каждому дню. (Такую мудрость среди нынешних народов являют итальянцы: именно они кажутся наследниками греков — не римлян, а греков. Римляне — скорее англичане.) И самый живой, конечно, Аристофан. Из всех древнегреческих трагедий лишь эсхилевские «Персы» — из жизни, остальные — из мифологии. Есть, правда, свидетельство о трагедии Фриниха «Взятие Милета», где ужасы войны были показаны так, что весь театр рыдал, а драматурга оштрафовали за чернуху. Но эта пьеса не сохранилась. Зато есть аристофановские комедии: они все — из жизни. Отсюда их колоссальная ценность для историков, а для читателей — радость чтения.

Еще бы перевести Аристофана как следует: он и сейчас пробивается сквозь плотный гляцевый покров русского переложения, но с трудом. Переводческое целомудрие, стушеванная грубость, изменяет атмосферу. Когда Лисистрата призывает женщин к сексуальной забастовке во имя мира, то называет предмет, от которого должно воздержаться, его площадным именем. Предполагая семейное чтение, в переводе можно бы употребить, скажем, «член». Но у нас, разумеется, — «ложе». Агора превращается в салон, Аристофан — в Чарскую. Переводчики изобретательны: «принадлежность», «оружье новобрачного», «посох», «хвостик»... У незатейливого Аристофана в таких случаях одно: «половой член».

Конечно, ему было проще. Вопрос, присутствовали ли в древнегреческом театре женщины, не вполне ясен. Возможно, они посещали трагедии, но комедии — почти наверняка нет: так что похабщина могла быть неограниченной.

В театре Диониса на юго-восточном склоне Акрополя пытаешься представить себе, как было здесь две с половиной тысячи лет назад. Это вообще постоянная задача странника в Афинах — непростая, но попробовать стоит.

Начать лучше всего с Керамика, древнего кладбища, где все застыло на

века. Среди маков в высокой траве — гробница внучки Алкивиада. На соседнем надгробье — статуя быка, как на ВДНХ. Спорт и забавы на траурных рельефах; стравливание собак с кошками, что-то вроде аэробики, игра в травяной хоккей. Трогательный барельеф: красивая и молодая со шкатулкой в руках сидит на стуле с гнутыми ножками (он по-гречески — «клизмос»: ясно, откуда у нас второе значение «стула»). Здесь тихо и малоллюдно, можно взять сыра кассери с немейским вином и надолго развалиться под тополями, тревожат только шмели. Таксисты везут сюда неохотно, потому что на обратный путь не найти седоков. Редкие пытливые туристы с рюкзаками машин не берут и правильно делают — таких разбойных таксистских нравов в мире нет, более всего из-за дешевизны: в такси садятся темнолицые тетki с живыми курами, а водители распоясываются и хамят. Во времена Аристофана окрестности Керамика — от агоры до Дипилонских ворот — были районом «красных фонарей»: без фонарей, но с услугами обоих полов. Сейчас это одно из четырех мест в Афинах, где возможно перемещение во времени.

Второе такое место — разумеется, Акрополь. Ровная гора — как стол двухсотметровой длины. Вот из того маленького храма Афины Ники штрейкбрехерша Миррина в «Лисистрате» принесла постель, чтобы нарушить клятву и лечь с мужем. Изящный Эрехтейон с кариатидами. При взгляде на Парфенон вдруг поражает мысль: девятьсот лет храм простоял в первозданном виде, во всех войнах и завоеваниях, но потом был превращен в церковь. Истинное чудо, что христиане не уничтожили всю античность, что столько все же уцелело. От Парфенона глаз не оторвать еще и потому, что он всегда разный. Цвет сильно меняется по времени года и дня, по состоянию погоды — от снежно-белого до темно-бежевого; есть и тот оттенок старого мрамора, который усмотрел Ивлин Во: сыр, облитый портвейном. Акрополь оказывается дивно хорош в дождь: на мокром мраморе прорисовываются все прожилки. Сама природа толкает к эстетическому переживанию: глядишь под ноги, чтоб не поскользнуться, — и любишься.

Третье древнеафинское место — агора. Рыночная площадь, на которой проходила вся жизнь. Теперь тут спокойнее, чем на кладбище, а в трех кварталах, на площади Монастираки, гуляет сегодняшний базар — по духу восточный, турецкий, стамбульский. Еще чуть к северу по улице Афинас — и оказываешься на крытом рынке «Кендрики агора» с гигантскими объемами чистых цветов, как у фовистов: гора лимонов, гора помидоров, гора баклажанов. Рыба лежит ровными пригорками: каждому сорту своя готовка.

Греческая кухня не слишком изобретательна, все давно — очень-очень давно! — известно: фагри варить, барбуни жарить, синагриду запекать. Древние ценили рыбу в прямом смысле: у Аристофана рыбные ряды посещают только люди с достатком, копайские угри поминаются как сверхроскошь, а во «Всадниках» привоз на агору партии дешевых анчоусов прерывает народное собрание. Загадочным образом морская живность долго оставалась малодоступной в Греции с ее рекордно длинной береговой линией. В следующем, IV веке до н.э., Демосфен говорит о растрате казенных денег «на девок и рыб». В том же столетии дарам моря посвящены три четверти первой в истории кулинарной книги — гастрономической поэмы сицилийца Архестрата. Там речь больше о том, что где водится, готовить по ней трудно, и современный исследователь А. Григорьева отмечает: «Для кулинарной книги поэма Архестрата была слишком литературна, а для литературы в ней слишком много места уделялось кулинарии». Так провалилось это выдающееся сочинение в жанровую щель, а жаль: мировая культура могла бы склониться не к той духовке, а к другой.

Архестрата читали вслух на симпозиях, в быту обходясь триадой: хлеб-маслины-вино. Греки были умеренны, в описании богатства в «Плутосе» главное — нет недостатка в необходимом: полно муки, вина, фиг, оливкового масла. Апофеоз процветания: богач подтирается не камушком, а чесноком. Гигиенично, что ли?

В наше время рыба не роскошь, и в соседних с «Кендрики агора» кварталах полно забегаловок с жареной барабулькой, скумбрией, кальмарами. Вначале на столе выстраивается хоровод закусок — *мезедес*: вареные пряные травы — *хорта*, большие бобы — *гигантес*, огурцы в чесночном йогурте — *цацики*. Лучшие таверны — без вывески: что-то было над входом, но стерлось. Эти заведения нужно вычленивать из пестрого обилия тех, с завлекательными вывесками, где под резкие звуки бузуки пляшут баядерки с настенных ковров можайских коммуналок, и вдруг грянет среди сиртаки «Полюшко-поле».

Интерьер правильной таверны прост — ярко освещенная комната с белыми стенами, пластиковые столы с бумажными скатертями, за столами все больше мужчины. В розоватых жестяных кувшинах подают *рецину* — вино с добавлением древесной смолы. Вспоминаешь, что от рецины пошла резина, и подступает к горлу вкус гидролизного спирта, который сервировали под плавленый сырок у нас на заготовительном участке кожгалантерейного комбината «Сомдарис». Прочее разливное вино бывает замечательно вкусным, и не мешает даже название *хима*, напоминающее

все о том же. Вкус рецины отбивается прекрасным кофе, который здесь делится на три категории — не по крепости, а по сладости: *скето*, *метрио* и *глико*. Глюкозы побольше, официант, после смолы-то.

Сейчас лучшее вино в Греции — немейское. В древности ценились островные: с Родоса, Самоса, Лесбоса, Хиоса, Коса. Известно, что греки вино разбавляли — по сей день классический аргумент противников пьянства. Считается, что воды было две трети, если не три четверти. От такой смеси в три-четыре градуса крепости легче лопнуть, чем охмелеть. А во множестве текстов речь именно об опьянении, о пьяных безобразиях. Неопрятные алкаши изображены на вазах. Первая реплика Аристофана в платоновском «Пире»: «Ты совершенно прав, Павсаний, что нужно всячески стараться пить в меру. Я и сам вчера перебрал». Далее автор сообщает: «Все сошлись на том, чтобы на сегодняшнем пиру допьяна не напиваться, а пить просто так, для своего удовольствия». Несмешивание вина осуждают положительные персонажи аристофановских пьес — значит, было что осуждать. Похоже, на симпозиях пили все-таки неразбавленное, и этот вывод не может не порадовать. Как бы встретили у нас на «Сомдарисе» предложение разбавить «Солнцедар», купленный на Матвеевской агоре?

Переход от рынка нынешнего к рынку древнему скор: доходишь до конца улицы Адриану, главной на Плаке, пересекаешь ров, по которому идет электричка в Пирей, — и вход на агору. Здесь руины некогда расписной колоннады — Пестрой стои, давшей имя школе стоиков Зенона. Напитавшись Аристофаном, блудливо соображаешь, что стоя — еще и похабное деепричастие. Как раз тут находились рыбные ряды, вино продавалось у ворот на дорогу в Керамик, оливковое масло — у агораномия, книги — возле статуи Гармония и Аристогитона, под стенами храма Гефеста размещалась торговля бронзой и биржа труда. На рыночной площади были бассейны и колодцы, росли платаны и тополя. Вокруг Гефестейона стояли растения в горшках — как и сейчас.

Храм и горшки только и остались. Еще — осколки горшков тут же, в Музее агоры: остраки. Не припомню предметов, которые бы так волновали. Вот еще в Олимпии шлем Мильтиада — тот самый, в котором он вел армию против персов под Марафоном: зеленый, пробитый. Сгусток времени, убеждающий, что история была, были другие миры, тоска по которым так же неизбежна, как неизбывна. Вымпел, заброшенный великой исчезнувшей цивилизацией на нашу луну. Таковы же остраки — они еще и буквально письма из прошлого: видно, где дрогнула рука писавшего, попадают ошибки, учился плохо. Остраки разной формы и размера — от

кусочка в полпальца до керамической глыбы, не лень же было тащить на агору. Знакомые имена — по злобе процарапано глубоко, легко читается, — Фемистокл, Аристид. Не просто обломки истории — осколки судеб.

Остракизм означал изгнание на десять лет из Афин. Куда угодно, по соседству, среди тех же греков. (Как из Москвы — в Тверь, а Нью-Йорка и Парижа не было, кругом сплошная Анталия.) Десять лет без приличного общества, без театра, без Парфенона, без агоры.

Одни обломки остались на афинской площади. Нет ни Пестрой стои, ни других крытых колоннад для прогулок и бесед, ни статуи тираноборцев в позе Рабочего и Колхозницы, ни ворот — камни, да трава, да маки. Оазис истории пуст. Но торговые лотки, парикмахерские, аптеки, сапожные мастерские, бани, спортивные площадки, покупатели с деньгами за щекой (древнеафинский кошелек, так что монетка для Харона во рту покойника вполне могла завалиться с рынка), полицейские лучники из Скифии (единственное представительство родных краев, обидно), разгул и шум, манеры и нравы, нарицательные, как методы Кремля или Уолл-стрита («Да потому и будешь ты великим, / Что площадью рожден, и подл, и дерзок»), — все это чудесным образом живет в нескончаемом оазисе Аристофана.

Драматургически безупречно выстроенные, математически, как все у греков, выверенные, его комедии вместе с тем — дивная рыночная мешанина смеха, кощунства, похабщины. Потому реалии, политические намеки, карикатуры двадцатипятивековой давности не мешают. Подлинная злободневность долговечна.

Еще одно место в Афинах, где трогаешь древность, — театр Диониса. Там топчешь те самые камни, которые попирали Софокл и Аристофан: буквальность смущает и тревожит. Пытаешься вообразить праздник. Театральные представления устраивались два раза в год — на Больших Дионисиях в конце марта и на Ленеях в январе. Всего в Афинах было около сотни праздничных дней (немного, у нас только по уик-эндам — сто четыре). Когда персонажи Аристофана борются за мир, то они ратуют за веселую жизнь, потому что многие праздники в военное время отменялись. Мир — это веселье. Правильно, а что же еще?

Стараешься проникнуться буйными стадионными страстями. В первом ряду — шестьдесят семь каменных кресел: для начальства, иностранных дипломатов, ветеранов войны. Остальные семнадцать тысяч сидели на ступенях высотой в треть метра, с собой принося подушки, как на футбол. Азарт был спортивный: драматурги соревновались, получая приз за первое место. Идея состязания — агона — делала спектакль неповторимым, как

коррида или матч. Отсюда — поиски новизны, оригинальных сценических ходов: лягушачий хор в аристофановских «Лягушках» и прославленный андерсеновской «Дюймовочкой» рефрен: «Брекекекекекс, коакс, коакс!»; навозный жук, на котором герой комедии «Мир» летит на Олимп; широкое использование театральной машинерии. Надо удивить! Аристофан при всей нравственно-политической сверхзадаче и установке на назидательность помнил о том, что непосредственная цель — победить соперников.

Все, что нам известно в зрелищном искусстве, уже было в древнегреческом театре. Обнажение приема — персонаж, вознесенный театральным краном, кричит: «Эй ты, машинный мастер, пожалей меня!» Прямое издевательское обращение к зрителям: «С небес взглянуть — вы подленькими кажетесь. Взглянуть с земли — вы подлецы изрядные». Обязательность песен и танцев превращало трагедию в оперу, комедию — в мюзикл. Тренировки хора шли как военные учения, и не зря в «Осах» вспоминают людей прошлого, сильных «в битвах и в хорах» (высокая стилистика казармы — как в блистательном советском балете).

Две дюжины комедийных хористов иногда делились на две группы для встречного, антифонного пения — принцип частушки, где главная прелесть в вопиющей нестыковке частей. Юноши заводят: «Разнесу деревню х..м до последнего венца», а девушки отвечают: «Ты не пой военных песен, не расстраивай отца».

Жестокости и насилия было больше, чем в нынешнем кино: не припомнить фильма, где герой убивает отца и спит с матерью, где жена, наказывая мужа-изменника, казнит мучительной смертью не только соперницу и ее отца, но и собственных детей. Другое дело, об этом лишь рассказывалось: все страшное, как при социализме, происходило внутри. На специальной машине — экикклеме — наружу выкатывались готовые трупы.

Но уж комический актер выглядел комически — носил утолщения на задку и животе, из-под короткой туники болтался большой кожаный фаллос. В «Осах» герой протягивает его флейтистке, помогая подняться. Орган используется не по назначению, а для оживления. Эрекция — по торжественным случаям, как у послов Афин и Спарты на церемонии перемирия в «Лисистрате».

Секс у Аристофана — мирное занятие, противопоставленное войне. Война полов — это война во время мира. Таков антимилитаристский пафос Лисистраты с ее клятвой отказа от половой жизни, пока мужчины не прекратят воевать: «Не подниму я ног до потолка... Не встану львицею на

четвереньки...»

Аристофановские женщины играют важную, но вспомогательную — сугубо утилитарную — роль, и отношение к ним шовинистическое. Феминистки могут усмотреть в Аристофане союзника, когда он в пьесе «Женщины в народном собрании» передает женщинам всю власть. Но на деле — это как передача полномочий птицам в «Птицах». Так же смешно, потому что так же невероятно.

За столиками кафе на афинских центральных площадях — Синтагма, Омония — девять десятых клиентуры составляют мужчины. В редких женщинах по шортам и бегающим глазам легко опознаются туристки. Чем дальше от центра, тем реже шорты, тем ближе к ста процентам мужской состав. Забравшись далеко в Фессалию и выйдя вечером на улицы городка Каламбака, я даже испугался: словно рванула особая нейтронная бомба с избирательностью по полу, да еще по цвету. Черные рубахи, черные брюки, черные туфли, черные усы, черный кофе. Черная зависть на дне подсознания: богатыри — не мы. Они, ничем другим не напоминающие древних греков, воспроизводят древний расклад половых сил.

Женщины были те же дети, только ростом выше. Мудрец Тиресий, согласно легенде побывавший существом обоих полов, утверждал, что женское наслаждение от секса в девять раз превышает мужское. Поэтому женщину следовало заботливо ограждать от искушения: изнасилование считалось меньшим преступлением, чем соблазнение. Понятно, что в комедиях всегда сгущаются краски, но у Аристофана не раз заходит речь о том, как мужья ставят засовы и держат в доме собак, а жены тайком попивают в одиночку. Запить немудрено: мужчина и женщина в Древней Греции вели разные жизни.

Коротко говоря, она оставалась дома, он уходил в мир — на агору.

Дом был мал, жалок, неуютен. Легкие трехногие столы, жесткие низкие лежа, табуретки. Из такого утлого дома муж легко уходил на люди, ведя жизнь шестидесятника: болтал без умолку.

На агоре были и другие радости, кроме еды и разговоров, — например, гимнастические залы с мальчиками. Все, что удастся извлечь из источников и комментариев, приводит к выводу: социально приемлемый гомосексуализм был эстетическим. Влечение к юношам — более чем нормально и даже возвышенно (какой пламенный гимн однополый любви в платоновском «Пире»!), но педерастия предосудительна. У консерватора Аристофана, который с жаром отставного подполковника клеймит учеников Сократа, как стилига, за цинизм и длинные волосы, педерастична интеллигенция — юристы, литераторы, ораторы. Их называют, имея в виду

не телосложение, «широкозадыми»: «Что может быть постыднее?» Любование и ласки — да, но без соития. В «Облаках», вслед за осуждением прямых однополых контактов, — сладострастная картинка, мальчики в гимнасии: «Курчавилась шерстка меж бедер у них, словно первый пушок на гранате».

В общем, на агоре было интересно. То-то героини «Женщин в народном собрании», добившись власти, устраивают сексуальный коммунизм — вроде того, что в платоновской «Республике». Идея законного промискуитета известна была и прежде, но — у варварских народов, вроде описанных Геродотом агафирсов где-то у Черного моря и авсеев в Северной Африке: «Совокупляются же они с женщинами сообща, не вступая в брак, но сходятся подобно скоту». Не вспомнить ли Александру Коллонтай или Августа Бебеля. Вульгарная трактовка бебелевской «Женщины при социализме» сделала его популярнейшим святым ранней Советской республики: улицы Бебеля были в каждом российском городе.

Замечательна программа социальной защиты уязвимых слоев населения У Аристофана: прежде чем вступить в связь с юной и красивой, надо удовлетворить старую и безобразную («Со мною спать он должен: так велит закон. / Ничуть, когда старуха есть уродливей»). То же относится к выбору женщиной мужчины. Отцом любого ребенка считается любой, кто по возрасту мог бы им быть. Этим правилам мы обязаны великолепными комическими сценами сексуального дележа, где Аристофан выступает против молодых и пригожих мужчин. Все симпатичные его герои — люди пожилые, даже в пьесах, написанных в молодости. Что-то личное?

Мы удручающе мало знаем об Аристофане. Родился предположительно в 445 году до н.э., умер в 385-м. Отца звали Филипп, сына, тоже успешного комедиографа, — Арар (семейный бизнес: сыновья Эсхила, Софокла и Еврипида сочиняли трагедии). Автор сорока комедий за сорок лет карьеры, сохранилось одиннадцать. О трех известно, что они получили первые призы: «Ахарняне», «Всадники» и «Лягушки».

В «Лягушках» много рассуждений о назначении литературы: «У школьников есть учитель, у взрослых — поэт»; «Поэт должен давать уроки, превращая людей в хороших граждан»; «Для чего нужен поэт? — Чтобы спасти город, конечно». В этой пьесе моральный императив приносит Эсхилу победу в воображаемом состязании с Еврипидом. В «Облаках» Правда одолевает в споре Кривду не потому, что ее доводы сильнее, а потому, что позиция нравственнее. Аморален ли релятивизм? Безнравственна ли изощренность ума? Аристофан на примере Сократа и

Еврипида говорит: да.

Заботясь — как всякий драматург всякого времени — о занимательности, он серьезно относится к общественной пользе сочинений. Еврипид в «Лягушках» объясняет, что историю о порочной страсти Федры к пасынку Ипполиту он не придумал, а лишь пересказал. Эсхил отвечает: «Надо скрывать все позорные вещи поэтам / И на сцену не следует их выводить... / Лишь полезное должен поэт прославлять». Такими идеями вдохновлялись «Кубанские казаки» и «Кавалер Золотой Звезды», и такое отношение к словесности ценилось любыми властями. «Лягушки» — беспрецедентно для греческого театра — были поставлены вторично.

Гражданствен Аристофан был с самого начала: антимиитаристские «Ахарняне» написаны в двадцать один год, антиклеоновские «Всадники» — в двадцать два, антисократовские «Облака» — в двадцать три. С «Облаками» и связан важнейший гражданственно-нравственный вопрос: виновен ли Аристофан в смерти Сократа?

Для многих древних эта проблема Сальери и Моцарта казалась очевидной. Диоген Лаэртский пишет, что политик Анит, которого обличал Сократ, «сперва натравил на него Аристофана», а уж потом выступил главным обвинителем на суде. Еще резче Элиан в «Пестрых рассказах»: «Уговорили комического поэта Аристофана, великого насмешника, человека остроумного и стремящегося слыть остроумным, изобразить философа пустым болтуном, который слабые доводы умеет делать сильными, вводит каких-то новых богов, а в истинных не верит, склоняя к тому же всех с кем общается... Так как увидеть Сократа на комической сцене неслыханное и удивительное дело, „Облака“ вызвали восторг афинян, ибо те от природы завистливы и любят высмеивать тех, кто прославился мудростью...» И дальше прямое обвинение: «Аристофан, конечно, получил вознаграждение за свою комедию. Понятно, что, бедняк и отпетый человек, он взял деньги за свою ложь».

Видно, как Элиан нагнетает гнев до явной клеветы — о заказе на театральный донос. И он, и Лаэций пренебрегают хронологией: между «Облаками» и судом над Сократом прошло двадцать четыре года. У пишущих об аристофановской виновности — временная аберрация, сгущение событий в ретроспективе.

То, что воспринималось веселым комедийным преувеличением, через много лет в других обстоятельствах сыграло роль фатальной улики. Так Зоценко били не за рукописи, а за опубликованные государственным издательством книги. В «Облаках» Аристофан смеется также над идеями Анаксагора, Протагора и других. Гротескно приписывая Сократу слова и

поступки, которые тот не произносил и не совершал, он выводит его как самого известного из наставников молодежи. Аристофан всегда выбирал яркие мишени: Сократ, хозяин города Клеон, великий драматург Еврипид. Среди софистов преобладали иностранцы, а Сократ — афинянин, никогда, кроме воинской службы, не покидавший город. Его знали все, его и естественно было взять для собирательного образа — никак не предполагая, что через четверть века сцены из комедии войдут в обвинительное заключение.

Пугающая иллюстрация к тезису об ответственности писателя («нам не дано предугадать, как слово наше отзовется»). Если Аристофан и виновен, то роковым образом, по-древнегречески — как Эдип, не ведавший сути и тяжести своих преступлений.

Платон в «Апологии Сократа» устами самого философа тоже называет Аристофана в числе гонителей. Однако действие «Пира», где Сократ мирно возлежит рядом с Аристофаном на симпозиисе, происходит после постановки «Облаков». Они оба знали цену красному словцу — оба были люди агоры. Истинный горожанин Сократ прокламировал: «Я ведь любознателен, а местности и деревья ничему не хотят меня научить, не то что люди в городе». В стоях агоры, в мастерской сапожника Симона (место помечено камнями) вел он свои диалоги, возле рыночных лотков его лупила Ксантиппа. На агоре его признали виновным, тут он сидел в тюрьме (каменьями обозначена камера), где и выпил яд. То, что его высмеивали и не любили, — неудивительно: манера надолго застывать столбом, говорить невпопад, а главное, на простые прямые вопросы давать унижительные уклончивые ответы. Даже Ксантиппу можно понять, не говоря об Аристофане. При этом благостный финал «Пира» ничего мрачного не предвещает: «Одни спят, другие разошлись по домам, а бодрствуют еще только Агафон, Аристофан и Сократ, которые пьют из большой чаши, передавая ее по кругу слева направо...»

Последние в Афинах чаши допиваешь в фешенебельном районе Колонаки у подножия горы Ликабет. Отсюда никаких оазисов не видать: вокруг шумный, душный, большой город. В автобус садишься у стадиона — жалкой попытки повторить древность к Олимпиаде 1896 года. Состязаний здесь не бывает: белораморный овал не замкнут, и дискоболы зашибали бы мотоциклистов на магистрали Василеос Константину.

Автобус выползает из транспортной каши и несется к Коринфскому заливу. Шоссе выходит к воде, видишь теток, страшно колотящих о камни серое белье, которое вблизи оказывается осьминогами: головоногие любят, чтоб их били перед жаркой, и от этого смягчаются. Десятки километров

лимонных рощ — словно гирлянды лампочек в наступающих сумерках. Темнота сгущается, делая таинственными очертания химических предприятий Элевсина. Зажигаются неоновые кресты церквей, знаменно осеняя путь до Патрасского порта. На корабле свободные от вахты матросы жарят на юте барана, поочередно крутя вертел. Раздражающе вкусный дым поднимается к прогулочной палубе, колебля похожий на тельняшку флаг. Многоэтажный корпус сотрясается и уходит в даль, в море, в Италию — по исторически точному маршруту Афины — Рим.

ОСТРОВА В ОКЕАНЕ

Античный Рим — несомненная осязаемая реальность. Снова и снова приезжая в город, убеждаешься в первоначальном подозрении: две тысячи лет назад он был таким же, как сегодня, минус мотороллеры.

Римских древностей в Риме гораздо больше, чем в Афинах — афинских, и они плавно вписаны в городские улицы, как пригорки и рощи в повороты сельской дороги. Естественно и природно, в зелени деревьев, стоит единственная сохранившаяся в городе руина инсулы — многоквартирного дома, многоэтажки. Таково жилье большинства римлян: во времена Петрония и в наши. Инсула — справа от Витториано, монумента в честь первого короля объединенной Италии Виктора Эммануила II, беломраморной громадины, известной под кличками «свадебный торт» и «пишущая машинка». Обогнув его, выходишь к подножию Капитолийского холма. Прежде чем застыть в запланированном восторге перед Кордонатой — лестницей Микеланджело, — стоит взглянуть на кирпичную развалину, бывшую шестиэтажку. Дальше уже наверх, к прославленным музеям Капитолия. Из окна второго этажа Палаццо Нуово, где по всем расчетам находится знаменитый «Красный фавн», свешивается пухлый зад в алом трикотаже: искусство наглядно принадлежит народу. В зале, рядом с многосисечной Кибелой, присела немолодая и некрасивая женщина, кормит грудью ребенка.

Римская цепь впечатлений непрерывна. Конечно, Колизей стоит отдельной скалой, по которой карабкаются туристы, — великий монумент, и никак иначе его уже не воспринять. Но вот театр Марцелла минуешь, выходя от Капитолия к Тибру, как обычное здание, спохватываясь, что оно на полвека старше Колизея. По мосту Фабриция, построенному двадцать столетий назад, переходишь на остров Тиберину, с древних времен

посвященный Эскулапу, — там и теперь, естественным образом, больница. Я ходил этим путем на медосмотр в 1977 году, оформляя документы на въезд в Штаты: римский транзит входил в стандартный маршрут тогдашних советских эмигрантов.

Гоголь писал, что в Рим влюбляешься постепенно, но на всю жизнь — у меня любовь оказалась на всю жизнь, но с первого взгляда. С первого ночного (венский поезд приходил поздно) прохода по городу: белый мрамор на черном небе, непременный аккордеон, облачные силуэты пиний, оказавшийся нескончаемым праздник на пьядце Навона, кьянти из горла оплетенной бутылки на Испанской лестнице, к которой выходит виа Систина, где Гоголь сочинял «Мертвые души», задумав русскую «Одиссею», обернувшуюся русским «Сатирикoном».

Только в Риме появляется странное ощущение, что город возник на земле сразу таким, каким ты его увидел, — так вся симфония целиком складывалась в голове Моцарта, и ее следовало лишь быстро записать. Рим записан в нашей прапамяти — потому его не столько узнаешь, сколько вспоминаешь.

Здесь ничто ничему не мешает. Все сосуществует одновременно. У Пантеона сидят провинциальные панки с высокими пестрыми гребнями, запоздавшие на полтора десятка лет, скорее уж напоминающие римских легионеров — так и так анахронизм. Распятый в мятом пиджачке в галерее Ватикана — тут не боятся кощунства: оттого, что представление о повседневности Распятого не умозрительное, а переживаемое. У собора Сан-Джованни-ин-Латерано — Скала Санкта, лестница из Иерусалима, по которой шел к Пилату Иисус. По ней поднимаются только на коленях; толстая женщина в коротких чулках, обнажая отекающие ноги, проползает каждую из двадцати восьми ступеней в четыре приема, переставляя поочередно черную дерматиновую сумку, туфли, себя. У лестницы — прейскурант: когда полная индульгенция, когда — частичная; в Страстную пятницу не протолкнешься. На Форумходишь, словно в деревню: у подножия Палатинского холма долго идешь по желтому в зеленом, вдоль плетня по полю одуванчиков и сурепки, пока не достигаешь того, что за века осыпалось тебе под ноги. Этим камням не подобает имя руин или развалин: во вьющихся побегах плюща, в свисающих гроздьях лиловых глициний, они красочны и необыкновенно живы. На Аппиевой дороге остатки виллы императора Максенция — как недавно заброшенный завод: поросшие травой краснокирпичные стены, торчат трубы.

Рядом в катакомбах Св.Себастьяна культурные слои перемежают христианство и язычество: храм над капищем, капище над храмом.

Наскальные рисунки — человек с воздетыми руками, голубь с веткой оливы, рыба. Ниши для трупов (их заворачивали в овчину, саркофагов на всех не напасешься) похожи на шестиместные купе в тесных итальянских поездах. Лежишь у Аппиевой дороги, как при жизни, — только без остановок.

Четырехслойным древнеримским дорогам позавидовали бы нынешние российские тракты. Дороги (наряду с правом) и стали основным взносом Рима в мировую цивилизацию, уведя в неоглядные дали. Глядишь на Адрианов вал, перегораживающий Северную Англию, как на памятник самосознанию людей, которым все под силу. То же чувство при виде римских акведуков: например, трехъярусного Пон-дю-Гара в Провансе, высотой в полсотни метров и длиной почти в триста. Сооружение масштаба Бруклинского моста — ради питья и мытья третьеразрядного городка Нима. А из речки ведром, смахнув мошкарку?

В самом Риме петрониевских времен было одиннадцать водопроводов и шестьсот фонтанов. Американская чистоплотность: мылись ежедневно. Правда, патриоты-деревенщики I века н.э. славили простоту старинных нравов, когда чистота наводилась раз в восемь дней. Это наша норма: в армии мы по четвергам ходили строем с песней на помывку, а в детстве — по пятницам с отцом в баню на Таллинской улице. И ничего, слава Богу, не хуже других. Либералы, вроде Овидия, в изощренности быта видели прогресс: «Мне по душе время, в котором живу! / ...Потому что народ обходительным стал и негрубым, / И потому, что ему ведом уход за собой». Ухаживали, мылись, брились — в сочинениях тех времен полно сетований на изуверов-цирюльников, и Марциал пишет: «Лишь у козла одного из всех созданий есть разум: / Бороду носит...»

Римская литература животрепещет уже две тысячи лет. Как же обидно лишили нас хоть зачатков классического образования. Катулл, Овидий, Марциал, Ювенал, Петроний — задевают, как современники. В «Сатириконе» о Риме, насквозь пронизанном мифологией, сказано: «Места наши до того переполнены бессмертными, что здесь легче на бога наткнуться, чем на человека». Это относится и к нынешним дням — только теперь речь о поэтах, бессмертных богах литературы.

В ювеналовской сатире большой город описывается в тех же выражениях, какими канзасец говорит о Нью-Йорке, сибиряк — о Москве: преступность, опасность пожаров, шум, теснота, суэта. Рим не изменился даже в размерах: население при Нероне и Петроний — миллион-полтора. Отсечь никому не нужные окраины — и получится сегодняшний город в пределах семи холмов.

Главный римский недостаток — это мельтешение и шум: визг машин, треск мотороллеров и мотоциклов. Цезарь запретил движение колесного транспорта в дневное время, но и выючные животные создавали серьезный трафик на узких улицах шириной три-четыре-пять метров, редко — шесть-семь. «Мнет нам бока огромной толпою / Сзади идущий народ» — жалоба Ювенала. Давка во время зрелищ — излюбленный предмет брюзжания. На ипподроме — Circo Massimo, между Палатином и Авентином, где сейчас тихо выгуливают собак, — сходились двести тысяч болельщиков. Кто видел скачки в «Бен-Гуре» — знает. У Рима и Голливуда немало общего в масштабах и амбициях, отсюда и интерес, вспомнить ту же «Клеопатру», хотя Элизабет Тейлор все же не стоило наряжать египтянкой.

Брезговать теснотой и шумом — привилегия индивидуалистского общества. Соборность — это «полюби нас черненькими»: громогласными, потными, невымытыми. Расхожее христианство отсталых народов: минуя материальность — к душе.

Культурных римских язычников раздражал шум большого города. «В каких столичных квартирах / Можно заснуть?» — Ювенал. У Марциала — длинный перечень того, «что мешает спать сладко»: «...Кричит всегда утром / Учитель школьный там, а ввечеру — пекарь; / Там день-деньской все молотком стучит медник; / ...Не смолкнет ни жрецов Беллоны крик дикий, / Ни морехода с перевязанным телом, / Ни иудея, что уж с детства стал клянчить...» Большой пассаж о городском галдеже у Сенеки, который не против плотника и кузнеца, но бесится от пирожника и колбасника. Как опытный горожанин он проводит различие: «По-моему, голос мешает больше, чем шум, потому что отвлекает душу, тогда как шум только наполняет слух и бьет по ушам». (Эмигрант понимает такую разницу особо: от звука неродной речи можно отключиться; родная — радостно или раздражающе — отвлекает и тревожит.) Римская толпа многоязычна. У церкви Санта Мария-ин-Трастевере гоняют мяч разноцветные пацаны, маленький мулат с бритой головой откликается на прозвище «Рональдо». Дети трогательно целуются при встрече — почему этот обычай возмущал Марциала? Высокие абиссинцы у восьмиугольного фонтана посреди площади торгуют благовониями. Толпа школьников в джинсовой добровольной униформе проносится с криками на всех наречиях. Рядом — единственный в Риме англоязычный кинотеатр «Паскуино»: там в 77-м я пополнял образование, смотря недоданных Висконти, Бергмана, Курасаву, Феллини — в том числе его «Сатирикон», где кино поглотило книгу, оставив так мало Петрония.

Этническая пестрота Рима пресекалась и возобновлялась — за

двадцать веков описана внушительная парабола. Марциал писал об интердевочках: «Целия, ты и к парфянам мила, и к германцам, и к дакам, / И киликиец тебе с каппадокийцем не плох, / Да и мемфисский плывет с побережья Фароса любовник, / С Красного моря спешит черный индиец прийти, / И не бежишь никуда от обрезанных ты иудеев, / И на сарматских конях едут аланы к тебе». Добавим к потенциальной клиентуре греков, сирийцев, эфиопов, /армян, галлов, британцев. Скифы подъехали позже — то разгульные и размашистые, то безденежные и бесполезные, то снова крутые и широкие: только на моей памяти пароль «russo» звучал очень по-разному.

В трех городах мира — Риме, Амстердаме, Нью-Йорке — жив и внятен тот дух, о котором сказал Сенека: «Душа не согласна, чтобы родиной ее были ничтожный Эфес или тесная Александрия, или другое место, еще обильней населенное и гуще застроенное». Рим — мир: палиндром не случаен.

Неодушевленный Рим — тоже разноцветен. Преобладают серый, охристый, зеленоватый, и в сдержанной общей гамме сильнее бьют сполохи нарядов и реклам. Шафранная масса харе-кришна, изумрудный аптечный крест, ярко-желтое на самозабвенной толстухе, багровое «Сатрап» в пять этажей. Все как тогда: афиши, рекламные щиты, настенные объявления, предвыборные лозунги. Массу примеров дают Помпеи: «Бой с дикими зверями состоится в пятый день перед сентябрьскими календами, а Феликс сразится с медведями», «Умер Глер на следующий день после нон», «Зосим продает сосуды для виноградных выжимок», «Рыбаки, выбирайте эдилом Попидия Руфа». Вывески таверн, выдержанные в малопризывной аскезе Пиросмани: тыква, бокал, тарелка с орехами и редькой. На вывеске помпейской харчевни Лусория рядом с кувшином — половой член. Это не часть меню, не намек на спецобслуживание, а лишь оберег — охранный привет бога Приапа. Амулеты в виде фаллоса встречались часто, даже детские. В христианстве, по слову Розанова, «душа залила тело», а до того (до Фрейда, и задолго), не сомневаясь в важности органа, не стеснялись его изображать. Герма, путевой столб, есть каменная тумба, из которой торчит главное — голова и член: авангардная скульптура. В «Сатириконе» один персонаж опознает другого, преобразившего свое лицо, по гениталиям: ожившая герма.

Приап — двигатель сюжета «Сатирикона», гомосексуальной пародии на греческий любовный роман о приключениях разлученной пары. У Петрония — стандартные ситуации таких испытаний: буря, кораблекрушение, рабство, угроза соблазнения, близость смерти. Но пара

влюбленных — растленные криминалы Энколпий и Гитон. Петрониевская пародия — тотальна. В поэмах Гомера и Вергилия — канонических для Рима — Одиссея гонит по свету гнев Посейдона, Энея — гнев Юноны. Энколпия преследует бог сексуальной силы Приап, патрон распутников и шлюх. В римское время Приапа изображали стариком, поддерживающим рукой огромный фаллос. Иногда у него было два члена, а еще и фаллообразная голова, откуда прозвище *triphallis* — вероятно, тот самый «трехчлен», которого не только не знал, но и вообразить не мог на экзамене по математике Василий Иванович Чапаев. В одомашненном варианте Приап стоял в огородец отпугивая птиц понятно чем, заодно способствуя урожайности.

Божество секса осеняет «Сатирикон». Энколпий провозглашает: «Цель этой жизни — любовь», что звучит в унисон с известными вариациями темы («Бог есть любовь» или «All you need is love»), но в контексте речь идет исключительно о половом акте. Восторг окружающих вызывает персонаж, который «весь казался лишь кончиком своего же конца». Замечателен диалог героя, потерпевшего в постели неудачу, со своим пенисом: «Он на меня не глядел и устался в землю, потупясь, / И оставался, пока говорил я, совсем недвижимым». Высмеивается святое: Вергилий — беседа Дидоны и Энея, Гомер — обращение Одиссея к своему сердцу (в XX веке Альберто Моравиа развил этот эпизод до романа «Я и он» о взаимоотношениях героя и его члена). Не уговорив член словами, Энколпий прибегает к жутким методам: «Выносит Инофея кожаный фалл и, намазав его маслом, с мелким перцем и протертым крапивным семенем, потихоньку вводит мне его сзади...» Виагра гуманнее: тут прогресс налицо.

Возвращению мужской силы героя посвящена вся концовка сохранившегося текста, который составляет, видимо, не более одной шестой оригинала великой книги. Ее обнаружили в монастырях Британии и Германии в начале XV века, и вставную новеллу «О целомудренной эфесской матроне» пересказал Боккаччо в «Декамероне». Полностью фрагменты были изданы только в конце XVII столетия, полное же признание пришло в двадцатом. Среди горячих поклонников «Сатирикона» — Уайльд, Йейтс, Паунд, Миллер, Элиот, Лоуренс, Хаксли. Скотт Фицджеральд собирался назвать «Трималхион из Уэст-Эгга» роман, который стал потом «Великим Гэтсби». Резкое остроумие, беспримерная дерзость, здоровый цинизм, хаотический сюжет, убедительное ощущение иррациональности бытия — все это делает «Сатирикон» сегодняшней книгой. Не зря с 50-х годов появилось множество новых переводов: десять

испанских, семь итальянских, пять немецких, пять английских. Русский — один, А.Гаврилова: блестящий, необычный для русского литературного обихода, перевод. Весь на пределе пристойности, на грани срыва в модернизацию, но — удерживаясь на пределе и грани с петрониевской смелостью и мастерством.

Гай Петроний Арбитр был мастер и смельчак. Мы знаем о нем из Тацита: «Дни он отдавал сну, ночи — выполнению светских обязанностей и удовольствиям жизни. И если других вознесло к славе усердие, то его — праздность. И все же его не считали распутником и расточителем, каковы в большинстве проживающие наследственное состояние, но видели в нем знатока роскоши... Впрочем, и как проконсул Вифинии, и позднее, будучи консулом, он выказал себя достаточно деятельным и способным справляться с возложенными на него поручениями».

Серьезный человек, для которого существовала иерархия деятельности: государственная должность требует полной и подчеркнутой отдачи; развлечения — если и полной, то ни в коем случае не подчеркнутой. В его словах и поступках, пишет Тацит, «проступала какая-то особого рода небрежность». Так русские дворяне относились к своим поэтическим писаниям, вспомним и хемингуэевскую заповедь — «никто не должен видеть вас за работой». А забота о стиле была для Петрония высокопрофессиональным занятием: «Он был принят в тесный круг наиболее доверенных приближенных Нерона и сделался в нем законодателем изящного вкуса (*arbiter elegantiae*)» — отсюда прозвище Арбитр.

Зыбкость высокого положения при диктатуре нам известна и по своей истории. Оклеветанный фаворит получил приказ уйти из жизни. Тацит и Петроний стоят длинной цитаты: «Он не стал длить часы страха или надежды. Вместе с тем, расставаясь с жизнью, он не торопился ее оборвать и, вскрыв себе вены, то, сообразно своему желанию, перевязывал их, то снимал повязки; разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов и избегал всего, чем мог бы способствовать прославлению непоколебимости своего духа. И от друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души и мнений философов, но они пели ему шуточные песни и читали легкомысленные стихи... Затем он пообедал и погрузился в сон, дабы его конец, будучи вынужденным, уподобился естественной смерти».

Перед этим Тацит описывает в «Анналах» такие же самоубийства Сенеки и Лукана: один высказывается для потомства, другой читает свои тираноборческие стихи. У Петрония — ни единой патетической ноты.

Гордыня, переходящая в рабское преклонение перед диктатом им же созданных правил. Боязнь пошлости — почти до безвкусия. Балансирование на краю китча. И при всем этом — большое красивое мужество. Какой человеческий калибр!

Изысканный умница, подлинный аристократ, Петроний испытывал явную тягу к низам общества. Как рассказывает Светоний, сам император Нерон «надевал накладные волосы или войлочную шапку и шел слоняться по кабакам или бродить по переулкам». Может, этот стиль задал именно арбитр Петроний, чью книгу населяют воры, проститутки, хамы, авантюристы, плуты.

При школьном подходе к «Сатирикону» можно сказать, что в романе высмеиваются нуворишская вульгарность, литературное невежество, плебейское суеверие. Получается ли из этого сатирическое произведение, утверждающее ценность социальной рафинированности, литературного вкуса и рационализма? Вряд ли: книга написана для того, чтобы ее было не полезно, а интересно читать.

Сверхзадачи нет, голос автора (кроме точных, чисто литературных оценок) не слышен — вернее, он звучит по-разному через разных персонажей. Одна фраза поданого с насмешкой поэта Евмолпа — явно авторская: «Я всегда и всюду жил так, чтобы всякий очередной день можно было счесть последним». Своим последним днем Петроний превратил эту фразу в гордую эпитафию.

Произносящий же слова Евмолп их недостоин. «Первый интеллигентский тип в мировой литературе» (А. Гаврилов) не краше Васисуалия Лоханкина, и цену ему знают: «Ты от учености полудурок». На беду, он еще и литератор: «Ведь стоит кому-нибудь, кто пьет в этом приюте, учуять самое прозвание поэта, так он сейчас и подымет соседей и накроет нас всех как сообщников». На пиру Трималхиона — центральной сцене «Сатирикона» — выступают совсем другие: «В люди вышел, людям в глаза гляжу, гроша медного никому не должен... И землицы купил, и денежки водятся: я, брат, двадцать ртов кормлю, да пса еще!.. Мы геометриям, да болтологиям, да ерунде этой, чтобы гнев богиня воспела, не обучались, ну а что каменными буква ми — разберем, сотые доли считаем...»

Вот они, хозяева жизни, соль земли всех времен и народов — залог бессмертия «Сатирикона»: self-made man Трималхион и его друзья.

Красочнее всех хозяин — Трималхион, заготовивший себе надгробную надпись: «Честен, тверд, предан. С малого начал, тридцать миллионов оставил. Философии не обучался. Будь здоров и ты». При всем сарказме, он не сатирический, а комический персонаж, даже симпатичный своим

самодовольным простодушием: «Четыре столовых имеется, комнат жилых — двадцать, мраморных портиков — два, да наверху комнатушки рядком, да моя спальня, да вот этой змеи логово...»

Классический «новый русский» из анекдотов. «Новый римский» петрониевских дней, из сатир Горация («Жалкое чванство богатства!») и Ювенала («Им приятно лишь то, что стоит дороже»), эпиграмм Марциала («Он щелкнет пальцем — наготове тут евнух / И тотчас, как знаток мочи его нежной, / Направит мигом он господский уд пьяный»). Читаем у Сенеки о подобном богаче: «Никогда я не видел человека столь непристойного в своем блаженстве».

Это важно: блаженство нельзя выказывать — того требовал общественный вкус и этикет. Здесь явные параллели между Трималхионом и Нероном, каким он изображен у Светония. Впрочем, в дело пущены и другие императоры: Клавдию приписывали указ, разрешающий гостям рыгать и пукать за столом. Трималхион: «Уж вы, пожалуйста, кому приспичит, не стесняйтесь!.. Миазма, вы мне поверьте, она по мозгам ударяет и по всему телу разливается». Сантехник из домоуправления говорил: «Ты, хозяин, туда, небось, целую „Известию“ спустил. Один фекалий так не забудет». За столом — хрестоматийные разговоры нуворишей любой эпохи: «Сосед его, вон на месте вольноотпущенника, неплохо уж приподнимался»; «Не, я серебро больше уважаю. Кубки есть такие — мало с ведро... про то, как Кассандра сынишек режет: детки мертвые — просто как живые лежат»; «Ты не думай, что я науку не обожаю: три библиотеки у меня — греки и латины отдельно».

В «Сатириконе» всякий говорит по-иному, никого ни с кем не спутаешь — предвосхищение социально-психологического романа XIX века.

«Чего говорить: будь у нас люди как люди, лучше бы нашей родины в свете не было; теперь худо, но не ей одной. Ньюни нечего распускать: куда ни ступи, везде мокро», — монолог пожарного Эхиона, моего коллеги, человека уважаемой профессии. Командир отряда подполковник в отставке Дюбиков на каждом разводе говорил нам, что пожарные — первейшие люди страны. Дюбиков мерно ходил по караульной комнате взад-вперед, давая инструкции по недопущению возгораний. Головы он не поднимал и мог не видеть, как съезжал по стене шофер Фридрих, как спал лицом в костяшках домино поминструктора Силканс, как давился икотой уже готовый сменить ЛГУ на ЛТП студент Володя, как из коридора полз к разводу на четвереньках служака Дашкевич.

Семь тысяч пожарных числилось в Риме. В инсулах пользовались

открытыми жаровнями для готовки и обогрева, огонь перескакивал с многоэтажки на многоэтажку через узкие улицы, и основной работой профессионалов было не тушить, а рушить дома, чтобы не дать дороги огню. Удобный способ поживиться, правда, у нас, советских пожарных, считалось западло брать вещи — другое дело, еда и выпивка, это сколько угодно, это святое. Имелся у нас свой кодекс чести.

Речь Эхиона за Трималхионовым столом по яркости и густоте не уступит монологам трезвого Дашкевича или пьяных пассажиров электрички Москва-Петушки. Сатириконовский пир вызывающе отличается от платоновского «Пира» и других литературных симпозиев — темами и стилем бесед, а более всего — наглым разгулом богатства.

«Непристойные в блаженстве» предметно воплощались в сервировке и угощении. Римская еда вообще несравненно разнообразнее и изощреннее, чем у греков. В кулинарной книге петрониевского современника Апиция — пять сотен рецептов. По ней можно готовить: западная кухня принципиально не изменилась. Не хватает кое-каких приправ, неохота куда ни попадя вводить мед, непросто изготовить соус гарум, без которого ничто не обходилось. Для его основы надо, чтобы дома месяца три тухли в тепле внутренности скумбрии, а жена против. К счастью, к гаруму самостоятельно и давно пришли дальневосточные народы: тайландский соус «нам пла» и вьетнамский «нуок мам» — прекрасная замена. Римляне активно освоили рыбу и морскую живность: на пышных банкетах подавалось до ста видов. Изобрели мороженое, привозя снег с альпийских вершин и мешая с фруктовыми соками. Император Вителлий придумал блюдо, где «были смешаны печень рыбы скар, фазаньи и павлиньи мозги, языки фламинго, молоки мурен, за которыми он рассылал корабли и корабельщиков от Парфии до Испанского пролива». Последнее обстоятельство важно: в роскошной римской еде царила имперская идея — продукты со всего мира.

Все эти безумства — правда. Но правда и каша, капуста, бобы. Римлянин-традиционалист уважал кашу. Готовил я ее по рецептам Катона — скучнее нашей, лучше б он Карфаген разрушал. Повседневная пшеничная — беспросветно проста; пунийская разновидность — приемлемее: мука, творог, мед, яйцо, получается сырник величиной с горшок. Время от времени вводили законы против роскоши — в том числе пиршественной. Цицерон попытался их соблюсти, перейдя на «грибы, овощи, всякую зелень», и жалобно пишет: «Меня схватила столь сильная диарея, что она только сегодня, видимо, начала останавливаться. Так я, который легко воздерживался от устриц и мурен, был обманут свеклой и

мальвой».

О скромности своих трапез говорит Марциал: «Тот мне по вкусу обед, что по карману и мне». За сдержанность ратуют Гораций, Сенека, Плиний Младший, Ювенал. При этом у них всех — обильные описания диких пиров, а количественный фактор в изображении порока — решающий: чем сильнее искушение, тем больше надобно скрывающих его слов. Даже философичному Сенеке не всегда удавалось жить в согласии со своими проповедями. Утверждение бытовой скромности — экзистенциальный жест, а Плиний формулирует отрицание «роскошнейшего обеда» эстетически: «Я говорю с точки зрения не разума, а вкуса».

Вкус — не забудем, что арбитром его был Петроний, — разрешал предаваться излишества, но не позволял распускаться. Трималхион угощает по-хамски и напивается по-хамски — такое недопустимо. «Не заливает пусть вином свой ум острый», — декламирует один из персонажей «Сатирикона». Мой приятель рассказывал, как, возвращаясь поутру домой, находил на кухне записки от старой няни, крупным почерком: «Митрий, ты пропил свой замечательный мозг».

Книгу четырнадцатую «Естественной истории» Плиний Старший посвящает виноделию, завершая пламенной антиалкогольной главой: «Есть такие, что не могут дожидаться минуты, чтобы улечься на ложе и снять тунику; голые, задыхаясь, сразу хватают огромные сосуды; словно похваляясь своей силой, вливают их в себя целиком, чтобы тотчас же вызывать рвоту и опять пить, и так во второй и в третий раз, будто родились они, чтобы зря тратить вино; будто вылить его можно не иначе, как из человеческого тела!» Три с половиной сотни сортов и видов вина насчитывает Плиний, задумчиво заключая: «В мире нет места, где бы не пили».

А ведь это писано за тысячу лет до дистилляции спирта, и стало быть — до водки, коньяка, джина, граппы, текилы, политуры, одеколona, лосьона, стоп.

Говоря о последствиях пьянства, Плиний проясняет смысл поговорки, которую любит повторять русский человек, даже не знающий ни единого больше слова по-латыни, даже вовсе не знающий, что это латынь: «*In vino veritas*». Вместе с Александром Блоком и миллионами других соотечественников мы ошибаемся, полагая, что древние завещали нам рецепт правильной жизни, тогда как речь о том, «что у трезвого на уме, то у пьяного на языке». Читаем у Плиния: «...Тайное выходит наружу. Одни вслух заявляют о своих завещаниях, другие выбалтывают смертоносные тайны... По пословице — истина в вине». Истина уж точно не в значении

слов, а в том смысле, который нам угодно придать словам. Так мы, пьяные чудовища, приладили античную формулу к своим нуждам и чаяниям.

Античность прилаживается, и лучшее тому свидетельство — Рим. Самые «древнеримские» места — не форумы, не сохранившая исторический рисунок улиц Субура к северу от форумов, не Палатин и Колизей, а обычные нетуристские районы: старое гетто за театром Марцелла (с кошерными лавками и рестораном римско-еврейской кухни «Пиперно» — артишоки *alla judea*!), окрестности пьяццы Ротонда, пьяццы Навона. Рим — там.

Неделю я как-то прожил на виа ди ПарIONE, к западу от Навоны. На площади вечный праздник, сколачивают настил для показа мод и поет Диана Росс. А в трех минутах — сумрачные кварталы сатириконовских инсул. Легче представить эти улицы впадающими в мир до Рождества Христова, чем в пьяццу Навона, где даже в пять утра некто в джинсах сидит на рюкзаке у Святой Агнесы. Инсулой был и мой приют — палаццо Аттолико: с путаницей переходов по галереям и балконам, с перекличкой соседей через внутренний двор, с высокими воротами и тяжелым ключом. Агора, перенесенная под крышу. Дом с отдельными квартирами оставлял ощущение коммунальной жизни, словно возвращая в нашу двенадцатикомнатную на улице Ленина, 105, в которой жили семь семей. Так в офисе из ячеек с перегородками недоумеваешь: не то у тебя кабинет, не то нары в казарме.

Ежеутренний путь на рынок Кампо-де-Фьори лежал мимо облезлой колонны на маленькой пьяцца Массими, сбоку от Навоны, — выразительный памятник городскому одиночеству в толпе. Вечером рынок растекается, и до прихода мусорщиков обугленно-черный Джордано Бруно стоит на новой кладке из сломанных ящиков. Днем же вокруг него — одно из подлинных римских мест, чье имя восходит не к цветам (*fiore*), а к некоей Флоре, любовнице Помпея. С тех времен здесь торгуют и едят — шумно и вкусно. Накупив помидоров, зелени, ветчины, сыра, стоит поддаться соблазну, взять еще простого красного и присесть тут же у фонтана, разложив перед собой самые красивые итальянские слова: прошюто, мортаделла, скаморца, вальполичелла. С утра выпил — целый день свободен: есть такая поговорка у Плиния Старшего?

Легкая прелесть римской уличной жизни открылась еще тогда, в 77-м, когда каждый день был свободен, и я приезжал в центр из Остии на берегу Тирренского моря — двадцать минут электричкой. Остию, главный порт античного Рима, где сохранились лучшие в стране руины инсул, — но не по этой причине — посоветовали эмигранты со стажем. Римская эмиграция

переживала период доброжелательства и взаимопомощи, какой бывает в начале всякого общественного движения. Все обменивались сведениями о ценах на Круглом рынке за вокзалом Термини. Все крутили индюшачий фарш и приглашали друг друга на пельмени, сооружая сметану из густых сливок и кислого йогурта. Селедка продавалась только маринованная, что вызывало нарекания на Италию. Все извещали новичков, что в Ватикан по воскресеньям пускают бесплатно, но ездили в Фьюмичино, где по воскресеньям за один билет показывали два фильма. Все знали что почем у Порта-Портезе — на знаменитом римском рынке «Американо», который советские эмигранты наводнили янтарем, фотоаппаратами «Зенит» и нитками мулине. Самой ценной была информация о жилье. Остия делилась на коммунистический и фашистский районы: понятно, какой считался чище, спокойнее, престижнее. Не забыть счастливого лица киевского еврея: «Снял у фашистов!» Наша инсула стояла на границе глобальных доктрин, я ходил в опрятные фашистские лавки, но водился с коммунистами: они пили то же разливное вино — литр дешевле чашки кофе, — а Джузеппе и Энцо учили варить макароны, тоже наука.

На обратном пути с Кампо-де-Фьори пересекаешь, пугаясь мотоциклов и автобусов, корсо Витторио-Эммануэле и снова погружаешься в город Петрония — кварталы узких улиц и высоких домов. О многоэтажности поэтически говорил еще Цицерон: «Рим поднялся кверху и повис в воздухе», а при Нероне была чуть уменьшена предельная высота инсулы, установленная Августом, — двадцать с половиной метров. При пятиметровой ширине улицы — пропорции старого современного города, Нью-Йорк не в счет.

Инсула означает «остров». Кусок архипелага в городском океане. Остров — в переводе и по сути. В целях пожарной безопасности «было воспрещено сооружать дома с общими стенами, но всякому зданию надлежало быть наглухо отгороженным от соседнего» (Тацит). Тысячи, если не десятки тысяч подобных четырех-шестиэтажек с квартирами насчитывалось в античном Риме. Инсулы строились во всех крупных городах империи: в той же Остии или во втором по значению порте Рима — ПUTEОЛАХ, где происходит действие сохранившихся глав «Сатирикона». Чем этаж выше, тем теснее, неказистее и дешевле квартира: такое соотношение изменилось только в новейшее время с появлением лифтов. Знак социального подъема в романе Петрония: «Гай Помпей Диоген верхний этаж сдает с июльских календ в связи с приобретением дома».

Римляне открыли наслаждение жильем — незнакомое грекам. Вилла Плиния Младшего на озере Комо расположена так, что он мог прямо с

кровати забрасывать удочку, — уровень голливудских звезд. Богатые городские дома тоже несли и развивали идею комфорта, тогда как дома даже зажиточных афинян — лишь идею проживания. Раскопки остийских инсул показывают, что в них были прекрасные квартиры, достойные начинающих трималхионов любых эпох, — шесть комнат, сто семьдесят метров. Небогатые, но приличные римляне походили на таких же москвичей: «Есть у меня... маленькая усадьба и есть в городе крошечное жилье» — Марциал. В Риме он жил на верхнем этаже инсулы: «Мой чердак на Випсаньевы лавры выходит».

В гостиничной инсуле, многолюдной и опасной, обитают герои «Сатирикона» — Энколпий со своими спутниками: сильные, гибкие, ловкие, хитрые, готовые на все и ко всему, как подобает островитянам. Петроний знал эту мужественную расхожую философию, когда говорил устами своего героя: «Того в бою обманет оружие, другой погребен своими же пенатами, рухнувшими за чистой молитвой. У того падение из коляски вышибает торопливую душу, ненасытного душит снесь, воздержного — голодание. Всмотрись — везде кораблекрушение!» Всмотрись и приготовься, не верь и не проси. Жители многоквартирного дома большого города — особая человеческая категория, нам ли не знать.

УЛИЦА И ДОМ ДУБЛИН — ДЖОЙС, ЛОНДОН — КОНАН ДОЙЛ

КОЗЫРНАЯ КАРТА ГОРОДА

В Сэндимаунт, юго-восточный пригород Дублина, я приехал автобусом, отходящим от Тринити колледжа в семь утра. Теперь это куда более респектабельное место, чем во времена Джойса: как и всюду, публика тянется за город, к морю. Тут, правда, поселился умеренно зажиточный средний класс: одно сознание, что живешь на побережье. Пляж есть, но редкого плоского убожества — по нему и шел в третьей главе «Улисса» Стивен Дедал, на нем содрогался от вожделения к незнакомой малолетке в главе тринадцатой Леопольд Блум. Когда отлив — до купания брести и брести по мелководью, выросшему на Рижском заливе это занудство знакомо. Настоящие богатые из Дублина двинулись южнее — туда, где начинается «Улисс».

Где начинается «Улисс»...

Сейчас туда за тридцать пять минут довозит электричка, и от станции Сэндикоув (в Сэндимаунт мы еще вернемся, но позже — ничего не поделаешь, странствия начались) надо идти пешком по кромке берега. Здесь так же шагал двадцатидвухлетний Джойс. Было то же время — начало сентября: такие же чайки, вдали паруса, слабый стойкий запах темно-зеленых водорослей на серых валунах. Если обернуться, видны сливающиеся на расстоянии готические шпили двух церквей: Морской и Св. Георгия. Впереди — приземистая круглая башня Мартелло, воздвигнутая когда-то британцами в ожидании высадки Наполеона: в ней прожил несколько сентябрьских дней 1904 года Джеймс Джойс перед самым отъездом в добровольное изгнание на всю жизнь.

В башне начинается «Улисс». С верхней площадки открывается синее, не северное море, с гористыми берегами, гомеровское. Посреди бухты — остров Далки с населением в двенадцать коз. За горами классическая Ирландия с рекламных проспектов: на фоне густо-сиреневых от вереска холмов неестественно зеленые луга с черноголовыми овцами,

клейменными по спинам и задкам большими цветными буквами. Это древний обычай, в начале 70-х мы в армии поймали овцу и написали на ней плакатной гуашью: ДМБ.

Красивой Ирландии нет у Джойса, она проходит смутным видением по рассказам и «Портрету художника в юности», не молодостью даже, а детством. Средиземноморская экзотика башни Мартелло обозначила отправной пункт Одиссеевых скитаний — и отслужила свое. Сугубый урбанист, Джойс знал, что подлинное событие — город.

Как раз в бессобытийность уползает современный человек. Склоны нарядного залива Килкенни, за башней, покрыты виллами. Мы ехали в автобусе, и разговорчивый, как все настоящие ирландцы, водитель сказал сначала о Мартелло и Джойсе — никто не повернул головы. Зато когда он объявил: «Слева усадьба Боно!» — автобус чуть не перевернулся, стар и млад кинулись смотреть на большие глухие ворота звезды рок-группы «U-2».

Джойс в Дублине — звезда, но с тысячей оговорок, из которых главные: уважают, но не любят; почитают, но не читают. Таксисты кивают: «Оу, йе, Юлиссис, о'кей», но только с 1993 Джойс введен в школьный курс. Две его младшие сестры, чей дом и теперь стоит на Маунтджой-сквер, до конца своей жизни отрицали родство. Меня по городу — редкостное везение! — водила внучатая племянница писателя Хелен Монахан; она рассказала про своих родственников, лишь несколько лет назад узнавших, что они — Джойсы: их оберегали от близости с порнографом и ненавистником Ирландии.

Любой хороший писатель — оскорбление для его народа. Хорошее писательство — это правда. Но кому и когда она нужна? Лишь тогда, когда правда со временем становится частью мифа, в котором живет народ. Ведь к мифу вопросов не обращают — он сам дает ответы на все. Так постепенно Ирландия привыкает к Джойсу, учится жить с ним и еще научится любить, как полюбила Испания Сервантеса.

Верный признак незавершенности процесса: при всей туристской эксплуатации Джойса, с мельканием его узкого асимметричного фаса на майках и кружках, почти нет изображений его героев. Разве что четырнадцать Блумов, в котелке и с сытым животиком, попираются на вделанных в тротуар бронзовых рельефах, отмечающих путь по городу в главе «Лестригоны». Но коммерчески соблазнительная, не хуже Дон Кихота и Санчо Пансы, пара Стивен-Блум не господствует на дублинском сувенирном рынке. Автора можно знать по отзывам, но про героев надо непредвзято прочесть. Должно вымереть поколение, для которого Джойс

был еще тамиздатом.

Он попытался совершить непозволительное: победить время и тотчас, изначально, мифологизировать Дублин. Не все и не сразу поняли — насколько блистательно ему это удалось.

Как написал Борхес, «любой день для Джойса — это втайне все тот же неотвратимый день Страшного суда, а любое место на свете — Преисподняя или Чистилище». Красиво и почти точно, но лишь почти: все же не любой и не любое, а 16 июня 1904 года и Дублин — время и место действия «Улисса». Потому книгу не просто и даже не столько читают, сколько возносят и канонизируют: для культа необходима конкретность ритуала — предметы священного обихода, координаты алтарных камней, маршрут процессии. Кажется, нет в мировой словесности книги, дающей все это в таком изобилии. По каким дорогам подниматься к Замку из великого романа Кафки? На каких тропах искать Йокнапатофу из великих книг Фолкнера? А Джойс оставляет адреса.

Потому туристы с его справочным романом в руках толпятся возле Национальной библиотеки на Килдер-стрит, где вел диспут о «Гамлете» Стивен Дедал. Потому в «добропорядочном» пабе Дэви Берна, где Блум запил бутерброд с горгонзолой стаканом бургундского, каждый Блумсдей, 16 июня, съедаются тонны «зеленого сыра, пахнущего ногами», и выпиваются бочки красного вина (обычная еда, даже стандартное ирландское рагу, у Дэви Берна неважная: ему теперь это не надо). Потому можно, взяв в руки шестую главу — «Аид» — проделать самый длинный в «Улиссе» путь, через весь Дублин: с похоронной процессией — на кладбище Гласневин из Сэндимаунта.

Мы возвращаемся сюда хотя бы для того, чтобы лишний раз изумиться топографической дотошности Джойса, который в 1920 году прислал из Триеста своей тетке открытку с вопросом: есть ли за сэндимаунтской церковью Звезды Морей деревья, видимые с берега? Такие деревья есть, и есть благоговейный восторг перед высшей профессиональной честностью литератора. Или высшей уверенностью в себе? Откуда он знал, что через много лет я буду его проверять? Какая разница — торчит над тремя треугольниками церкви крона или нет? Напрашивающийся ответ: если правда, что при выходе с моста О'Коннелла, напротив Портового управления, через Уэстморлендроуд, стоит паб Гаррисона — то правда, что женщине «не все ли равно, он или другой», а в аду шумно, тесно и темно.

Однако страсть Джойса к скрупулезной достоверности принимает черты психиатрические: он кружит по городу, как герой одного из рассказов в «Дублинцах», истово ожидающий возвращения приятеля с

деньгами. По этому кольцевому маршруту, мучительно монотонному, как «Болеро», проходишь, ощутив в итоге то, о чем догадывался, читая рассказ: долгожданную, освобождающую усталость.

«Названия дублинских улиц занимают меня больше, чем загадка Вселенной», — написал как-то Джойс. Еще бы: по Вселенной не погуляешь, а по Дублину он перемещался непрерывно и исступленно, нанизывая в своем европейском изгнании имена незабываемых мест покинутого острова, изнуряя себя до чувства облегчения и высвобождения.

Если читать джойсовские письма подряд, в хронологии, то видно, как точно перепады любви и ненависти к родному городу совпадают с добрыми и дурными событиями в его жизни. Всплеск злобы приходится на осень 1909-го, на первое из двух возвращений в Ирландию. Джойс тогда загорелся идеей открыть первый в Дублине кинотеатр, и открыл, под названием «Вольта», но было не до того: ему рассказали, что его возлюбленная жена Нора была ему неверна еще в Дублине. Он бросается писать ей, и вряд ли найдется нечто равное по разнузданной эротике в мировом писательском эпистолярии. «Бок о бок с возвышенной любовью к тебе и внутри нее есть дикая животная страсть к каждому дюйму твоего тела, к каждой потайной и постыдной его части. Моя любовь к тебе позволяет мне и молиться духу вечной красоты и нежности, отраженной в твоих глазах, и распластать тебя под собой на мягком животе и отработать тебя сзади, как кабан свинью...»

Со времен Джойса английский язык снял множество табу, и теперь его сексуальные откровения читаются, словно опыты и фантазии читателей «Плейбоя»: не вздрагиваешь и не поражаешься. Но от описаний современных подростков («Дорогая редакция, прошлым летом...») письма гениального писателя отличаются тем, что каждое из них целиком — сексуальный квант, сгусток словесного семени. В сущности, всякое письмо того периода к Норе — и по содержанию, и по форме — сексуальный акт, с бесстыдной и изобретательной сменой способов и поз.

Доказывая этими дистанционными коитусами право на любимую женщину, Джойс попутно расправлялся с городом, который пытался, как ему казалось, у него эту женщину отнять. «Я считаю потерянным день среди дублинской публики, которую ненавижу и презираю»; «Дублин гадостный город, и люди здесь мне мерзки»; «Мне отвратительны Ирландия и ирландцы». Проклятие страны устремлялось и в будущее: «Я испытываю гордость, когда думаю о том, что мой сын — мой и твой, этот прелестный маленький мальчик, которого ты дала мне, Нора, — всегда будет иностранцем в Ирландии, человеком, говорящим на другом языке и

воспитанным в иной традиции».

Настоящей родиной была Нора: «Я хочу вернуться к моей любви, моей жизни, моей звезде, моей маленькой странноглазой Ирландии!» И тут же: «Моя маленькая мама, прими меня в темное святилище своей утробы. Укрой меня, родная, от опасности».

И Джойс возвратился в «Ирландию» — к Норе в Триест, чтобы всего еще однажды коротко навеститься на остров и провести всю жизнь в Италии, Швейцарии и Франции, отказываясь от любых приглашений приехать на родину.

Тяжелые эдиповы отношения со страной и городом продолжались до смерти. И быть может, примечательнее всех похвал и проклятий Дублину — беглое пояснение к сказке, которую Джойс сочинил для своего четырехлетнего внука: «У черта сильный дублинский акцент».

Он знал заклинание против этого беса: без конца твердить городские имена. Запечатлеть на бумаге — освободиться. Ведь это он и только он, Джойс, нанес Дублин на карту мира, хотя здесь до него родились Свифт, Шеридан, Уайльд, Шоу — но они проявились «за водой», across the water, как обозначали ирландцы Англию.

«Средоточием паралича» назвал он этот город, а что до самого Джойса, то его диагноз — Дублин. Только не болезни, а диагноз жизни и смерти. Он знал строку другого изгнанника — Овидия: «Ни с тобой, ни без тебя жить невозможно». Так для него легла карта города.

«Улисс» глыбой нависает над всей словесностью XX века, из-под нее только-только стала выбираться литература, реабилитируя простую сюжетность, так долго казавшуюся примитивной на фоне авангардного величия «Улисса».

И уж тем более в густой тени романа едва не потерялись две другие выдающиеся книги Джойса. В них его пуантилистская техника еще не доходит до почти пародийного предела, в них сохраняется гармония и баланс традиционного письма. В них Дублин еще нагляднее и важнее, чем в «Улиссе», где он часто ощущается рассчитанным сюжетным приемом, тогда как в «Портрете» и «Дублинцах» город живет естественной и напряженной жизнью главного героя.

В одержимости Джойса Дублином чувствуется не только болезненность, но и нарочитость: он словно заводит себя, вроде блатного в драке, подключая новые и новые детали, названия, персонажей. Все это мелькает и несется, как пушкинское описание Москвы, только львы на воротах тысячекратно размножены и названы по именам: и ворота, и львы. Перипатетики Джойса как будто и не присаживаются, без усталости топчут

каблуками улицы. Город и сейчас невелик, около миллиона, так что пройти по всем, даже дальним местам возможно, возвращаясь на ночевку в отель на улице Уиклоу, рядом с избирательным участком из рассказа «День плюща», а утром снова в путь, чтобы осознать нутром главный нерв Джойса и его главную тему — бездомность.

Сам писатель, сделавший экологический принцип переработки вторсырья своим литературным кредо, сейчас не прошел бы мимо такой детали: от дома, где жили Леопольд и Молли Блум, на Экклс-стрит, 7, осталась только дверь. Она наглухо вцементирована в стену ресторана «Бейли» и не ведет никуда.

Зато от нее начинается шествие по вечерним дублинским пабам. Это особая институция. Блум в «Улиссе» ставит вопрос: можно ли пересечь город, ни разу не пройдя мимо паба, и решает, что нет — одно из заключений Джойса, имеющее ценность по сей день.

Дублинский паб не столь фешенебелен, как лондонский, across the water, но не в пример уютнее, и в нем так вкусно съесть кусок баранины с картошкой, запив пинтой смоляного «Гиннеса». Любой местный напиток вкуснее всего на месте — скотч в Шотландии, «Будвар» в Будейовицах, бордо в Бордо — но к «Гиннесу» это относится в самой высокой степени. Снобизм ни при чем: простая правда заключается в том, что перевозка нарушает тонкую натуру пива, придавая горечь, которой в Ирландии нет в помине.

Бокал «Гиннеса» с шапкой пены называют блондинкой в черной юбке. Поэтическое оформление пьянства знакомо, и Ирландия держит в Европе (без учета России) сдвоенное первенство: самое высокое потребление алкоголя и книг на душу населения. Понятно нам и гордое самоопределение писателя Брендана Биэна: *drinker with writing problems* («пьяница, подверженный писательству»).

В сочинениях Джойса, как и в жизни города, все пьют в пабах, которые предстают ближайшим аналогом отсутствующего дома. С домами — зданиями-у Джойса специфические отношения. Конечно, в его книгах нет средневекового Дублина: век назад это тоже был памятник. Но нет и великолепного георгианского города: видимо, он не волновал писателя даже не как слишком элегантный и респектабельный, а как слишком ясный и уравновешенный. Светлому кирпичу и высоким переплетчатым окнам эпохи Георгов Джойс предпочел бурую кладку узких приплюснутых строений. На первых этажах этих домов и размещаются пабы, замершие во временах позднего викторианства с ирландским акцентом: с замысловатой конфигурацией зальчиков, обилием уголков и закутков на два-три, даже

одно место, бездельных завитушек, перегородок с линялыми зеркалами, неожиданных откидных досок-столиков, чтобы сидеть в одиночестве, глядя в стенку и не видя никого.

Поразительным образом, в одном из самых общительных городов мира — нигде со мной так часто не заговаривали незнакомые люди — именно в узлах его, как сказал бы Бердяев, коммюнитарности, в дыме, толкотне и галдеже паба — можно найти уединение и покой.

В пабе шумно, жарко, тесно и темно — характеристики ада. Но это единственные пристанища в голой бездомности джойсовских улиц. Именно улицы, а не дома интересны ему. Пути, а не пристанища. Не объекты, а связывающая их неопределенная субстанция. Не зря среди своих литературных ориентиров молодой Джойс часто называл Ибсена, у которого события менее важны, чем провалы между ними. То же — у Чехова, но Джойс отрицал, что знал его, когда писал «Дублинцев». При этом венчающий сборник, лучший из всех рассказ «Мертвые» — это чеховский рассказ. В конце концов, неважно. Хватит того, что бывают странные сближения, и в год смерти русского гения произошли главнейшие события в жизни и творчестве Джойса.

Вообще, русских он знал хорошо. Очень высоко — и в двадцать два, и в пятьдесят три года — ставил Толстого: «Великолепный писатель. Никогда не скучен, никогда не глуп, никогда не утомителен, никогда не педантичен, никогда не театрален». Сдержанно отзывался о Тургеневе: «Он скучноват (не умен) и временами театрален. Я думаю, многие восхищаются им потому, что он „благопристоен“, точно как восхищаются Горьким потому, что он „неблагопристоен“.

Но вот: «Единственная известная мне книга, похожая на нее („Портрет художника в юности“ — П.В.) — это «Герой нашего времени» Лермонтова. Конечно, моя намного длиннее, и герой Лермонтова аристократ, пресыщенный человек и красивое животное. Но есть сходство в цели, и в заглавии, и временами в едкости подхода... Книга произвела на меня очень большое впечатление».

Бесприютность, неприкаянность Печорина и его полная свобода на грани преступления — вот что, вероятно, привлекало молодого Джойса, творца молодого Стивена Дедала. Слои за слоем, как листы с кочерыжки, герой «Портрета» снимает с себя обязательства и привязанности: семью, дружбу, родину, религию. «Я не боюсь быть один, быть отвергнутым ради другого, оставить то, что должен оставить. И мне не страшно совершить ошибку, даже огромную ошибку, ошибку на всю жизнь и, может быть, даже на всю вечность». Потрясенный приятель говорит: «Ты страшный человек,

Стиви, ты всегда один». Он не один, конечно, он один на один с призванием, ради чего и брошено все остальное. И важно то, что, в отличие от романтических кавказских декораций печоринской драмы, экзистенциальные жесты Стивена предельно прозаичны. Его путь к творчеству, как и путь самого Джойса — само собой, метафизический, но и конкретный: по улицам Дублина.

Почти словами своего героя он пишет Норе: «Мой разум отрицает весь существующий порядок... Как мне может нравиться идея дома?»

Главное для него — текущий по улицам город.

Одна из пронзительнейших в литературе сцен разыгрывается в «Портрете художника в юности» на ступенях Бельведерского колледжа. Мы стояли на крыльце этой действующей и сегодня школы с Хелен Монахан, и она, в ответ на мой вопрос, показала: «Вон туда, они шли туда».

«Они» — это четверо шагающих под музыку молодых людей, которых замечает вышедший со священником на крыльцо Стивен. Только что у него была беседа о выборе духовной карьеры, он почти согласился, и пастырь вывел юношу на улицу, подав руку, как равному. Мы с Хелен смотрели на церковь Финдлейтера, в сторону которой век назад шагали молодые люди, и она прочла на память: «Улыбаясь банальной мелодии, он поднял глаза к лицу священника и, увидев на нем безрадостный отсвет меркнувшего дня, медленно высвободил руку...»

Город, само биение его жизни, оказывается союзником Стивена в борьбе за свободу и одиночество. Но именно от города следовало освободиться, чтобы быть последовательным, — ибо Дублин и был средоточием всех привязанностей, мешающих призванию. Как же было Джойсу не ненавидеть и не любить Дублин столь страстно?

Переместившись в среду, абсолютно свободную от всего прежнего, в полную, декларативную бездомность, Джойс в своем европейском изгнании, ставшем образом жизни и принципом письма, сводил счета любви-ненависти.

Совсем не случайно единственный в «Дублинцах» с любовью описанный дом помещен в рассказ, названный «Мертвые». Сейчас этот дом на набережной Ашерс-айленд мертв окончательно: пустой, грязно-серый, с треснувшими стеклами, и для пошлой детали — с крыши свисает неизвестно как выросшая там зеленая ветка, всюду жизнь. Совсем не случайно единственный, по сути, надежный и крепкий дом в «Улиссе» — это могила Падди Дигнама на кладбище Гласневин, куда Блум отправляется с похоронным кортежем от дома покойного в Сэндимаунте.

Снова мы возвращаемся в Сэндимаунт, чтоб двинуться с юго-востока

на северо-запад, по пути джойсовских утрат. Ведь все рушится и исчезает: на всякую уцелевшую аптеку Свени, где я в подражание Блуму купил лимонное мыло, приходится концертный зал Энтъент, где еще в конце 80-х был хотя бы кинотеатр «Академия», а теперь ничего. А жаль: тут выступали не только персонажи Джойса, но и он сам, обладавший прекрасным тенором и принесший ради литературы даже больше жертв, чем Стивен, а именно — еще и артистическую карьеру. Послушав полтора десятка любимых романсов и арий Джойса, приходишь к выводу: они просты, чтоб не сказать — банальны. В них звучит та внятная жизнь, которую услышал юноша, сделавший выбор на крыльце Бельведерского колледжа.

Похоронный путь из Сэндимаунта на кладбище Гласневин пролегает через новый город, в котором целых два небоскреба — аж в одиннадцать и семнадцать этажей: Дублин остался приземистым. Дорога идет мимо кабаков, магазинов и памятников, вокруг «Ротонды» с ампирным фризом по кругу. Это образцовый пример обхождения Джойса с городом. В рассказе «Два рыцаря» о персонаже сказано: «Фигура его приобретала округлость» — таков русский перевод. В оригинале же стоит rotundity: по топографии движения героев ясно, что в этот миг они проходят мимо не названной в тексте «Ротонды», оттого полнота и названа «ротондоватостью». Движемся через площади, перекрестки, речки и каналы, до самого Стикса.

Джойс с самого начала, с «Дублинцев», принялся мифологизировать город, и в «Улиссе» символический смысл носит все — вода тоже, водяные улицы. Женщина была для Джойса рекой, что слышно по текучему монологу Молли Блум, а река — женщиной. Скромную Лиффи, делящую Дублин на север и юг, он высокопарно нарек — Анна Ливия, и такой реке теперь поставлен монумент, которого она вряд ли дождалась бы под своим девичьим именем.

Стиксом же в «Улиссе» назван Королевский канал, и оба имени слишком шикарны для неширокой канавы, бурно заросшей травой. «Странно, из каких грязных луж ангелы вызывают дух красоты», — это Джойс Норе. Когда б вы знали, из какого сора. Такой сор метет по улицам Дублина.

Не доходя до Стикса, там, где вслед за похоронными дрогами повернул с Северной окружной дороги к кладбищу Леопольд Блум, стоит большой паб с необычно размашистой длинной вывеской: «Сэр Артур Конан Дойл».

Мало ли кто попадает на пути Блума и других героев. Одних писателей длинный перечень, и автора Шерлока Холмса в нем нет. Но есть в рассказе «После гонок» Дойл, учившийся «в Англии, в большом католическом колледже», который джойсоведы давно определили как Стоунигерст в Ланкашире. Именно в этом иезуитском заведении провел девять лет ирландец по происхождению Артур Конан Дойл, собиравшийся даже сделать духовную карьеру, как собирались Стивен Дедал и сам Джеймс Джойс. Совпадение случайно, хотя Джойс, конечно, читал Дойла — да и не мог не читать.

С викторианскими писателями произошло то, что обычно случается с классиками. Даже величайший из них, Диккенс, по словам Оруэлла — «один из тех, кого люди всегда „собираются прочитать“ и о ком, как о Библии, имеют некоторое представление». Тем более к началу XX века отступили в хрестоматию властители дум века девятнадцатого — Мередит, Джордж Элиот, Тrollop, Гиссинг. Читались и читаются младшие, поздние викторианцы: сатира Уайльда и Шоу, юмор Джерома, экзотика Киплинга, приключения Стивенсона и Хаггарда, фантастика Уэллса. И более всех — Артур Конан Дойл, создавший героя, «который прочно вошел в жизнь и язык народа, став кем-то вроде Джона Булля или Санта Клауса» (Честертон).

Баснословная популярность Дойла и Холмса началась с первого появления «Этюда в багровых тонах» в 1887 году и длится по сей день. В одной Америке — пятьдесят холмсианских обществ (членами Нью-Йоркского были Рузвельт и Трумэн), а как-то мне прислали бандероль из Екатеринбургского общества, издающего отличный альманах.

Последнее мое место жительства в Лондоне размещалось на Пикадилли-серкус, у Criterion Bar'a: здесь Уотсон познакомился с тем, кто познакомил его с Холмсом, — и это тоже святыня. По шерлок-холмсовскому Лондону есть путеводители и экскурсии, как по Петербургу Достоевского, тоже детективного мастера не из худших. Экскурсия движется от Скотленд-Ярда к вокзалу Черинг-кросс, откуда герои так часто уезжали на дела; к театру «Лицеум», возле третьей колонны которого назначена встреча в «Знаке четырех»; к ресторану «Симпсон», где несколько раз пообедал Холмс и однажды довольно невкусно я, и дальше, дальше.

Такой организованной любви еще не было в мой первый приезд в

Лондон в 1981-м. Весь в цветах паб «Шерлок Холмс» у Трафальгарской площади, стоял, конечно, но на Бейкер-стрит находился банк, где в ответ на расспросы предложили купить сувенирный кирпич в обертке. Что-то они должны были предлагать: ведь и тогда, как сейчас, по адресу Бейкер-стрит, 221b, на имя Холмса, приходило по полсотни писем в неделю.

Банк стоит, но в здании рядом, нарушив законы нумерации улиц, благо они в Англии произвольны — в 1990-м открыли квартиру Шерлока Холмса. А в соседнем доме — ресторан миссис Хадсон, его домохозяйки, с недурным викторианским меню: суп-пюре из кресс-салата и свинина с абрикосами в сидре — не чета дорогому «Симпсону». Уже станция метро «Бейкер-стрит» выложена плитками с профилем великого детектива, чтобы заранее забиться в предвкушении. В квартире все «как было», а в книге посетителей полно записей по-русски. Лондон, как и Европа в целом, постепенно становится ближе к России. В Вестминстерском аббатстве лежат буклеты: «Теперь смотрите вверх и к западу на великолепную сводчатую крышу... Каждый час проводится небольшое моление за мир и его нужды». Наше творческое присутствие ширится. В библиотеке Джойсовского центра в Дублине из «Иностранной литературы» выдрана середина «Портрета художника в юности».

«Бейкер-стрит была раскалена, как печь, и ослепительный блеск солнца на желтом кирпиче дома напротив резал глаза». Это из «Картонной коробки»; все так, только в действительности дом напротив — красного кирпича, излюбленной викторианской кладки.

Дойл — не Джойс. Для него топографическая точность — роскошь. Наименования мелькают, но для сути не важно, где что. «Мы гуляли часа три по Флит-стрит и Стрэнду, наблюдая за калейдоскопом уличных сценок». За три часа — два названия: ничего общего с джойсовской топографией души.

При этом сам Шерлок Холмс — суперлондонец, и знает город, как Блум свой Дублин. Когда его везут в темноте с бешеной скоростью в кебе, он безошибочно называет все улицы, площади и мосты вслепую.

Потому-то и резонно выбрать Холмса гидом по Лондону. И потому так поражает встреча с сэром Артуром Конан Дойлом на пути Леопольда Блума. Стоит только начать, как вырисовывается параллель между парами Стивен-Блум и Холмс-Уотсон: интеллект и эмоция, артистизм и здравый смысл, полет и приземленность. Но еще важнее: с такого, across the water, угла видишь сходство этого парного кружения по двум крупнейшим городам Британской империи.

Увлекательность джойсовских блужданий по Дублину-детективная.

Этот перенасыщенный культурными аллюзиями, сверхинтеллектуальный текст захватывает простым соучастием: где и как разойдутся и встретятся Стивен с Блумом, застучает ли Леопольд жену, на чем проколется изменница Молли?

Ни эрудиция, ни тем более оригинальность, ни даже психологизм не сделали бы Джойса культовым писателем, если б под ними не таилась конкретная динамика сюжета.

И не стал бы всемирным кумиром Шерлок Холмс, будь он только разгадывателем криминальных тайн. Из Конан Дойла мы изъяли самое лакомое — сюжет — еще в детстве, но по детскому неразумению оставили самое питательное: ради сюжета книги не перечитывают, особенно детективы. В конан-дойловских историях — солидное обаяние эпохи, когда девушки были невинны, бандиты небриты, шторы задернуты. Это уже в наши дни пошли книги, разоблачающие лицемерие викторианства. Их интересно читать ради забавных сведений и деталей, но не стоит слишком обращать внимание на сверхзадачу: добродетель и порок распределяются по всем временам примерно поровну, это этикет и свобода слова меняются.

Викторианский очаг существовал на самом деле — не метафорой, а жаркой реальностью в сырой стране, где на обогрев большого дома уходило до тонны угля в день.

Холмс и Уотсон утверждают и защищают главное в британской иерархии ценностей — то, что так усердно разрушал Джойс. Дом.

Они последовательно и серьезно трудятся над этой задачей, и напрасно Честертон упрекал Конан Дойла в отсутствии иронии: она нарушила бы внятность образа.

«— Трудно вообразить себе ситуацию более странную и необъяснимую... — Холмс потер руки, и глаза у него заблестели». Зачины всех историй одинаковы, как в сказке. Так гуляешь по знакомому городу — знаешь, что тебя ждет, и с нетерпением ждешь этого.

Будет преступление, его разгадка, а между — гон. У Конан Дойла, боксера и крикетиста, постоянны отсылки к спортсменству, охоте (Холмс не раз сравнивается с гончей), азарту — сути викторианского джентльмена. Сто лет без войны («Ни одна из великих стран никогда не была столь крайне штатской по своим мыслям и практике, как викторианская Англия» — Дж.Тревельян) побудили к сублимации, что принесло миру популярнейшие поныне виды мирного противоборства: футбол, хоккей, теннис, бокс.

Страсть к охоте и спорту — занятиям загородным — во многом определила любовь к природе: в живописи господствовал пейзаж, в поэзии

— Теннисон. На таком фоне выглядит еще большим эксцентриком, чем кажется нашей городской цивилизации, Шерлок Холмс, убежденный урбанист: «Ни сельская местность, ни море никак не привлекали его... Любви к природе не нашлось места среди множества его достоинств».

Апология большого города — кредо самого Конан Дойла, написавшего тогда же, когда и первую холмсовскую историю, статью «Географическое распределение британского интеллекта», где он доказывал, что в Лондоне выдающиеся люди рождаются в пропорции один на шестнадцать тысяч, а в провинции один на тридцать четыре тысячи.

Город богаче и интереснее, а не страшнее — важнейший парадоксальный пафос городских сочинений Конан Дойла о преступлениях.

Холмс городом пользуется, а не только работает в нем. Не зря после дела он все хочет поспеть в оперу, раздражая нормального читателя пародийным эстетством а 1а Оскар Уайльд, со своей монографией «Полифонические мотеты Лассуса», что оттеняет простой малый, афганец (служил в Кандагаре, лежал в Пешаварском госпитале) Уотсон. «Как мотив этой шопеновской вещицы? Тра-ля-ля, лира-ля!.. — Откинувшись на спинку сиденья, этот сыщик-любитель распевал как жаворонок, а я думал о том, как разносторонен человеческий ум».

Пассаж — характерный для Конан Дойла. В нем две основополагающие идеи: неизбежность морализаторского комментария и утверждение принципа любительства — Холмс не служит. Эпоха профессионализма еще не наступила, и инспектор полиции — существо низшего сорта, даже вполне достойный, вроде Грегсона или Лестрейда. Холмс — артист, искусство ради искусства. А еще ближе — фрезеровщик из драмкружка, Юрий Власов, забывший у штанги томик Вознесенского.

У этого физика и лирика в одном лице, мечущегося от скрипки к пробирке, — гротескные отношения с наукой: Холмс печатается в химических журналах, но не знает, что Земля вращается вокруг Солнца. Он верит не в науку как систему знаний, а в конкретное практическое знание. В основе этого — веяния эпохи, придававшей науке общественно-полезный уклон, так что открытия Пастера порождали аналогию порочного человека с вредным микробом: паршивая овца могла испортить стадо. Тут-то и нужен был вооруженный передовым мышлением страж порядка.

Оттого и наукообразен Холмс, хотя к научно-техническим новинкам он почти не прибегает — разве что все время шлет телеграммы. Телеграф и почта работают великолепно: это для современного читателя едва ли не самое поразительное в дойловских криминальных историях. И это тоже

знак британского имперского времени: можно управлять миром, не покидая дома.

Идея дома не исчезает и в передвижении. Английский поезд дублирует английскую улицу, где у каждого свой подъезд. У всех купе отдельный вход — не изнутри, а снаружи, так что по рельсам перемещается цепочка домиков.

Что до города, то по нему Холмс и Уотсон ездят в кебе — движущемся монументе частной жизни, который Дизраэли назвал «гондолой Лондона».

К тому времени в английских городах было полно омнибусов. В галерее Тейт можно рассмотреть картину Джорджа У. Джоя 1895 года: рядом сидят джентльмен в цилиндре, элегантная дама с букетом, сестра милосердия и нищенка с детьми — об уюте и уединении говорить нечего. Не то кеб. Холмсовские истории — единый гимн этому дому на колесах.

Возница помещался сзади, на скамеечке, вознесенной на верхотуру, и правил лошадьми через крышу. Прайвеси двух седоков оказывалось абсолютным: ни подсмотреть, ни подслушать, не чета такси. Особенно если учесть безумный шум в городах конца XIX века: прежде всего от пронзительного скрипа стальных колесных ободов по булыжнику.

От такого города хотелось укрыться, и Конан Дойл проводит эту линию: противопоставление улицы и дома. Внутри очаг, а снаружи: «Полосы слабого, неверного сияния, в котором, как белые облака, клубился туман. В бесконечной процессии лиц, проплывавших сквозь узкие коридоры света... мне почудилось что-то жуткое, будто двигалась толпа привидений. Как весь род человеческий, они возникали из мрака и снова погружались во мрак».

Почти библейский паравраз — Екклесиаст. Мифологема преступного Лондона-ада: всегда тьма, туман, сырость — будто в Сицилии не убивают.

Хотя, похоже, и впрямь было неуютно. Холмсов цвет — серый, Холмсов свет — газовый, и освещались только главные улицы. Газеты регулярно сообщали, как в тумане прохожие падают в Темзу. С утра уже небо темнело от дыма. Дамы шли в оперу в белых шалях, возвращались в грязных. Зонтики бывали только черные. Ежедневно на улицах оставлялось сто тонн навоза.

Викторианство было — внутри. Туману противостоял камин — и в рассказах Конан Дойла о преступлениях никогда нет погружения в ужас и тоску от несовершенства мира и человека. В этом — основа его позитивистского мышления, его позитивного стиля, суть его успеха. И еще: Холмс и Дойл далеки от сухости правового сознания, они борются не за букву закона, а за дух добра.

Холмсовский канон — это пятьдесят шесть рассказов и четыре повести. В четырнадцати случаях из шестидесяти Холмс отпускает изоблеченного Преступника. Берет правосудие в свои руки, по-русски ставя правду выше права, стоя на страже нравственности общества и неприкосновенности очага. «Как умиротворяюще подействовал на меня спокойный уют английского дома! Я даже забыл на секунду это ужасное, загадочное дело».

«Человек без дома — потенциальный преступник», — сказал Кант. А социология по образцу физиогномики («лицо — зеркало души») видела в жилище отражение сути человека. Дом восстанавливал достоинство у социально ущемленных. Демократия давала право на прайвеси, рынок — материальные возможности (отдельное жилье, досуг).

Естественным по человеческой слабости образом желание охранить свое сочеталось со страстью проникновения в чужое. Видимо, тут и следует искать причины того, что детектив стал популярнейшей фигурой массовой литературы, которая возникла в последнюю четверть XIX века, когда появились книжные народные серии и желтая журналистика.

Ограждение своего — способ выживания в меняющемся мире. «Англичане живут в старой, густо населенной стране, — писал Пристли. — Человек, живущий в такой стране, вынужден обособиться от других. Он молчит, потому что хочет побыть наедине с собой». Такое желание обострилось с мировой экспансией: в империи не заходило солнце, а в доме задерживали занавеси.

Во времена имперских триумфов, когда центробежный Киплинг звал британцев в Мандалай, Конан Дойл работал — центростремительно.

Имперский уют — этим оксюмороном в целом можно описать Лондон. Такое словосочетание не встретится, пожалуй, более нигде (сравним: Москва — уют, Петербург — имперство, но не разом вместе).

Квартал за кварталом проходишь по викторианским оплотам в Южном Кенсингтоне или Мейфэре, поражаясь парадоксальному союзу величия и домовитости. Тут и была в конце века воздвигнута «стена частной жизни» — фразу бросил кто-то из французов, но построили стену в Англии, укрыв за ней все, что натащили в дом со всех концов империи.

За красным — от розового до багрового — кирпичом мощных зданий торжествует стиль антикварной лавки. Викторианский интерьер — избыточность. На рабочем столе Холмса я насчитал 43 предмета, от чернильницы и кисета до подозрной трубы и слонов эбенового дерева. На каминной полке не протолкнуться. Лишь одно помещение дает ощущение простора — сортир с сервизным унитазом, но пуристы уже объявили его

профанацией. Так же забиты мебелью и безделушками подлинные сохранившиеся дома эпохи, из уюта которых не хотелось выходить никуда и никогда, хотя обед стоил полкроны, а стаканчик бренди восемь пенсов, но миссис Хадсон кормит вкуснее, чем в «Симпсоне». Шторы оберегают ковры от выцветания, хозяев от морщин и дурного глаза. Вполоборота к двери у камина сидит Шерлок Холмс.

Как интересно рассматривать городские фотографии столетней давности. Толчея коробчатых экипажей на улице, занавешенные окна домов, и никого — без головного убора.

НА ТВЕРДОЙ ВОДЕ ВИЧЕНЦА — ПАЛЛАДИО, ВЕНЕЦИЯ — КАРПАЧЧО

ДВОРЦЫ В ПЕРЕУЛКЕ

Виченца — в пятидесяти минутах от Венеции на поезде. Это западный край провинции Венето. Венецианские крылатые львы св. Марка здесь повсюду на стенах домов, напоминая о временах Террафермы. Так — *terraferma*, «твердая земля» — называла размещенная на островах Венеция свои материковые владения. К началу XVI века они простирались почти до самого Милана, захватывая Бергамо, Брешию, Верону, Виченцу, Падую, а к востоку — куски нынешних Хорватии и Словении.

Из Террафермы притекали в центр выдающиеся провинциалы: Джорджоне из Кастельфранко, Тициан из Пьеве-ди-Кадоре, Веронезе из Вероны, Чима из Конельяно. В Падуе родился и в Виченце развернулся Андреа Палладио — единственный архитектор в мировой истории, чьим именем назван стиль.

Чтобы не вдаваться в архитектурные подробности, проще всего вызвать в воображении Большой театр или районный Дом культуры — они таковы благодаря Палладио. И если составлять список людей, усилиями которых мир — по крайней мере, мир эллинско-христианской традиции от Калифорнии до Сахалина — выглядит так, как выглядит, а не иначе, Палладио занял бы первое место.

Палладианские здания — архитектурное эсперанто, пунктир цивилизации. Самое представительное сооружение на свете — широкие ступени, ряд колонн, треугольник с барельефом, высокие окна: там тебе непременно что-нибудь скажут, объяснят, покажут. Одинаковые парламенты, суды, театры, музеи, особняки и виллы покрыли планету задолго до «Макдоналдса» — назойливые, но необходимые ориентиры. Огонек в лесу. Хуторок в степи. «Земля-я-я!!!»

Заповедник палладианства — Виченца. Консервативные венецианцы не дали Палладио поработать во всю силу в их городе, и он разгулялся тут.

От вокзала пересекаешь по виале Рома широкое Марсово поле и сразу

погружаешься в нечто, с одной стороны, невиданное, с другой — знакомое. Монументальные фасады вичентинских палаццо на узких улицах не рассмотреть — хрустят шейные позвонки. Похоже на Нью-Йорк в районе Уоллстрит, на деловые районы Филадельфии или Бостона. В общем, на впитавшую палладианство Америку.

Виченца — один из характернейших городов Ренессанса: здесь вполне ощущаешь, что город — творение человека, его пространство, его победа над нецивилизованной, опасной природой. Виченца стоит на Терраферме, а не на воде, как Венеция, — но в центре зелени нет. В стороне лежит более живописный квартал Барке — по берегам тихой речки Ретроне. Однако в целом Виченца — воплощение ренессансной градостроительной идеи, почти не измененной последующими столетиями с более либеральным экологическим мышлением.

Во время расцвета Палладио в Виченце жили тридцать тысяч человек. Сейчас — сто: не такой уж большой прирост. Италия была городской страной: к концу XV века — двадцать городов с населением свыше двадцати пяти тысяч (с отрывом лидировали Неаполь и Венеция). Во всей остальной Европе — от Лиссабона до Москвы — таких насчитывалось еще столько же.

За прошедшие пять столетий многое изменилось до неузнаваемости. Сохранились: благодаря воде — Венеция, а на твердой земле — Виченца. Вичентинские власти всех времен оказались верны памяти Палладио, продолжая его стиль, не соблазнившись даже повсеместным в Италии барокко-и это единственно правильное решение. Без Палладио Виченцы не существует. Виченца — его музей. Главная анфилада — корсо Андреа Палладио: парад дворцов. Главный зал — пьядца деи Синьори — с огромной ажурной Базиликой: шедевром, который приезжают изучать и зарисовывать. Сам Палладио нестеснительно писал о ней: «Это здание могло бы быть сравнено с самыми значительными и самыми прекрасными зданиями, построенными от древности до сего дня».

Базилику и просто очень интересно рассматривать, усевшись напротив на ступенях Капитанской лоджии, еще одного создания Палладио. Рядом, тоже с вином и сыром, сидят туристы. Быстро знакомишься. Математик из Манитобы Матвей спрашивает: «Вы уже успели проработать виллу „Ротонда“?» Мимо медленно едет на велосипеде подросток, громко поет по-итальянски «Катюшу». Ничему не удивляешься, и вдруг понимаешь отчего: что-то неумолимо ВДНХовское чувствуется в этом городе, что-то по-соцреалистически противоположное здравому смыслу. Идея распирает город. Обилие огромных зданий на узких улицах маленькой Виченцы

производит впечатление переполненности, близкой к взрыву: город набухает архитектурой, как бомбажная консервная банка. Собственно, взрыв уже произошел, и брызги долетели до самых дальних окраин — застыв оперным театром В Буэнос-Айресе и колхозным клубом в Читинской области. Палладио похоронен в вичентинской церкви Св.Короны возле алтаря работы Беллини, где Иоанн Креститель поливает Иисуса иорданской водой из жестяной кухонной миски. Эта замечательная здравосмысленность — не то соседство, которого требует дух Палладио. Его стиль — превознесенность. Его загородные виллы для отдыха и развлечений больше всего напоминают храмы.

К вилле «Ротонда» на окраине Виченцы — самому знаменитому сооружению Палладио — идем вместе с Матвеем, поднимаясь по девятнадцати ступенькам: все рассчитано, внутрь пускают только по средам. Там — буйная лепнина и роспись охристо-золотистого цвета. «Ротонду» два века назад «прорабатывал» Гете: «Внутри это строение я бы назвал уютным, хотя оно не приспособлено для жилья».

А для чего же?! Красиво, но бессмысленно. И этот стиль распространился по всему миру, до глухих углов? Все же тяга к роскоши куда неистребимее, чем стремление к нормальному удобству, не говоря о том, что это более пламенная страсть. Взять хоть мировые географические открытия, сделанные в поисках пряностей, золота и мехов, — не за пшеном же плыли вокруг света. Считается, что Палладио возрождал античность. Так считал и он сам. Так оно и было. Но с поправкой: Возрождение изгоняло из греко-римской древности язычество, а с ним — низовую физиологическую телесность. Интерес к античности возник во флорентийском кватроченто, а решающее событие произошло, когда Поджио Браччолини нашел в монастырских архивах сочинение древнеримского архитектора Марка Витрувия «Об архитектуре». Основа его: архитектура должна имитировать природу и строиться на рациональных принципах, ведущих к Красоте, Пользе и Мощи. Римлянина развил Леон Баттиста Альберти, который вычленил у язычника Витрувия библейский антропоморфизм, сравнивая пропорции колонн с соотношениями роста и толщины человека, расстоянием от пупка до почки и т.д.; человеческие же пропорции он, вслед за Блаженным Августином, соотнес с параметрами Ноева ковчега и храма Соломона. Максима «человек есть мера всех вещей» — для нас метафизическая — имела для Ренессанса арифметический смысл.

Продолживший Альберти в своем трактате «Четыре книги об архитектуре» Палладио заключает: «Здание должно выглядеть цельным,

совершенным телом».

Следствие — иерархия архитектурного пространства, подобно тому, «как Господь замыслил части нашего тела так, чтобы самые красивые были выставлены на обозрение, а менее достойные упрятаны». Оттого лестницы (кроме парадной) и другие служебные конструкции оставались без внимания. Оттого кухни задвигались в тесные неудобные помещения рядом с погребями, а иногда вовсе выносились за пределы здания — к амбарам и конюшням. Бельэтаж по сей день в Италии называется *piano nobile* — дворянский этаж, этаж для благородных.

Сортирами архитекторы палладианского толка пренебрегали: неловко, видно, делалось. На четырнадцать залов роскошной виллы Пизани обнаруживаешь одно отхожее место. Архитектура низа еще только предстояла человечеству, а ту, что была в прошлом, забыли. Я видал в Эфесе древнеримские общественные уборные дворцового размаха. Процесс там был организован тонко: оркестр играл, заглушая неблагозвучные шумы, запах нейтрализовали благовония, рабы предварительно нагревали своими задницами мрамор сидений. Хоть Возрождение возрождало античность, но полторы тысячи лет христианства не прошли даром: телесность заметно отступала перед духовностью. Суть — перед идеей.

Вот и «Ротонда» — не столько дом, сколько некая театральная сцена. Театральность в высшей степени присуща этой эстетике. Не зря последнее создание Палладио, которое заканчивали его сын Силла и ученик Скамоцци, — Театро Олимпико в Виченце. Потолок зрительного зала — небо с облаками. Декорация — архитектурная, то есть постоянная: для «Эдипа-царя», что обязано было подходить ко всему. Застывшая мифологема, раскрытие карт — как название джойсовского романа. В известном смысле декорация любой трагедии — Фивы; все может и должно быть сведено к Софоклу, всегда это — кровь, рок, возмездие. Потрясающая мысль: все человеческие трагедии одинаковы.

Главная улица Виченцы — корсо Палладио, уставленная дворцами, — по существу, та же улица Фив, которая уходит в никуда на сцене Театро Олимпико.

Умножение, тиражирование впечатлений и ощущений Палладио закладывал в своей работе. Вилла «Ротонда» — не просто театральная сцена, но четыре одинаковые сцены, обращенные на разные стороны света, к любым ветрам, ко всем временам года. Как говорил сам архитектор, он не мог выбрать, какой пейзаж красивее, оттого и соорудил четыре равных входа со всех сторон.

Круглый зал, вписанный в квадратный план здания, решал пифагорейскую задачу квадратуры круга: божественное совершенство — в материальной человеческой вселенной. Математика была господствующей наукой для архитекторов, музыкантов, скульпторов, художников. Сводимой к формуле казалась жизнь — и так вплоть до XX века. Что стало первым потрясением, показавшим: не все счастье рассчитывается на бумаге? Пуля «дум-дум»? «Титаник»? Газы на Ипре? Кровь русской революции?

Палладио упразднял сортиры, расширяя столовые, — и специальные помещения уставляли ночными горшками, от чего в итоге бешено разрастались цветы в садах: тоже вроде польза, но косвенная, не предусмотренная. Говорят, красиво жить не запретишь, — неправда: красивая жизнь только та, которая полноценна и естественна. Запланировать красоту и счастье не выходит. Потому и утонул «Титаник»: чтоб не зарываться. Как там у Венедикта Ерофеева: «Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтоб не сумел загордиться человек, чтоб человек постоянно был грустен и растерян».

Будем, однако, справедливы: виллы Палладио очень хороши снаружи. Палаццо и вилла — разница между фасадом и силуэтом. В городе значим только фасад, за городом — силуэт. Вписывание цивилизации в природу предвосхищает Руссо и прочее просветительство. Парк вокруг виллы переходит в сад, сад — в леса и поля. В Венето невысокие холмы скрывают мачты электропередач и отдаленные многоэтажки, автострасы кажутся ручьями: ничто не нарушает сельскохозяйственной пасторали, тем более, и растет кругом кукуруза.

Появление в Северной Италии вилл и особой культуры — *villegiatura*, дачной жизни, у нас так подробно описанной Чеховым, — напрямую связано с открытием Америки. Каждый раз истинная радость — узнать о связи далеких по видимости явлений, убедиться в преемственности мировых событий. Привезенная из Америки и легко прижившаяся кукуруза оказалась идеальным злаковым дополнением к традиционным макаронам: по сей день кукурузная каша — полента — любимый гарнир в Ломбардии, Пьемонте, Венето. За четыреста лет до хрущевского кукурузного бума заколосились поля, а венецианские купцы сделались и помещиками. Появились поместья — виллы, изысканность которым придавало чтение буколик Вергилия, излюбленного античного автора в эпоху Ренессанса. Виллы расписывали Веронезе, Тициан, Бассано, Пальма-старший, Пальма-младший.

Из Венеции почти до Падуи можно доплыть по Бренте — тридцать два километра узкой речки со шлюзами и разводными мостами. Два

непрерывно хохочущих парня (радостно думаешь: с утра приняли) ездят на маленьком «фиате» от моста к мосту, крутя в четыре руки допотопные лебедки, и мост вдруг разворачивается вдоль русла, превращаясь в остров. На нем паясничают и позируют перед туристскими камерами два молодца, которым так завидно повезло с работой.

Пароход идет медленно, течение тихое, по берегам — плакучие ивы, стены плакучих ив. Покой и благолепие. Где же тут купаются в длинных трусах, с воплем раскачавшись на ветке?

По Бренте — прекрасные, удвоенные гладкой водой палладианские виллы. В местечке Доло на мысу — светлое храмовое сооружение с восемью колоннами коринфского ордера, гид поясняет: городская бойня.

«Величественные здания, возведенные этим человеком, изуродованы мелкими грязными людскими потребностями... Сколь мало эти бесценные памятники высокого духа соответствовали жизни всего прочего человечества...» Слова Гете о Палладио цитируешь с противоположными чувствами. Как высказался в палладианском дворце Державин: «А где тут у вас, братец, нужник?»

Страсть к античности, нашедшая кульминацию в творениях Палладио, в Венеции и Венето возникла сравнительно поздно. Там для развития тенденции *all'antica* огромную роль сыграло разграбление Рима войсками Карла V в 1527 году. Наемники-лютеране не жалели католических святынь, разрушая город хуже любых варваров. В результате множество художников оказались без работы и двинулись на север. В частности — Якопо Сансовино, задавший «античный» тон в Венеции, и Джан Джордоко Триссино. Триссино — дворянин, энциклопедист и архитектор — обосновался под Виченцой и набрал себе в мастерскую лучших каменщиков, в том числе — сына падуанского каменотеса, специалиста по мельничным жерновам, Палладио, которого тогда еще звали Андреа делла Гондола. Только в 1540-м, когда Андреа было тридцать два года, появляется в документах имя «Палладио», придуманное в честь Афины Паллады его патроном Триссино, с указанием профессии — «архитектор».

Широта Палладио нечаста даже для Ренессанса. Он пробовал все: храмы, жилые дома, загородные виллы, общественные здания, мосты, плотины, театры, гробницы, оформление торжеств. Между 1540 и 1560 годами начал в Виченце и вокруг нее тридцать зданий — два десятка вилл, десятков дворцов. Если прибавить к этому авторство трактата об архитектуре, который почти полтысячи лет — мировой бестселлер, то поразишься взлету сына жерновых дел мастера.

Впрочем, его происхождение — обычное для Возрождения. Фра

Анджелико и Андреа дель Кастаньо были из крестьян, Джотто пас овец. Микеланджело с тринадцати лет служил в учениках у Гирландайо. Еще раньше начался трудовой стаж Уччелло, Тициана, Мантеньи. Андреа дель Сарто — и вовсе с семи. Редкие получили формальное образование: Леонардо, Брунеллески, Браманте. Художник низкого происхождения мог быть возведен в дворянство, что служило легким способом расплаты, даже обрести титул (графами стали Джентиле Беллини, Мантенья, Тициан). Некоторым удавалось разбогатеть художеством — Перуджино, Рафаэлю; сильно разбогатеть — Тициану. Такие если не входили в элиту, то приближались к ней, но это совершалось медленно и редко. В целом же художник имел статус ремесленника. Ремесленниками были все, кто работал руками.

Может быть, ближайшее современное соответствие — дизайнер интерьера. Зажиточные ренессансные дома были нарядны — не только снаружи, но и внутри: бронзовые светильники, зеркала в рамах, серебряная посуда, бокалы и штофы цветного стекла, майоликовые блюда на вышитых и кружевных скатертях, мелкая терракота на резных полках. И — картины: образа, портреты. Инвентарные перечни в завещаниях — лучшие свидетельства материальной культуры — показывают, что в домах девяноста процентов ремесленников были картины. Самый популярный образ, разумеется, Мадонна. Серийные специалисты — мадоннери — выпускали ширпотреб. Гениальные достижения Джованни Беллини тиражировались его мастерской, партиями поставлявшей на рынок Богоматерь с Младенцем на фоне пейзажа Террафермы, любимого в Венеции и Венето. Рынок искусства был широк, хотя еще не организован — это пришло через полтора столетия в Амстердаме.

Козимо Тура при феррарском дворе расписывал мебель, творил конскую сбрую, одеяла и скатерти. Сохранилось адресованное герцогу Миланскому Лодовико Сфорца письмо Леонардо, где он перечисляет, на что способен: живопись и скульптура идут десятым пунктом. Поступив на службу, Леонардо и занимался военной инженерией, организацией праздников, Дизайном костюмов. «Тайная вечеря» была шабашкой: картину ему заказал монастырь, а не герцог.

Только к середине XVI века постепенно укрепляется представление общества о художнике и художника о себе самом как о слуге муз. Термина «художник» и не было, «живописец» или «скульптор» служило ремесленным званием. Скульпторы часто состояли в одной гильдии с каменщиками и плотниками, живописцы — с фармацевтами, у которых покупали красители. Во Флоренции, например, они были членами гильдии

«Arte dei Medici i Speciali», сильно проигрывая в социальном статусе входящим в то же объединение врачам и аптекарям. Не существовало нынешней иерархии жанров: предметы искусства носили непременно функциональный характер, и лик святого писался для церкви, а не для музея. Из одной мастерской выходили и алтарные изображения, и расписные сундуки, и портреты, и раскрашенные знамена. Прикладных изделий, понятно, было больше.

Средний художник расценивался на уровне сапожника или портного — из сферы ручного неинтеллектуального сервиса. Таково было и художническое самосознание, и можно только догадываться о степени волшебного единения мастера со своим произведением, для которого он сам растирал краски, сам клеивал кисть, сам сколачивал раму — оттого и не видел принципиальной разницы между росписью алтаря и сундука. Искусство достигалось через ремесло.

Одно из следствий ремесленнического самосознания — отсутствие авторских амбиций, идеи копирайта: коллективный труд считался нормой и копирование не трактовалось как плагиат. Одержимость оригинальностью — требование нового времени — показалась бы странной. Оттого мы находим свободные беззастенчивые заимствования даже у самых великих: Беллини у Мантеньи, Карпаччо у Беллини. Никто не прятался, да и невозможно: все знакомы, а Беллини Мантенье — даже шурин. Если виллы Палладио находят спрос — почему не повторить его образцы? Это не только не зазорно, но и помогает хорошей традиции, которая побуждает не шокировать, а подтверждать. Манеру мастера продолжали подмастерья.

Оттого не было и непризнанности. Изменения вносились эволюционно, а не революционно. Ренессанс не знает своих Ван Гогов и Малевичей, и некому резонно указать: «Осел хвостом лучше мажет».

Другое следствие — недвусмысленное отношение к деньгам. Мысль, что творцу воздается где-то в горних высях, никто не понял бы. Изделие должно быть оплачено, будь то штаны или Святое семейство. Заказчик вступал с художником в отношения клиента с услугой, включая и то, что могли нахамить. Ренессансные тексты приводят случаи художнического своеволия — впрочем, портняжного тоже.

Пограничный между старым и новым самосознанием пример — история с картиной Веронезе. Церковь заказала ему сюжет Тайной вечери, но отказалась принять: мало того, что один апостол режет баранину, а другой ковыряет вилкой в зубах — живописец разместил на холсте полсотни фигур, включая негритят-прислужников, пьяных немецких солдат, карликов, шутов и собак. Вышел скандал, и Веронезе вызвали на

суд инквизиции. В итоге сошлись на смене названия: «Пир в доме Левия» (сейчас картина в венецианской «Академии», а в тех же скобках подивимся инквизиторской терпимости). Запись допроса сохранилась. «Вы в самом деле считаете, что все эти люди присутствовали на Тайной вечере? — Нет, я полагаю, что там были только Господь наш Иисус Христос и его ученики. — Почему же вы изобразили всех остальных? — На холсте заказанного мне размера оставалось много места, и я подумал, что могу заполнить его по своему усмотрению». Восхитительное достоинство, прямодушная гордость мастера, забытая зависимость от материала — ни слова о духовке и нетленке.

Однако уже Вазари в том же XVI веке говорит в своих «Жизнеописаниях» о божественном вдохновении Джотто. Начинает возникать иная, современная концепция художника.

Но Андреа Палладио — еще из того, ремесленного цеха. Обилие художников на душу населения имело понятные результаты. Как в Одессе, где каждая мамаша считала долгом видеть сына со скрипочкой в руках, неизбежно появлялись Хейфец и Ойстрах, так в Тоскане и Венето из сотен мальчиков, отданных в ученики, выходили Боттичелли и Карпаччо. Так вышел из гильдии каменщиков Палладио.

Баснословна его карьера: от первого успеха — палаццо Тьене в Виченце, где теперь штаб-квартира «Банко пополаре», — до посмертного триумфа во всем мире.

Секрет распространения — прежде всего во внятных радикальных трактатах, пользуясь которыми даже посредственность могла воздвигнуть нечто значительное. Палладио вывел алгоритм, и произошло воровство простоты.

Секрет — и в извивах истории, которая ретроспективно не знает случайностей. Венеция стала туристским аттракционом раньше других городов планеты, за исключением Рима, пожалуй. Первые в мире туристы — англичане — вывозили впечатления и идеи из Венеции и Венето: одной из остановок по пути была Виченца. Ключевым оказался приезд сюда лондонского архитектора Иньиго Джонса летом 1614 года. Он встретился с престарелым Винченцо Скамоцци, лучшим учеником Палладио, и приобрел несколько сундуков с эскизами.

Джонс умер, когда уже исполнилось двадцать лет Кристоферу Рену — человеку, который после великого пожара Лондона в 1666 году построил его заново, в конечном счете по принципам Палладио: например, собор Св. Павла.

Идеи растекаются — чем они проще и внятнее, тем быстрее и шире.

Но всегда должен быть проводник, персонификация идеи: таким для Англии стал Иньиго Джонс, а для России — Джакомо Кваренги. В 1780 году по приглашению Екатерины он приехал из Италии в Петербург, где и умер тридцать семь лет спустя, успев послужить еще и Павлу, при Александре впад в немилость. Неистовый палладианец, он задал тон, стиль, моду, оставив выдающиеся образцы: Английский дворец в Петергофе (разрушен Люфтваффе в 42-м), Академия наук, Эрмитажный театр, Обуховская больница, Конногвардейский манеж. Не забудем Смольный: эволюционер Палладио оказался причастен к самой радикальной революции в истории. А победивший гегемон в своих общественных и частных сооружениях самоутверждался, копируя дворцы и поместья. В санатории «Сочи», построенном для Политбюро — с портиками, фресками, лепниной, — я своими глазами видел монументальную плиту, где золотом по белому в прожилках выбито: «Кефир 22.00 — 22.30». Под Москвой попал в гости к нефтяному магнату, занявшему бывшую дачу ЦК: лестница вчетверо шире кухни, ионические колонны в два обхвата, в бильярдную попадаешь через спальню.

В Штатах главным проводником палладианства стал Томас Джефферсон. Молодая Америка брала пример с Англии — в архитектуре тоже. (Еще в начале XVIII века даже кирпич привозили из Британии, укладывая его в трюмы как балласт.) Но что до государственного устройства и принципов общественной жизни, то отцы-основатели заглядывали через голову и Англии, и всей Европы в античность: Грецию и Рим. Так, взяв многое в университетской системе Оксфорда и Кембриджа, американцы отвергли их принцип замкнутых дворишков монастырского типа, что напоминало об ограниченности человеческого разума и элитарности знания.

В первоначальных Штатах все было идеологично. В этом смысле английское палладианство оказалось идеальным компромиссом — античность, пропущенная через британский опыт. Располагал к тому и климат: Штаты — южная страна, о чем часто забывают. Родные края Джефферсона — на широте Палермо. Здесь не было риска промерзнуть в открытых колоннадах или схватить насморк у распахивающих до пола «венецианских» окон.

Впрочем, мода никак не связана со здравым смыслом. Как вышло, что палладианство активнее всего внедрилось на севере Европы — в Англии и России? Виллы, перенесенные из Венето в Эссекс и Петербургскую губернию, опять-таки напоминают хрущевские заполярные посадки кукурузы. В Британии широт, на которых находится Венето, нет вообще. В

большой России такие параллели имеются, но — на Черном море, где палладианский стиль законно господствует в облике санатория «Металлург» и водолечебницы «Мацеста». Но какой такой прохлады алкали русские помещики на широтах Гренландии и Аляски? Если уж заимствовать архитектуру в Италии, то логичнее было бы копировать средневековые палаццо — толстые стены, крохотные окна. Однако логика имеет отношение лишь к самим конструкциям, а не к моде на них.

В Америке сам Джефферсон напоминал о Возрождении. Занимался сельским хозяйством, метеорологией, археологией, филологией, восстановил облик мамонта по ископаемым костям, составил словарь индейских диалектов. Внедрял республиканские принципы в американское общество и — палладианский стиль в американскую архитектуру, без обиняков называя Палладио «Библией». Об этих высказываниях можно не знать — достаточно взглянуть на дом Джефферсона в Вирджинии, названный итальянским именем Монтиселло, спроектированный в 90-е годы XVIII века самим хозяином по образцу виллы «Ротонда».

В XIX веке палладианские фасады загородных домов были так популярны в Штатах, что Фенимор Купер жаловался: здания не отличить друг от друга. Мода сошла на нет только полстолетия назад, но и деловые кварталы американских городов успели стать назойливо палладианскими.

Огромно влияние Джефферсона, избранного в 1800 году президентом США, на облик американской столицы — при нем строился Капитолий, Белый дом, судебные здания, менялась Пенсильвания-авеню. Если есть в мире второй, после Виченцы, палладианский город — это Вашингтон. Точнее, он первый: потому что подлинный, исторический Палладио в своем городе пробовал и искал — в Вашингтоне же использовано уже найденное, отобранное, проверенное не только итальянской, но и британской, и уже своей американской практикой. Вашингтон — столица палладианства. А универсальность стиля такова, что житель Тамбовщины может представить себе Белый дом, пройдясь вокруг колхозного Дома культуры.

Прижизненная судьба Палладио сложилась тоже неплохо: в конце концов, он получил в свое распоряжение целый, и немалый, город. Но тяжелый комплекс непризнания Венецией тяготел над ним до смерти. С 70-х годов XVI века, то есть в последнее свое десятилетие, он именуется в венецианских документах «наш верный Андреа Палладио», но ни общественных, ни частных заказов в Венеции так и не получил. Победив посмертно планету, всю жизнь мечтал одолеть один город.

Палладио засыпал Венецию проектами и прошениями, получая

неизменные отказы. Патриции заказывали ему виллы — тут он обошел и Сансовино, и Санмикели — но не городские дома. Венецианцы были, к счастью, консервативны и здравы — к счастью, потому что проекты Палладио, перейдя с бумаги в камень, загромождали бы Большой канал, не говоря о каналах малых. Так же стоило бы возносить в венецианских церквах специальную молитву за неудачу проектов 50-60-х годов XX века Райта и Корбюзье, которые тоже прицеливались строить здесь.

Слава Богу, Палладио проиграл конкурс на мост Риальто: то, что он предлагал, больше всего напоминает плотину сталинской эпохи. И нынешнее-то сооружение победившего в конкурсе Андреа делла Понте кажется слишком монументальным для Венеции, но оно хотя бы оптически не перекрывает канал. Нет сомнения, что делла Понте уступает в таланте своим соперникам в борьбе за Риальто — Микеланджело, Сансовино, Санмикели, Палладио. Но имена и стоящие за ними дарования во все времена имели значение второстепенное по сравнению с отношениями между художником и властью: вспомнить, что ли, союз Лужков-Церетели. Иногда такое во благо — но не в Москве, с ее несуразной палладианско-сочинской эстетикой Манежной площади. Получил отказ предложенный Палладио проект перестройки фасада Дворца дождей и Пьяцетты — опять-таки слава Богу. В своих «Четырех книгах об архитектуре» он отказывает венецианской готике в изяществе и красоте — можно представить, как распоясался бы он в городе.

Конечно, Венеция, как и весь мир, не избежала палладианства: ее ведущий архитектор XVII века Лонгена — ученик Скамоцци, то есть ученик ученика. И наконец, была церковь — единственный венецианский заказчик Палладио.

Ему все же удалось поработать здесь, оставив два фасада, которые доминируют в вечернем городе. Когда над лагуной непроглядно темнеет, глаз наблюдателя, стоящего у воды перед Дворцом дождей, режет одно пятно — Сан Джорджо Маджоре, мертвенно-белый фасад церкви.

Палладио строил храмовые фасады из похожего на мрамор истрийского известняка, который еще и отбеливался от солнца и воды. Белы и церковные интерьеры Палладио, утверждавшего: «Из всех цветов ни один не подходит так для храма, как белый, — благодаря чистоте, напоминающей о жизни, угодной Богу».

Тем же вечером стоит перебраться на другую сторону Большого канала, завернуть за здание таможни на остром мысу, выйдя на набережную Неисцелимых вдоль широкого канала Джудекка (нет в мире лучшей вечерней прогулки), — и перед глазами встанет мощный силуэт

храма Реденторе с таким же отбеленным фасадом.

Церковь Реденторе (Искупителя) — шедевр Палладио: компактная огромность. Каждый год в третью субботу июля через Джудекку наводится понтонный мост, к храму идут венецианцы, вспоминая об избавлении города от чумы, служится благодарственная месса, у паперти продают билетки благотворительной беспроигрышной лотереи, от которой у меня осталась школьная линейка «Made in China». Канал заполняют лодки, катера, яхты, по берегу Джудекки на километр выстраиваются столы: в этот вечер положено есть на воде или у воды. Меню — водоплавающее: рыба, моллюски, ракообразные, в крайнем случае, утка. За полчаса до полуночи начинается сорокапятиминутный фейерверк, храм Реденторе каждую секунду меняет оттенки, осеняя разгульный праздник, — и живое величие Палладио неоспоримо.

Редкий гость заезжает теперь в Виченцу, а Венеция помогла Палладио выбраться из переулков Террафермы, да еще и умножиться, отразившись в водной тверди.

ШЛЕПАНЦЫ СВЯТОЙ УРСУЛЫ

Венеция поражала всех и всегда иной концепцией города. Идея рва с водой, окружающего городские стены, была здесь возведена в немыслимую степень, сделавшую стены ненужными. Растущие из воды дома, улицы-каналы, превращение глади в твердь — сообщают городу и его жителям сверхъестественные свойства. «В Венеции лошадей и никакого скота нет, также корет, колясак, телег никаких нет, а саней и не знают», — писал в XVII веке стольник П.Толстой, и обратим внимание на завершение фразы: тут и недоумение, и зависть, и необузданная попытка превосходства. Через столетия проходит в неизменном виде этот сгусток чувств, в наборе возможный лишь перед лицом непонятого иного. Как просто сказал о Венеции Петрарка: *mundus alter* — «другой мир».

В Венеции все не так: площадь — не пьядца, а кампо (пьядца только одна — Сан-Марко), улица — не виа, а калле. О стены домов бьется вода, и дивно представлять, как все здесь стоит на сваях, что под одной только церковью Санта Мария делла Салюте миллион этих столбов, привезенных с Балкан. Непрочность основы — дна лагуны — сказывается во множестве покосившихся зданий. В 1445 году один умелец взялся выпрямить колокольню Сан Анджело своим секретным способом: башня

выпрямилась, но на следующий день рухнула, и архитектор по имени Аристотель Фьораванти сбежал в Москву, где построил Кремль.

Кривизна — знак Венеции. Потому и не пришелся ко двору одержимый симметрией Палладио: заявленная верность природе оборачивается насилием над ней. А здесь даже площадь Сан-Марко — не прямоугольник, а трапеция.

Понимая чересчур энергичное вмешательство как порчу, венецианцы и не вмешиваются. Кривобок мой любимый дворец на Большом канале — палаццо Дарио, с розами мраморных медальонов по асимметричному фасаду, с четырьмя раструбами *fumaioli* — каминных труб, густым лесом встающих на картинах Карпаччо. Крива колокольня церкви Сан Барнаба, под которой пью утром кофе-макьято (*macchiato* — «запачканный»: эспрессо с каплей молока), выйдя за свежим хлебом в булочную «Пане Риццо» и за местной газетой, хорошо в ней разбирая только разделы спорта и погоды, а что еще нужно.

Главная нынешняя особенность Венеции — в ритме. Здесь передвигаешься либо пешком, либо по воде: не опасаясь и не озираясь. Сюда нельзя быстро въехать, отсюда нельзя быстро выехать. Оказывается, это важно: даже разовый визит совершается не наскоком, а вдумчиво.

Венеция — единственный в мире город без наземного транспорта. Все, что придумал человек для передвижения, вынесено за скобки человеческого существования — в воду, в чужую среду обитания. Гондолы — лимузины, такси — катера, автобусы — пароходики-вапоретто скользят мимо, не задевая тебя ни в буквальном, ни в переносном смысле, двигаясь в каком-то другом измерении.

В Венеции тихо. Подозрительно тихо для города, набитого туристами. Поздним вечером слышен дальний плеск рыбы, да разве еще выпадет такая удача, что по каналу проплывет нанятая японцами кавалькада гондол с пением под аккордеон и протяжными криками «О-о-й!» на поворотах.

К карнавалу в феврале, к сентябрьской исторической регате, к празднику Вознесения сюда съезжается на промысел карманное ворье, но серьезных преступлений в Венеции немного: стремительно не исчезнешь.

Если б не Венеция, мы не смогли бы осознать, насколько облик городов изменил транспорт. Не только сами колесные машины и производимый ими шум, но и транспортный антураж: пестрые дорожные знаки, светофоры, разметка улиц, полицейские, паркинги, рельсы. Тротуары, наконец.

Это самый подлинный, более того, настаивающий на себе город, потому что естественная преграда — вода — не дает ему раствориться в

окрестностях, размазаться по новостройкам, предать себя в пафосе реконструкций. Сочетание застылости, неизменности зданий и вечной подвижности, текучести улиц — тот эффект, который создает Венецию.

С запада — всегда почему-то в правильной дымке — маячат Местре и Маргера: промышленные придатки Венеции, которые давно превзошли ее в размерах. Несложно: в XV веке тут жили двести тысяч человек, сейчас — меньше ста. Город концентрируется на себе, подчеркивая главное, неколебимое.

В Венеции осталось так много нетронутого, что все пытаешься вообразить, как выглядели каналы и площади полтысячи лет назад, во времена Карпаччо.

Что до пьяццы Сан-Марко, то сейчас она явно эффектнее — с нарядной толпой, роскошными витринами в аркадах, соперничающими оркестрами «Флориана» и «Квадри» по сторонам площади. В XV веке пьяцца была немощеной, росли деревья и виноградные лозы, в углу стучали каменотесы, работала общественная уборная, вовсю шла торговля мясом и фруктами.

Другое дело — Большой канал. Полный прелести увядания сейчас, он представал полным жизни и красок: шестьдесят восемь палаццо достоверно были украшены фресками по фасадам (семь дворцов расписал один только Джорджоне — ничего не сохранилось!). Облупленная штукатурка отождествлялась с нищетой, а не с щемящим обаянием распада — облупленных зданий на Большом канале не было. Были в дни процессий и праздников распахнутые настежь высокие окна с переброшенными через подоконники пестрыми восточными коврами, на которые опирались дамы в пышных нарядах. Город служил им задником, а сами они — лучшей частью городского декора.

Не удержаться от еще одной цитаты из стольника Толстого: «Женской пол и девицы всякого чину убираются зело изрядно особою модою венецкого убору... В женском платье употребляют цветных парчей травчатых болши. И народ женской в Венецы зело благообразен, и строен, и политичен, высок, тонок и во всем изряден, а к ручному делу не очень охоч, болши заживают в прохладах».

Глазеть из окна у всех времен и народов почитается лучшим досугом, но в Венеции занятие было доведено до ритуала. Это понятно: крыльцо, палисад, завалинка — изобретения сухопутные, а на воде не остается ничего, кроме окна, чтоб поглядеть и показать. До сих пор в районе Риальто сохранилось название *Fondamenta di Tette* — набережная Титек (именно так грубо, не «бюстов»), вдоль которой торчали из домов проститутки, для

вящей завлекательности обнаженные по пояс. Идея сексуальной витрины, повторенная несколько более цивилизованно в нынешнем Амстердаме. Славу Венеции всегда составляло не производство, а торговля и сервис: на пике Ренессанса тут числилось одиннадцать тысяч проституток — это при двухсоттысячном населении.

Когда вся Европа пряталась в крепостных дворцах с избытыми окошками в толстых стенах, здесь, под защитой воды и флота, позволяли себе роскошь широких окон и открытых балконов. Роскошь была в глаза — яркая, полувосточная: через Венецию шла торговля с Азией и Африкой. В городе было полно экзотических вещей и людей: рабы-мусульмане импортировались для услуги, охраны, услады. В карпаччовской толпе — черные и смуглые лица, тюрбаны, жемчуга, золотые и пурпурные одежды. Как на современном венецианском карнавале, где нет поделок из марли и картона, где в ходу шелк, кожа, парча.

Вся эта — прежняя, но во многом и нынешняя — Венеция встает с картин Витторе Карпаччо, первого художника города.

Повествовательный стиль появился в венецианской живописи до него: великая республика писала свою историю. Все важное должно быть запечатлено: праздники, процессии, исторические события. Не зря был послан в Константинополь ко двору султана Мехмеда II государственный художник Джентиле Беллини (между делом он расписал султанские покои эротическими сюжетами, за что, видимо, и был награжден мусульманским орденом). Не зря увековечить «Чудо св. Креста» (случай с потерей и находкой реликвии) поручили сразу пятерым — тому же Беллини, Карпаччо, Бастиани, Диана и Манзуэти.

Карпаччо — первый художник города не формально, были и прежде, но он первым передал самую суть городской жизни, красоту и хаос уличной толпы. Ему под силу был бы Нью-Йорк XX века.

Фотографической Венеции у Карпаччо нет — ему надо, чтобы было интересно, а не точно. (Так верен по духу «Театральный роман», но странно было бы восстанавливать историю МХАТа по булгаковской книге.) В карпаччовские композиции внедрены сооружения и пейзажи из других мест и эпох: встречаются виды Виченцы, Падуи, Вероны, Феррары, Рима, Урбино, Далмации, Иерусалима, городов Востока. Судя по всему, Карпаччо выезжал не дальше Анконы, но охотно пользовался многочисленными в эпоху Ренессанса альбомами-перечнями: карт, городских видов, растений, животных. Замечательная по наивности идея — перечислив, поймешь. Есть в этом нечто неожиданно буддистское.

При этом в «Чуде св. Трифона» на заднем плане — подлинная Венеция

с каналами, мостами, колокольней, домами, коврами в окнах, на которые облокотились разодетые женщины. В «Прибытии паломников» — легко узнаваемые башни и стены Арсенала, точно такие же, как теперь. В «Чуде св. Креста» — поправляющий черепицу кровельщик, вывешенное на алтане (веранда на крыше) белье, выбивающая ковер хозяйка, вывеска гостиницы «Осетр» (через пять веков «Осетр» — «Locanda Sturion» — на том же месте: десятый дом от моста Риальто по правой стороне).

Перемешивая ведуты с цитатами, Карпаччо предлагает и Венецию, и фантазию на венецианскую тему. Похоже, этой поэтикой вдохновлялся Итало Кальвино в книге «Незримые города», где Марко Поло рассказывает Кублай-хану, наподобие Шехерезады, байки о разных местах, а на упрек хана, что он так и не сказал о своей родине, отвечает: «Каждый раз, описывая тот или иной город, я что-то беру от Венеции... И может быть, я опасаясь утратить всю Венецию сразу, если заговорю о ней». Как пелось в других местах: «Я вам не скажу за всю Одессу».

Карпаччо везде на грани хроники и вымысла — то одного больше, то другого. Его бытописание преувеличивать нельзя: ведь выбраны всегда чудесные события, даже если они не легендарны. Это в XVII веке голландцы начнут запечатлевать для вечности пирушку офицеров, трактирную драку или хлеще того — вязание на спицах. Однако главное различие — в ритме и темпе. Голландцы разреживают события и явления, впуская в холст эмоциональные и живописные пустоты; у венецианца многослойной информацией насыщен каждый сантиметр. В этом отношении повествовательные полотна де Хооха и Карпаччо соотносятся как итальянский неореализм и американское кино. Сравнение не случайное: в долюмьеровскую эпоху Карпаччо и был кинематографом. Выстраивая увлекательные сюжеты, в своем внимании к мелочам он словно предвидел, что картины начнут репродуцировать в альбомах подетально — и мир растроганно замрет перед крупным планом маленьких шлепанцев у кровати св. Урсулы. Шлепанцы абсолютно не нужны в пророческом сне святой, зато необходимы для сохранения душевного здоровья — и художник бросает на мистику, как на амбразуру, свой венецианский здравый смысл.

Кажется, такое ценилось и в те времена. Марин Санудо в хронике 1530 года упоминает лишь три живописных шедевра в городе: алтари Джованни Беллини и Антонелло да Мессина и карпаччовский цикл св. Урсулы. Поэтесса Джиролама Корси Рамос посвятила Карпаччо восторженный сонет: «Этот смертный овладел могуществом самой природы, вдохнув жизнь в кусок дерева». При этом в 1557 году в описи скуолы (гильдии) Сан

Джорджо дельи Скьявони, где хранятся девять работ Карпаччо, в перечне сюжетов и параметров картин имя автора не упомянуто вовсе. Вероятно, дело не в отношении к конкретному мастеру, а в переходном времени: от художника-ремесленника к художнику-Художнику.

Карпаччо прекрасен в музее «Академия», но все же лучший — именно в Сан Джорджо дельи Скьявони. Это гильдия ремесленников-далматинцев, выходцев с Балканского полуострова, которых в Венеции обобщенно именовали славянами (schiavonì). Пятнадцать шедевров Карпаччо созданы для гильдий далматинцев и албанцев, его картины есть в музеях Хорватии и Словении. По скудости сведений о жизни художника (отец — торговец кожей, два сына — живописцы: немного), неясна причина его тяги к восточноевропейским народам: может быть, лишь совпадение.

Несомненное совпадение — то, что к Сан Джорджо дельи Скьявони надо идти по Рива дельи Скьявони (Славянской набережной), главному променаду Венеции: от Дворца дождей вдоль воды, сворачивая за церковью делла Пьета. Ориентир надежный: это церковь Вивальди, где по несколько раз в неделю устраиваются концерты его сочинений, привычных как позывные новостей.

Вивальди стал тем, что в Штатах называют elevator music — «музыка для лифта»: до какого-нибудь пятидесятого этажа, да еще с остановками, вполне уложишься в среднее адажио. Однако однообразие обманчиво и сродни японскому: чего стоит только разноголосие инструментов. Антонио Вивальди служил в школе для девочек, и охотно воображаешь, как к нему приставали будущие исполнительницы: «Дядь Тош, сочините мне для гобоя! — После отбоя поговорим». В полутысяче концертов для всех мыслимых инструментов Вивальди охватил материальный мир музыки. В нем — карпаччовская смесь аристократизма (изысканности) и популярности (увлекательности), то же чувство соразмерности, с которым Карпаччо заполнял улицы и каналы фигурами.

Скуола Сан Джорджо дельи Скьявони оставляет сильнейшее впечатление нетронутого уголка, чувство смущения, как при вторжении в частный дом. Такое ощущение возникает в районах, не достигаемых туристами, — Кастелло, Канареджио, западного края Дорсодуро. Отсутствие транспорта и привычной маркировки улиц спасает Венецию от полной музеизации. Во всяком другом городе турист бесстрашно садится в такси, добираясь до любых углов. Здесь он жмет к Сан-Марко, боясь — и не без оснований — запутаться в лабиринтах улочек, меняющих на каждом перекрестке названия, утыкающихся без ограждения в каналы, с домами замысловатой старинной нумерации: 2430, а рядом — 690.

Оттого Венеция не устает раскрываться тому, кто ей верен, и особенно тогда, когда овладеваешь техникой ходьбы по кальи — то, что венецианцы называют «ходить по подкладке»: ныряя в арки, срезая углы, сопрягая вапоретто с трагетто — переправой в общественной гондоле.

На какой карте найдешь улочку, где обычно останавливаемся мы с женой: *Sottoportego e corte dei zucchero* — «Сахарный проход и двор»? Двор в самом деле есть, но наша дверь — в «проходе», каменном коридоре, в который надо свернуть с улицы, ведущей к очаровательнейшей церкви Св. Себастьяна, расписанной Веронезе. В пяти минутах ходу отсюда жила семья Карпаччо, его приход — Сан Анджело Раффаэле.

Скуола Сан Джорджо дельи Скьявони неказиста снаружи и скромна внутри. Но нет места более несокрушимого обаяния, которому поддаешься постепенно и уже навсегда. Хорошие стихи С. Шервинского: «Мерцает дерево смиренной позолотой. / Карпаччо по стенам с прилежною заботой / По фризу развернул простой души рассказ...» Золотистая лента девяти картин высотой около полутора метров — по трем стенам небольшого зала размером десять на одиннадцать. Картины разного формата, и повествование, чередующее длинные и короткие эпизоды, создает запоминающееся чувство ритма и мелодии.

Тот день в 1841 году, когда Джон Рескин обнаружил для себя этот зал с работами Карпаччо, можно считать важнейшей датой в истории искусств. Сочетание готической и ренессансной эстетики, иконной строгости и жанровой свободы, аскезы и праздника — произвело на него впечатление магическое. Тут выстраивается цепочка: труды властителя дум Рескина — интерес к готике — прерафаэлиты — пересмотр иерархии Возрождения — отрицание академизма — возникновение арт-нуво — эклектика XX века.

Об этом можно не помнить или не знать, возвращаясь сюда и часами разглядывая картины. Например, животных в сюжете «Св. Иероним приводит укрощенного льва в монастырь»: антилопа, олень, косуля, бобр, заяц, цесарка, попугай. И лев, разумеется, от которого разбегаются монахи, один даже на костыле. Бегут и те, что едва видны на дальнем заднем плане, хотя им точно ничто не угрожает. Монахи летят, как ласточки, в своих черно-белых одеяниях, с гримасами преувеличенного ужаса на лицах, в полном контрасте с мирным выражением львиной морды. Карпаччо — едва ли не единственный живописец Возрождения с явственным чувством юмора, которого так много будет через полтора столетия у голландцев. Удивительно смешон бес, которого изгнал св.Трифон из дочери императора Гордиана, — пыжится, сопит и похож на перепуганную собачку.

Собаки Карпаччо — отдельная тема. Борзые, пойнтеры, легавые,

шпицы, болонки — есть, наверное, кинологическое исследование карпаччовских картин. Собаки часто впереди, по сюжету играя роли второго плана, за что тоже дают «Оскара», но композиционно — на первом. Шпиц в «Видении св. Августина» позой комически дублирует святого, другой шпиц глядит из гондолы в «Чуде св. Креста», сразу две собаки у ног «Двух венецианок», легавая отвернулась от «Прибытия паломников», борзая участвует в «Крещении селенитов».

У Карпаччо в середину кадра выдвигается не то, что важно, а что интересно и красиво: иначе говоря, что важно эстетически. Так главным героем «Принесения во храм» почти кощунственно становится разухабистый мальчик-музыкант: нога на ногу и горстью по струнам. В сцене зверского истребления св. Урсулы и одиннадцати тысяч ее спутниц внимание захватывает фигура лучника: его пестрый колчан, его расшитый камзол, его элегантная шапочка с пером, его золотые кудри, его изломанная поза с кокетливо отставленным задом. Он хорош необыкновенно, он целится в Урсулу и сейчас ее убьет.

Главное событие — не обязательно в центре внимания. В центре — что счел нужным поместить художник, и оно-то, вопреки названию и сюжету, оказывается главным. Это закон истории: фактом становится то, что замечено и описано. Есть ли более внушительное свидетельство величия человека на Земле?

Дотошно подробен Карпаччо во всем. Картина «Св. Георгий убивает дракона» — современный триллер, где светлый златовласый герой несется в атаку над останками прежних жертв, выписанными с леденящим душу тщанием. И тут же — опять реестр фауны: лягушка, змея, ящерицы, жабы, вороны, грифы. Лошадь, конечно.

Рассматривая в альбоме фрагмент, содрогаешься от вида откушенных конечностей и противных земноводных. Но перед самой картиной под ноги коня не смотришь, глядя, как ломается в горле дракона копье и сложила ручки освобожденная девушка. Да и не в этом дело: дело — в свете, цвете, движении, чередовании красочных пятен. Все лихо и правильно. Жаба — очарование! Растерзанные трупы — прелесть! Мы ломим! Удар! Го-о-ол!!!

Карпаччо не просто кинематограф, а Голливуд: то есть высочайшее мастерство в построении истории, монтаже разнородных объектов, подборе главных героев и крупных планов; а в результате — создание сложносочиненного, но целостного образа. И прежде всего — образа страны и ее обитателей.

Этот образ узнаешь, точнее опознаешь — вот откуда восторг перед Карпаччо. Венеция — как венецианец Казанова: к ней притягивает как раз

то, что ее любили столь многие. Миф Венеции так же привлекателен, как она сама. Правильно делают те (Феллини!), кто изображает Казанову пожилым и потертым: ему достаточно легенды о себе. Надо быть снобом, чтобы не полюбить Венецию, после того как ее полюбили и красноречиво признались в этом сотни достойных людей: только в русской традиции тут Блок, Кузмин, Ходасевич, Ахматова, Пастернак, Муратов, Мандельштам, Дягилев, Стравинский, Бродский, Лосев.

У Карпаччо находишь мост Риальто — еще деревянный, но той же формы, что нынешний из истрийского камня. Возле — тот же рынок с хороводом морских тварей: корявые пегие устрицы, черные мидии, фестончатые раковины *carosanto*, продолговатые, вроде карандаша, *carpelunga*, серые галькоподобные *vongole*, креветки, крабы, вкуснейшая в лагуне рыба с живописным именем бронзино; горы белых грибов в сентябре, тугие пучки белой спаржи в апреле, огромные болонские яйца круглый год, десятки сортов спагетти — малиновые со свеклой, коричневые с какао, зеленые со шпинатом, черные с кальмарьими чернилами, ослиная колбаса, жеребятина, которую несешь с базара. Навязчивая картинка снова и снова возникает в последние годы — раздумывая о возможных метаморфозах жизни, представляешь себя почему-то на Риальто: в резиновых сапогах и вязаной шапочке грузишь совковой лопатой лед на рыбные прилавки. Невысокого полета видение, но, может, это память о прежнем воплощении?

В настоящем — венецианские чудеса. Птичий — панорамный — взгляд, когдаходишь из Адриатики в лагуну и с палубы греческого лайнера видишь шахматный снаружи и желтый изнутри маяк; пестрые рыбацьи паруса у островка св. Елены; отмели, по которым в сотне метров от океанского фарватера бродят пацаны с сетками для моллюсков; дикие пляжи Лидо, уходящие к цивилизации «Отель де Бэн», где умер томасманновский фон Ашенбах в фильме Висконти; кладбищенский остров Сан-Микеле с кипарисами над кирпичной стеной, где лежит поэт, которого помнишь таким живым. Потом, разворачиваясь правым бортом, принимаешь с высоты парад терракотовых колоколен, белых фасадов, черепичных крыш — то, что снится потом, и снилось, оказывается, раньше. Но и просто: с рыночной кошелкой, предвкушая бронзино в белом вине с эстрагоном, заворачиваешь за угол — и снова оказываешься в картинах Карпаччо. По меньшей мере — в полотнах Каналетто: они-то просто кажутся фотографиями. Помню выразительную выставку «1717-1993»: офорты и фото одних и тех же мест — разницы почти нет.

Острая радость новизны и одновременного узнавания в Венеции на

каждом шагу. Чем больше новых ракурсов, чем неожиданнее они, тем неисчерпаемое и увлекательнее город. По такому показателю Венеция с ее переплетением кривых узких улиц и кривых узких каналов далеко впереди всех. Достижение тут взаимное: внезапный ракурс возвышает наблюдателя — возникает иллюзия своей особой тонкости.

Именно это ощущение дает Карпаччо, когда рассмотришь в тени кровати шлепанцы Урсулы. Снижение пафоса — как нисхождение к восприятию.

Венецианское Возрождение таким уже больше не было. Ключевую переходную роль сыграл Джорджоне, занявшийся станковой нефункциональной живописью: для чего написана «Гроза»? И еще: от Джорджоне пошла таинственная недосказанность, которая новому времени представляется неотъемлемой частью искусства. Существует книга страниц на полтора, в которой перечислены версии содержания «Грозы» — лишь краткие изложения разгадок.

Большерукие Мадонны Джованни Беллини таинственны, но это понятно: они помещались в алтарях с целью заведомо непостижимой. Сейчас лучшая из всех на свете — «Мадонна с деревцами» — искоса глядит на Младенца в зале музея «Академия». Если вдуматься, это более нелепо, чем фирменный напиток «Харрис-бара» — коктейль «Беллини»: шампанское с персиковым соком три к одному.

Рескин писал, что после Беллини истинная религиозность потесняется из венецианской живописи. Но Беллини умер в 1516-м, всего за десять лет до кончины Карпаччо: светский дух и при нем всюду веял в городе, который прежде всех заглянул в новое время.

Венецианская религиозность была особой. Нигде в Италии христианство и язычество не сосуществовали так мирно. Дело опять-таки в отдельном отношении к Возрождению. У Венеции, возникшей в V веке, не было, в отличие от других важных итальянских городов, древнеримского, языческого прошлого: возрождать нечего, нечего и преодолевать. Колоссальная самодостаточность: *Veneziani, poi Cristiani* — сначала венецианцы, потом христиане. Отсюда — чувство превосходства: соперничество Венеции и Флоренции — изобретение историков и искусствоведов позднейших эпох, сами венецианцы страшно удивились бы такому сопоставлению. В 20-е годы XVI века дож Андреа Гритти выдвинул идею «нового Рима», почти совпав по времени с тезисом инок Филофея о «третьем Риме» — Москве. Место перешедшего под турок Константинополя ощущалось вакантным.

Примечательно, что мечтательная парадная идеология оставалась

парадной, никак не мешая бизнесу: под разговоры о духовной сверхзадаче здесь торговали и богатели, здесь возникли подоходный налог, наука статистика, казино. Повествовательная живопись.

Художники — как и все в Венеции — умножаются, словно в отражениях, редко появляясь поодиночке: по трое Беллини и Виварини, четверо Бассано, по двое — Тинторетто, Веронезе, Пальма, Лонги, Тьеполо, Гварди. Художниками стали и два сына Витторе Карпаччо — Пьетро и Бенедетто, чья Мадонна с пляшущими ангелочками выставлена в скуоле Сан Джорджо дельи Скьявони рядом с работами отца. Карпаччо во всем этом обилии не только не теряется, но вырастает со временем, по мере того, как все больше ценится его несравненный дар рассказчика, включающего в повествование широкий поток быта.

В мастерской Модильяни всегда висела репродукция «Двух венецианок», которую Рескин назвал «прекраснейшей картиной в мире». Что влечет к полноватым теткам, грузно усевшимся на алтане с собаками и птицами, почему нельзя оторвать глаз от их лиц и взглядов, застывших в вечном ожидании неведомо чего? Долгие годы они считались куртизанками, но современное искусствоведение — путем анализа костюмов и антуража, растительной и животной символики — доказало семейную добропорядочность карпаччовских дам. Бытописание вырастает до высокой драмы: женщины коротают не час от клиента до клиента, а замужний век. Живописные достижения — точная комбинация цветовых пятен, гармонично организованное пространство холста — сочетаются с передвижническим соучастием в сюжете. Карпаччо написал портрет женщины, а отраженным, венецианским образом — и портрет мужчины, которого ждут: быть может, зря.

Художник города оборачивается художником горожан, полагающимся на наблюдательность, ремесленническое умение и здравый смысл. Можно не восхищаться Карпаччо, но нелюбовь к нему могла бы служить серьезным симптомом душевного расстройства.

ОТЕЛЛО И ЯГО В ГОРОДЕ ИММИГРАНТОВ

Наискосок от кособокого палаццо Дарио на Большом канале стоит один из самых стройных и элегантных дворцов Венеции — Контарини-Фазан. Построенный во времена молодости Карпаччо, он выглядит новоделом — настолько все ладно и пригнано. Тройное окно с широким

балконом на втором этаже, два окна с балкончиками на третьем, узкий фасад: место разве что для Контарини, Фазан уже лишний. Впрочем, в устной истории нет ни того, ни другого: палаццо называется Домом Дездемоны. Почему — фольклор не дает ответа. Зато напоминает о вопросе — не о Дездемоне, а о двух главных фигурах великой шекспировской трагедии, развернутой в венецианских декорациях.

Яго не повезло в русском переводе. Давая злодею испанское имя, Шекспир работал на публику, у которой в его время безошибочно появлялась ассоциация с главным врагом Англии — Испанией. Но в дальнейшем европейский слух различал в Яго прежде всего имя святого и место паломничества — Сантьяго-де-Компостела. По-русски же непременно возникает Яга, хоть она и баба: все ясно уже по списку действующих лиц. А жаль, потому что этот герой — один из самых сложных и интересных у Шекспира, чему очень поспособствовали Верди и время.

Опера «Отелло» — может быть, совершеннейшее создание Верди. Задумывая эту вещь, он попросил своего друга-художника нарисовать персонажей и восторженно откликнулся: «Превосходно в наивысшей степени! Яго с физиономией честного человека! Этот Яго — это Шекспир, это человечество...»

Верди сильно откорректировал Шекспира (как Чайковский «Евгения Онегина»). Шекспировская пьеса разнообразнее, острее, смешнее, «бытовее». В финальной сцене Отелло, только что задушившего Дездемону, обзывают совсем по-водевильному — то есть не чудовищем или убийцей, а «глупцом», «болваном», «пустоголовым мавром», «слепым чертом», «дураком». Смелость гения.

В опере все поднимается на уровень чистой трагедии. Музыка возвышает предельно земных персонажей. Если в пьесе интриган облапошивает простака, то в опере Зло борется с Добром. Вероятно, оттого, что зло всегда интереснее добра, Верди собирался вначале назвать оперу «Яго» и именно этому герою отдал лучшую музыку — так что Яго встает вровень с Отелло и даже затмевает его.

Разумеется, весь этот потенциал заложен у Шекспира. Но Верди прочел текст глазами человека нового времени — по сути, нашими глазами. Его Яго — некоторым образом анти-Гамлет: так же лелея мщенье (за обход по службе и из ревности), так же надев личину, он так же плетет интригу, так же наваливая в итоге гору трупов. Разница в побудительных причинах, которые у Гамлета праведны, а у Яго презренны. Но именно приземленность мотивов и негамлетовская решительность в выполнении

замыслов делают Яго тем образом, который Шекспир не столько запечатлел, сколько угадал в будущем.

Конфликт Отелло-Яго — это конфликт системы и личности. Венеция диковинным образом совершила прыжок в истории. Здесь еще в XIV веке появилось управление общественной санитарии и гигиены. Рождаемость неизменно была выше, смертность — ниже, чем в других местах. Специальное бюро надзидало за тем, чтобы цены на еду не превышали допустимых норм. Отставные служащие, либо их вдовы и сироты, получали пенсию. В Венеции было больше, чем где-либо, миллионеров, но можно говорить и о реально существовавшем уже в XV веке среднем классе. Пять столетий не менялась конституция. Город всегда тщательно берег себя, и в двух мировых войнах здесь погибли двести человек — утонули, когда отключалось электричество.

У Венеции был дар развивать чужие дарования — тут расцветали иммигрантские таланты, подобно тому как становятся Нобелевскими лауреатами англичане и японцы из американских лабораторий, олимпийскими чемпионами — африканцы из американских университетов. Умение все обратить себе на пользу, в зависимости от точки зрения, вызывает восхищение или ненависть. Во всех случаях — зависть, страх, почтение. Из Венеции XV-XVI столетий передается эстафета в Штаты столетия двадцатого. Собственно, Венеция во многом и была Америкой Ренессанса.

Отелло — картонная фигура, вырезанная из пейзажа великой Венеции, к которой он имел честь и счастье принадлежать. Примечательны предсмертные слова героя: он рассказывает, что однажды увидел, как «турок бил венецианца и поносил Сенат», и заколот этого турка, как собаку. После чего следует ремарка: «Закалывается». Отелло казнит себя потому, что ужаснулся и раскаялся — но не в убийстве жены, а в утрате облика истинного венецианца. Так каялись на процессах 30-х правозащитники. Наделав, с подачи Яго, массу безобразий, Отелло в своих глазах стал не лучше турка и зарезал такого человека — то есть себя.

Отелло — мавр, негр, аутсайдер, всеми силами вписывающийся в систему и без нее не существующий. Он иммигрант, избравший путь ассимиляции и в том преуспевший. Правда, ему и на социальных высотах не забывают происхождения: по пьесе разбросаны реплики вроде «ваша дочь покрыта берберским жеребцом», «старый черный баран покрывает вашу белую овечку». Помнит об этом и сам Отелло: «Я черен, вот причина». Последнее, что слышит доблестный генерал, гордость Венеции: «пустоголовый мавр». От такого комплекса неполноценности в пору

передушить всех, не только жену-блондинку.

Совершенно иной иммигрант и аутсайдер — испанец Яго. Его желание — не подладиться к мощной венецианской системе, а ее перехитрить, победить. В итоге Яго проигрывает, но это уже другое дело: в конце концов, он — из первопроходцев. Путь Яго — самостоятельная и самоценная трагедия, которая намечена у Шекспира и встает в полный рост у Верди. Шире и явственнее становится зазор между Отелло и Яго — различие между синтактикой и семантикой, между человеком ряда и из ряда вон выходящей индивидуальностью, между горделивым сознанием причастности и гордыней частного самосознания. В конечном счете это противостояние коллектива, вооруженного сводом законов, и личности, сводящей законы на нет.

У Шекспира такой мотив — важнейший для развития западной мысли о человеке — не артикулирован, а лишь обозначен. Что до Верди, то его Яго пропущен через образы романтических изгоев, носителей метафизического зла. Современник Бодлера и Достоевского, Верди был человеком уже наступившей нашей эпохи. У Шекспира язвительный остроумец Яго — некто вроде Фальстафа с дурными наклонностями. У Верди — заявляющая о себе личность, мучимая вопросом Раскольникова: «тварь я дрожащая или право имею», и уже самой постановкой такого вопроса выдающая себе право на любые средства, которые ведут к цели.

Аморальность Яго сочувствия вызвать не может, но, прочитанный глазами человека нового времени, он своего рода ориентир — манящий и предостерегающий — для общества, выходящего из границ коллективистского сознания на безграничные дикие просторы личной свободы.

СМЕРТЬ — ВЕНЕЦИЯ

Сейчас облик и дух Венеции кажутся неразрывными. Бесконечный процесс умирания и воскрешения запечатлен в цветущей мелкими водорослями зеленой воде, в покрытых легким пухом мха камнях, в торчащих из трещин палаццо травинках. То, что разрушается, живет своей, другой, жизнью. И животворное вливание людских толп напрямую порождено ежегодным погружением Венеции на сколько-то миллиметров в воду. Сюда съезжаются, как на богатые похороны, — где можно завести приличные знакомства и со вкусом поесть.

Сейчас, при взгляде почти из третьего тысячелетия, Венеция сливается в единый гармоничный образ, хотя построена она была — в своем нынешнем виде — к концу XV века, а «той самой» Венецией стала в XVIII столетии. Тогда на кальи и кампи вышли маски, и город так обрадовался им, как будто давно нетерпеливо ждал, когда же, наконец, ему принесут костюм к лицу и по размеру. С этого времени Венеция начала долго и красиво умирать на глазах у всех.

Знаменитые карнавалы и были прорывами в иной мир, попытками потустороннего бытия с заменой плюса на минус, верха на низ, добра на зло. В карнавал было дозволено все: любовные свидания назначались через минуту после знакомства, мужья не узнавали жен, невесты женихов. Раздолье было для профессиональных наемных убийц с подходящим именем «браво», потому что если среди музыки и пляски человек вдруг падал, стеная и хрипя, вокруг только громче хохотали, наблюдая этого умелого комедианта.

Более шести месяцев в году венецианцам было позволено носить маску. Очевидец пишет: «Все ходят в маске, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, едят, делают визиты». Все женщины оказывались красавицами, причем блондинками: рецепт известен — золототысячник, гуммиарабик, мыло, вскипятить, промыть и сушить под солнцем на алтанах. Венецианское золото волос — если и фантазия, то не художников, а парикмахеров. Но главное — сама маска. Нынешний карнавальная наряд грешит позолотой, бубенчиками, причудливым мавританским рисунком, тогда как настоящая венецианская баута — предел строгости и лаконизма. Белая трапеция с глубокими глазными впадинами, к которой полагается широкий черный плащ. Никаких украшений, только два цвета: слишком серьезен повод, по которому одет костюм. При всем веселье праздника, при всех его безумствах и дурачествах, каждая отдельная баута — напоминание о бренности. Маска — посмертный слепок. Карнавал — жизнь после смерти. Словно все население города выходит на постоянную костюмированную репетицию будущего бытия.

Два века сделали свое дело: Венеция запечатлела в мировом сознании свой умирающий образ, о чем здесь напоминает все. Прежде всего — запах. Тонкий острый аромат гниения и разложения ударяет сразу, как только выходишь с вокзала к Большому каналу. Новичок вглядывается в воду, пока не понимает: пахнет не вода, а город. Пройдет несколько часов, и запах исчезнет, но стоит съездить, скажем, в Падую — полчаса пути — и вернуться, как он возникнет снова. В виду венецианского великолепия это

поначалу поражает, как Алешу Карамазова тлетворный дух от тела старца Зосимы. Но потом становится понятно, что здесь не просто явление природы, а напоминание, указание — такой же смертный признак Венеции, как гробовая гондола.

На мысль об иной — быть может, потусторонней — жизни наводит этот сдвинутый в воду транспорт. Длинные и черные гондолы — как гробы. Или — как акулы вокруг погружающегося корабля. Как раз в XVIII веке местные власти пресекли рост габаритов и пышности гондол, постановив, что они могут быть только черными, размером 11 на 1,4 метра, — такими, как сегодня.

Двести лет назад гондольеры исполняли октавы из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, потом перешли на более легкие темы, а в наши дни обычно лишь бросают реплики, кивая на примечательные здания. И при всей медлительности движения гондолы вертишь головой, потому что с венецианской плотностью культуры сравнится только флорентийская. Такое восхищает и подавляет. На окраине города — церквушка, в которую и заходишь только потому, что стал накрапывать дождь: в алтаре — Тинторетто, на плафоне — Тьеполо. В маленьком монастыре спрашиваешь единственного служителя насчет уборной и слышишь в ответ: «По коридору и от Беллини налево».

И снова — райское изобилие красот настраивает на меланхолический лад, потому что для земной жизни это явный перебор.

Ветхие палаццо — сами произведения живописи. Это заметно не сразу. Сначала в глаза бросается образцовая венецианская графика: окна, арки, колонны, порталы. Все удвоено водой, но не только за эффект удвоения Венеция должна быть благодарна лагуне. Вода — уникальный фон, на котором неожиданными цветами и светотенями проступает портрет Венеции. Не картина, а волшебный фонарь, ведь фон — живой, изменчивый, подвижный. Влага раскрасила и стены палаццо. В этом парадоксальном городе первые этажи, где нельзя жить от сырости, выглядят самыми ухоженными: они вымыты волнами до белизны бауты. А выше, где плещутся занавеси, мерцает свет, проплывают силуэты — прихотливые пятна всех оттенков, от черного до розового, зеленые вкрапления мха, рыжие зияния опавшей штукатурки, и под красной черепицей салатовые проблески травы. Такой бьющей буквально не из чего живописностью, быть может, объясняется, почему город почти без деревьев и цветов породил великую школу колористов.

Надетая городом маска за два века приросла, и если сорвать ее с Венеции, то, как в пантомиме Марсея Марсо, под ней обнаружится все та

же баута.

Умиравший город хранит свой образ. Здесь красивейший на свете этап, пересылка на тот свет — кладбище Сан-Микеле. Сюда посылают умирать героев литературы и кино. Но облик неуловим, и разгадки Венеции нет ни в книгах, ни в фильмах. И когда приросшая маска окончательно превратится в посмертный слепок, Венеция так и опустится неопознанной на дно лагуны, как замедленный Китеж, со всеми ста восемнадцатью островами и четырьмя сотнями мостов.

Но зато пока — пока хватит жизни, своей и Венеции — можно сидеть где-нибудь на Славянской набережной за стаканом вина и местными лакомствами — телячьей печенкой или кальмарами с полентой, — глядя, как погружается в воду лучший в мире город.

ФРАНЦУЗСКАЯ КУХНЯ

РУАН — ФЛОБЕР, ПАРИЖ — ДЮМА

НОРМАНДСКАЯ ДЫРА

В Руане Флобера немного. Там повсюду Жанна д'Арк — в том числе в названиях компании перевозок и бюро недвижимости. Последнее логичнее. Путь Жанны в Руане закончился, ее тут сожгли, что есть предмет городской гордости. Культ святой покровительницы Франции не так заметен в Домреми, где Жанна родилась, — и это справедливо: героиней и мученицей ее сделала торжественная насильственная смерть, а не банальное, как у всех, рождение.

В городе, который Флобер так декларативно ненавидел, так назойливо проклинал, так подробно описал и так всемирно прославил, есть памятник писателю и улица его имени, на ней он жил, приезжая из своего пригорода — Круассе — в Руан. Заметим, что улица Ашиля Флобера — известного врача — больше и шире улицы его брата. Рю Гюстав Флобер — это солидные респектабельные дома, которые тянутся от площади Старого рынка, где казнили Жанну, а теперь — великолепная современная церковь в ее честь, до больницы, где Флобер родился и вырос, будучи сыном главного хирурга. Там скромно обставленная комната, мимо которой все проходят, чтобы смотреть на двухголовых заспиртованных младенцев и акушерские щипцы времен Короля-Солнце. Музей Флобера существует как ответвление Музея истории медицины, и когда спрашиваешь, где место рождения великого писателя, молодой человек в белом халате любезно указывает вверх, напоминая о главном: «Не забудьте, что экспозиция медицинских инструментов на первом этаже».

В больничном дворике за высокой глухой стеной — барельеф, почти дословно издевательски описанный Флобером в «Госпоже Бовари». Кажется, что скульптор взял за прямую инструкцию саркастические проекты памятника Эмме, возникавшие в помраченном разуме мужа и в пошлом разуме аптекаря Оме: «обломок колонны с драпировкой», «плакучая ива», «гений с угасшим факелом». Все это присутствует в памятнике Флоберу, плюс голая женщина с гусиным пером. Даже странно, что, выйдя из здания, видишь шпиль грандиозного Руанского собора.

В Руанском соборе — следуя собственным интересам и предписаниям путеводителя — внимательно рассматриваешь витраж с житием святого, который подвиг Флобера на «Легенду о св. Юлиане Милостивом», переведенную на русский Тургеневым. Но поскольку в голове — текст «Госпожи Бовари», то вдруг пугаешь туристов и богомольцев сдавленным самодовольным криком. Маленькое литературоведческое открытие, которое невозможно сделать, если не побывать в соборе самому. Второй любовник Эммы, Леон, разглядывает в ожидании встречи «синий витраж, на котором были изображены рыбаки с корзинами». Это и есть окно с житием св. Юлиана, в нижней части которого, согласно средневековой традиции, изображены «спонсоры» — руанские рыботорговцы. Так тень св. Юлиана появилась во флюберовской прозе за двадцать лет до повести о нем.

Наверное, это хорошо известно специалистам, а неспециалистам глубоко безразлично, но нельзя не поделиться радостью открытия, суть которого заключается в том, что в книжках — правда. Нельзя не поделиться и радостью другого открытия: тот, кто пишет в книжках правду, все-таки привирает. О Леоне сказано: «Он долго, пристально разглядывал его (витраж — П.В.), считал чешуйки на рыбах, пуговицы на одежде...» Даже нижняя часть окна расположена слишком высоко, чтобы можно было сосчитать чешуйки (я их рассматривал в бинокль), но если и предположить соколиную зоркость у Леона, то пуговицы он пересчитать не сумел бы: никаких пуговиц нет и быть не могло на одеждах рыботорговцев XIII века.

Для чего стоит все это обсуждать с такими подробностями? Для того, чтобы в очередной раз прийти в восторг от той пропорции правды и вымысла, которая делает хорошее искусство гармоничным, поднимая его до гармоничности природной, в которой тоже всегда присутствует обман и самообман: чего бы стоил закат без воздушной дифракции и хрестоматийных стихов?

Только в Руане становится по-новому ясен знаменитый эпизод падения Эммы с Леоном, за который Флобера обвинили в безнравственности и привлекли к суду. Одна из лучших любовных сцен в мировой литературе: мужчина приглашает женщину в крытый экипаж, и дальше описывается лишь маршрут движения кареты, из которой женщина выходит через полторы страницы.

Топографическая одержимость Флобера в «Госпоже Бовари» сравнима только с джойсовским «Улиссом». И хотя кое-что в Руане переименовано с тех пор, но общий рисунок движения восстановить легко, сев в такси на набережной возле ресторана «Ле Живаго» (Solianka Moscovite, Assiette du

Cosaque, Veau Orloff и более загадочное Zapetchionie), — как раз тут экипаж впервые выехал к Сене.

Попытаемся представить, как описывал Флобер это исступленное кружение закрытой со всех сторон коробки на колесах, сексуальной камеры-обскуры. Какова была сила и степень сублимации у него, который предостерегал коллегу-писателя: «Вы потеряете свой гений в глубинах матки... Сохраните приапизм для стиля, совокупляйтесь с чернильницей...»

Как выглядел он, подминая под себя ненавистный город? Еще молодой, тридцатипятилетний, но уже траченный ближневосточным сифилисом: ранняя лысина, ранняя настороженность по отношению к женщинам, ранняя неприязнь к интиму. Ошеломленный собственной блистательной находкой — описание полового акта одними названиями улиц, кварталов, церквей: в кульминации на 33 строчках — 37 имен. Увлеченный эротической гонкой до забвения своего прославленного нормандского здравого смысла. Можно прикинуть, сколько длилось это мобильное свидание, — получается не меньше шести — шести с половиной часов. В музее транспорта я рассмотрел уличный экипаж флоберовских времен, забрался внутрь. Понятно, Леон моложе, стройнее. И вообще. Но шесть с лишним часов в этой крохотной душегубке на летней жаре по булыжным мостовым и немощеным дорогам!.. Каким неисправимым романтиком надо быть. Или каким обладать чувством, скажем помягче, сопереживания — или тем, что в английском именуется *wishful thinking*. При том, что об извозчике, опытным профессионале, не занимавшемся никакими физическими упражнениями, а просто сидевшем на козлах, сказано: «...чуть не плакал от жажды, от усталости».

Конечно, Флобер — лирический поэт. Поразительно, что сюжетом своего великого романа он выбрал историю о том, как пагубно для человека принимать книжную, вымышленную реальность за подлинную. Ведь лучшие страницы книги, посвященной такой душеспасительной идее, вдохновлены не имеющим отношения к действительности воображением. А судьба книги создала новую реальность — гораздо более жизненную и живучую. В городке Ри у церкви — мемориальная плита женщине, которую потомки постановили считать прототипом Эммы. На плите надпись: «Дельфина Деламар, урожденная Кутюрье. Мадам Бовари. 1822-1848».

Само существование Ри, который постановили считать прототипом Ионвиля-л'Аббей, где разворачивается главная драма госпожи Бовари, есть создание, по изумительному слову Заболоцкого, «неразумной силы искусства». Если от Флобера остались две убого обставленные комнаты в

Руане и Круассе, то от Эммы — целый городок, куда два раза в день ходит руанский автобус, точно так же, как за полтора столетия до этого дважды в день ходила запряженная тройкой лошадей «Ласточка».

Пятьдесят пять минут по дорогам спокойной прелести, мимо лугов с пестрыми, рыжими и русыми коровами, мимо беленых яблонь и аккуратно задраенных домиков, где понимаешь, почему в кондитерской есть пирожное «Квебекский кузен». Канаду не случайно освоили нормандцы — это северный народ, о чем напоминает и само имя. Еще севернее, суровее в Нижней Нормандии, которая беднее: ничего не поделаешь, в наше время природная красота непременно связана с бедностью.

Из Парижа в Нормандию (до Руана всего час с небольшим езды, не припомню такого перепада в пределах одной страны) попадаешь, как в за границу: другие лица, другие фасады, другая еда. Другие замки по дороге — грубее, мощнее, «крепостнее». Другие городки, резко отличные от селений Бургундии, Аквитании, Гаскони, тем более Прованса: жестче в очертаниях, скупее в колорите, лаконичнее в движении. В нормандских городишках жить, вероятно, можно, раз в них живут, но всегдашняя фантазия путешественника — вообразить, что поселился тут навсегда, — прячется в испуге. Или все дело в той же «неразумной силе», которая заставляет ни в чем не повинный Ри представлять Эмминым Ионвилем?

Так или иначе, в этом — вероятно, наверное, наверняка уютном — городке меня охватила жуть, когда я вдруг представил, что обратный автобус почему-либо не придет. Становилось прохладно, единственный ресторан — естественно, «Le Bovaу», — как все французские рестораны, был закрыт с двух до семи. Одна за другой заперлись все три мясные лавки на главной улице, аптека (Оме?), газетный киоск. Я пошел в бар «Спорт», где лысый круглощекий бармен с вислыми усами, близнец Флобера, скоро стал нахально поглядывать на часы и с грохотом опустил за мной железную штору. На улице было холоднее, чем было. Ни человека, ни машины. Я тупо вглядывался в поворот шоссе, вдруг поняв, что это Эмма ждет «Ласточку», что Эмма — это я.

В самом городке — опять-таки художественный баланс между реальностью и вымыслом. С одной стороны, мистика могильной плиты с заведомо несуществовавшим именем у церкви дивной красоты с резной дубовой террасой. С другой — цветочная лавка «Сад Эммы» и магазин «Видео Бовари» с большим портретом Клинта Иствуда. В бывшей сидроварне разместилась экспозиция заводных марионеток. «Галери Бовари» в Ри — все в рифму — это триста движущихся кукольных сцен из флоберовского романа. Кажется, трудно вообразить более явную и

насмешливую банализацию трагедии. Но это снижение и убеждает внезапно в том, что Эмма — была. То есть — есть.

Сегодня гораздо большее сомнение вызывает существование Флобера. Хотя Руан практически тот же, усад писательской юности почти нет следа. «Буду курить по утрам на бульваре свою носогрейку, а вечером — сигару на площади Сент-Уан и выстаивать в ожидании начала уроков в кафе „Насьональ“. Кафе исчезло, площадь теперь носит имя Шарля де Голля, с которым во Франции соперничает в топонимике только Жан Жорес. Нормальное французское равновесие: полководец, умерший в своей постели, — и пацифист, застреленный в кафе.

На площади — Наполеон, «конная статуя с разбухшей, словно от водянки, головой». Абсолютно точное описание, за Наполеона или за скульптора даже неловко: такой эмбрион не может так вздыбить коня. Отсутствуют «кабачки, трактиры и прочие заведения, коими пестрит нижняя часть улицы Шаррет». На улице Шаррет теперь автовокзал, откуда я уезжал в Ри и в Круассе в поисках Флобера.

В Круассе, где написано все и о котором не написано практически ничего, из автобуса выходишь у мэрии и начинаешь долгий скучный путь вдоль складов за заборами. Ничего отвратительнее на глаз нельзя себе представить, чем Сена в районе Круассе, на которую в красном халате любовался Флобер. Сейчас внимания достоин только в красивых ржавых разводах сухогруз «Василий Бурханов», чей триколор на корме выцвел и тоже как-то покрылся ржавчиной до полного космополитизма. Но, наверное, «Василий Бурханов» не всегда стоит здесь, и с его уходом в Круассе воцаряется полная безрадостность. Рассматриваешь пейзажи этих мест флюберовского времени: неяркая красота, говоря сдержанно, ничто особенно не веселило взгляд и тогда, что и было, можно догадываться, по сердцу Флоберу. По письмам и мемуарам видно, как он не любил, чтоб на него давили, — это касается и неодушевленной среды.

Гораздо «правильнее» выглядит и называется ресторанчик у автобусной остановки — «La Flaubert» — с монументальным нормандским ометом высотой в ладонь, с замечательной уткой в сидре, которая, впрочем, замечательна во всей округе, с обязательным камамбером и яблочным пирогом (повкуснее австрийского штруделя). Обед во всей Франции не назовешь досугом, в Нормандии же — это несомненный труд, увлекательный и нелегкий. Понятно, что века изощренной культуры постарались и для тебя, чужака и дилетанта, — знай делай как велят. Не пугайся обилия сливок и масла, промывай руанскую утку или каэнский рубец положенным вином, опрокидывай вовремя кальвадос, ни в коем

случае не отказываясь от сыра, завершай все чашкой кофе — и, может быть, сумеешь дойти до постели. Но мне-то надо было дойти от «La Flaubert» до Флобера.

Писательское имение в Круассе, особенно после эпической поэзии нормандского обеда, на диво прозаично. Во дворе стоит карфагенская колонна из Туниса, поставленная тут в 1922 году, — напоминание о «Саламбо», как нельзя более неуместное здесь, в контексте пейзажа. Самого флюберовского дома в Круассе нет, его разрушили еще в конце прошлого века. Остался крошечный изящный павильон в одну комнату размером. Попасть в него не так уж просто: надо стучаться по соседству, откуда выходит хмурая женщина, отворяет павильон и уныло ждет, пока почитатель рассмотрит незначительные картины, прочтет дюжину ксерокопий, уважительно потрогает стол и посмотрит в окно — на зеленую стальную ограду, на шоссе, на полотно железной дороги, за которой Сена с козловыми кранами, баржами, элеваторами, землечерпалками.

Здесь-то Флобер, попутешествовав в молодости по Европе и Ближнему Востоку, и осел, практически никуда не выезжая. Только в Руан — в двадцати минутах, еще в Париж — на подзарядку, да одно время в Мант, где происходили его любовные свидания с единственной, кажется, в жизни любовницей (проститутки не в счет) — Луизой Коле. К себе было нельзя из-за матери и племянницы, да и вообще — приличия, те самые, обличаемые, буржуазные, соблюдались. В Париж получалось долго, как объяснял Луизе Флобер, а Мант был на полпути, и лишних часа два выигрывались для писания.

Сын и брат врачей, проведший детство при больнице, Флобер и писателем-то был каким-то медицински стопроцентным. Примечательно, что от карьеры юриста, навязанной семьей, ему удалось избавиться не путем убеждения — кто б ему поверил? — а убедительным для отца физиологическим способом. Что-то вроде эпилептического припадка свалило его в возрасте двадцати трех лет. Оправившись, Флобер возобновил занятия юриспруденцией, и припадок тут же повторился. Приходил в себя он долго: «Сегодня утром я брился правой рукой, — это письмо брату. — Но задницу подтираю все еще левой». Приступы случались еще и еще, и отец принял решение: сын бросил учебу и в итоге зажил тихой жизнью в Круассе на содержании семьи. Так исполнилось его намерение, четко осознанное еще в детстве, — десятилетний Флобер писал другу: «Я тебе говорил, что буду сочинять пьесы, так нет же, я буду писать романы...»

Так начался писательский период в жизни Гюстава Флобера,

длившийся тридцать шесть лет, — до смерти. Чисто писательский, сугубо писательский, исключительно писательский («Я — человек-перо») — возможность никогда не отвлекаться ни на что другое (музыку и живопись он лишь полушутя называл «низшими искусствами»), не заботиться о публикациях и гонорарах, с прославленной медлительностью составляя и переставляя слова. Письма Флобера пестрят свидетельствами этого мазохистского наслаждения: две фразы за пять дней, пять страниц за две недели.

Ничего, кроме кропотливого складывания букв. Этого права добился даже не сам молодой Флобер, а его организм, запротестовав так энергично и болезненно против неверного хода жизни. Знает ли история литературы столь мощный телесный довод в свою пользу?

Этот склонный к аскезе мономан вообще был в высочайшей степени телесен, физиологичен, но опять-таки строго литературно. Во французском гастрономическом обиходе есть понятие — «нормандская дыра». Когда человек чувствует, что переедает, а трапеза еще продолжается и прекращать неохота, то надо прерваться, выпить большую рюмку кальвадоса и передохнуть минут пять, тогда в желудке образуется «дыра» и аппетит возобновится. Переполаясь словами, Флобер вырывался на несколько дней в Париж, чтобы снова получить заряд зависти-превосходства и возвратиться в свое нормандское захолустье, свою дыру, вызывавшую у него время от времени животное отталкивание, физиологическую реакцию: «У меня несварение от излишка буржуа. Три ужина и обед! И сорок восемь часов в Руане. Это тяжело! Я до сих пор отрываю на улицы своего родного города и блюю на белые галстуки»; «Я прошел пешком через весь город и встретил по дороге трех или четырех руанцев. От их пошлости, их сюртуков, их шляп, от того, что они говорили, у меня к горлу подступала тошнота...» Пищеварительный процесс, столь важный для француза, тем более нормандца, проходил у Флобера бурно, но со знаком минус. Родной город он не переваривал буквально.

Он совершенно непристойно радовался выпавшему на Руан граду: «Всеобщее бедствие, урожай погиб, все окна у горожан разбиты... Ужасно забавно было смотреть, как падал этот град, а вопли и стенания тоже были из ряда вон».

Самое оскорбительное, что мог сказать Флобер о не понравившемся ему Бордо, — обозвать «южным Руаном». На это незначительное замечание стоит обратить внимание — ввиду его вопиющей несправедливости. Во всей Франции не сыскать столь непохожих друг на друга городов: средневековый облик Руана, его островерхие кельтские,

британские дома с балками наружу, его узенькие извилистые улицы — и не по размеру просторный Бордо, с широкими проспектами и пустыми площадями, весь будто разом построенный в XVIII веке. Как же слепо надо было ненавидеть Руан, чтобы возвести его имя в степень утратившего семантику ругательства на манер мата. «Здесь прекрасные церкви и тупые жители. Они мне отвратительны и ненавистны. Я призываю все небесные проклятия на этот город, поскольку он был свидетелем моего рождения. Горе стенам, которые укрывали меня! Горе буржуа, которые знали меня ребенком, и мостовым, о которые я снашивал каблуки!»

Что дурного в этом самом очаровательном из провинциальных городов Франции, с его действительно выдающимися храмами: кафедралом, древним восьмиугольным Сен-Маклу, светло-светло-серым снаружи и внутри Сент-Уаном? Чем виноват Руан, очень мало изменившийся со времен Флобера тот же рисунок улиц, те же здания, даже население то же, сто двадцать тысяч?

Можно предположить, что город был обязан быть омерзительным, чтобы существовал веский довод в пользу глухого затворничества в Круассе.

И еще, конечно, комплекс самозащиты, отказ от глубокой нутряной принадлежности к тем самым руанцам, которых Флобер так показательно презирал. Косвенно такой вывод подтверждается проницательным набоковским анализом «Госпожи Бовари»: «Эмма живет среди обывателей и сама обывательница. Ее пошлость не столь очевидна, как пошлость Оме. Возможно, слишком сильно сказать о ней, что банальные, стандартные, псевдопрогрессивные черты характера Оме дублируются женственным псевдоромантическим путем в Эмме; но не избавиться от ощущения, что Оме и Эмма не только фонетически перекликаются эхом друг с другом, но в самом деле имеют нечто общее — это нечто есть вульгарная бессердечность их натур. В Эмме вульгарность, пошлость завуалированы ее обаянием, ее хитростью, ее красотой, ее изворотливым умом, ее способностью к идеализации, ее проявлениями нежности и сочувствия и тем фактом, что ее короткая птичья жизнь заканчивается человеческой трагедией».

Если развернуть набоковский пассаж по схеме «человек смертен, Кай — человек, значит, Кай смертен», то получим «Эмма — это я, Оме — это Эмма, значит, Флобер — это Оме».

О чем-то сходном догадались братья Гонкуры, записавшие в своем дневнике: «Есть смутное ощущение, что он предпринимал все свои великие путешествия отчасти для того, чтобы поразить руанскую

публику». И еще одно гонкуровское наблюдение — о парижской активности Флобера: «Я начинаю думать, что нечто нормандское — причем хитрое, закоренелое нормандское — есть в глубине этого человека, такого внешне открытого, такого экспансивного, с таким сердечным рукопожатием, выдающего столь нарочито пренебрежение к успеху, рецензиям и публичности, и которого я вижу тайком собирающего слухи, налаживающего полезные социальные связи, работающего над успехом усерднее, чем кто-либо другой...»

Уже обосновавшись навсегда в Круассе, Флобер все продолжал строить заведомо, очевидно — для него самого — беспочвенные планы дальних путешествий. Беспреданное стремление убежать, либо в пространство, либо во время, — совершенно Эммины мечты о дальних странах и далеких эпохах, хрестоматийный образец мещански романтического эскапизма. Эпохи Перикла, Нерона, Ронсара, Китая, Индия, Судан, пампасы, о которых он грезил вслух, были далеко, а Париж в двух часах сорока минутах на поезде. Там-то он становился тем первопроходцем и конкистадором, который шокировал Гонкуров.

Париж резко менял Флобера — или просто обнажал суть? Так или иначе, Париж он не смел ненавидеть и тем более презирать, как Руан. В Париже он только и становился настоящим руанским провинциалом. Перед столицей Флобер делался Эммой, которой стоило только услышать от Леона «В Париже все так делают» — и она покорно отдалась. Париж и связанная с ним (в нем!) известность — греза несчастной госпожи Бовари, отсюда и ее претензии к несчастному мужу: «Почему ей не встретился хотя бы один из тех молчаливых тружеников, которые просиживают ночи над книгами и к шестидесяти годам, когда приходит пора ревматизма, получают крестик в петлицу плохо сшитого черного фрака! Ей хотелось, чтобы имя Бовари приобрело известность, чтобы его можно было видеть на витринах книжных лавок, чтобы оно мелькало в печати, чтобы его знала вся Франция».

О ком это написал Гюстав Флобер?

СТОЛИЧНЫЙ ТРАКТ

Памятник Дюма — на площади генерала Катру, 17-й аррондисман (округ), рядом с парком Монсо, район приличный, но не слишком дорогой и престижный. В этом округе Дюма жил в разное время в разных местах.

Сейчас он, в двух кварталах от одной из своих квартир, глядит на сына. В косом кресте пересечения бульвара Мальзерб с авеню де Виллье два памятника: белый мрамор арт-нуво сына и классическая черная бронза отца. Старший Дюма вознесен на высоченный пьедестал, у подножия которого хватило места для читателей. Гюстав Доре старательно воспроизвел социальный срез аудитории: интеллигент и работница углубились в книгу, а неграмотный, надо полагать, крестьянин приклонил ухо, не пропуская ни слова. Похоже на известную группу у радиоприемника «Слушают Москву».

Даже сейчас огромное количество французских школьников знает свою историю по романам Дюма, не говоря уж про сведения зарубежных школьников о Франции. Представительным такое знание не назовешь, но подобный исторический дисбаланс — часть истории. Траян, Адриан, Антонин, Марк Аврелий были значительнее Тиберия, Клавдия, Калигулы, Нерона, о которых мы знаем куда больше и подробнее, и дело лишь (лишь!) в том, что первому от Р.Х. веку, а не второму, достались Тацит и Светоний. Дюма написал «Королеву Марго» — и слава Богу, потому что Генрих IV был великим монархом. Но Людовика XIV — Короля Солнце — затмевает малосущественный Людовик XIII, потому что за него сражались мушкетеры. Тут с историческим масштабом не повезло. Можно об этом пожалеть, но глупо сетовать на предпочтение романов трактатам.

Тем более — таких романов!

Дюма был масскульта своего времени — быть может, первым настоящим масскульта всех времен, чему сильно способствовало изобретение в Париже в 1829 году журнальной формулы «Продолжение следует». И современники относились к нему, как всегда современники относятся к масскульту: читатели читали, писатели ругали. «Откуда сказочный успех романов Дюма?» — задает вопрос идейный борец с банальностью Флобер. И дает банальнейший ответ, выдавая себя с головой: «Просто, чтобы их читать, не надо никакой подготовки, и фабула занимательна. Пока читаешь, развлекаешься. А как закроешь книгу, не остается никакого впечатления, все это сходит, как чистая вода, и можно спокойно вернуться к своим делам. Прелестно!» Конечно, прелестно, и было прелестно всегда и по сей день, что и делает «Три мушкетера» всевременным супербестселлером. Но лишь на высотах славы, добытой «Госпожой Бовари» и «Саламбо», флюберовский тон чуть меняется: «Папаша Дюма считает, что в наше время только его и можно назвать оригинальным, и Дюма прав. Все мы, сколько нас ни есть, великие и малые, — все мы безнадежные классики». Вместо ревливой неприязни —

спокойная гордыня. И неизменно — чувство превосходства, мешающее разглядеть, что не Эмма — это я, а д'Артаньян. И Атос. И Портос. И Арамис.

Лучшие герои Дюма архетипичны, с ними проще простого отождествиться, что доступно всякому школьнику; тут и в самом деле «не надо никакой подготовки», как незачем готовиться к восприятию сказок и мифов. Великие персонажи Дюма мифологичны и оттого — вне любых оценок, кроме любви и ненависти.

Герой не может быть аморальным — это открыл еще Гомер, а в наше время убедительно подтвердил кинематограф. Крупный план убеждает в правоте. Д'Артаньян ничуть не лучше Рошфора, но Рошфора не разглядеть на заднем плане, а д'Артаньян занимает весь экран.

Тут, в принципе, нельзя ни завысить героя, ни занижить злодея.

Кардинал дает задание миледи: «Будьте на первом же балу, на котором появится герцог Бекингем. На его камзоле вы увидите двенадцать алмазных подвесков; приблизьтесь к нему и отрежьте два из них». Слово о часах на танцплощадке. Ясно, что герцогское секьюрити было не на современной высоте, но даже просто технически операция под силу только самым опытным щипачам, однако и им не справиться, когда речь идет о первом министре. Никакого смущения ни у Дюма, ни у читателей, ни у миледи: ей все по клейменому плечу, поскольку она — олицетворение мирового зла, которое только после библейски тяжелой борьбы будет побеждено добром в обличии дружбы.

Атос — кумир, Ришелье — гад. С этим не справиться ни сотням лет, ни сотням историков. Хотя Ришелье объединил Францию, основал Академию, изобрел майонез. Хотя Атос открыто тиранит верного слугу, избивает его и проигрывает в карты на манер русских крепостников; хотя Атос — холодный убийца, казнивший любимую жену по первому подозрению, не задав ни единого вопроса: «Разорвал платье на графине, связал ей руки за спиной и повесил ее на дереве. — О Боже, Атос! Да ведь это убийство! — вскричал д'Артаньян. — Да, всего лишь убийство... — сказал Атос». Жена выжила и превратилась в миледи, но Атос этого не мог знать наперед. Зато знал Дюма — при этом без колебаний сделал Атоса светочем благородства, каковым он и пребывает посейчас.

Разгадка тут — в полном доверии Дюма к потоку жизни, к тому, что поток сам выберет себе нужное русло, в его вытекающей из этой доверчивости фантастической, раблезианской, животной всеядности, когда отбор производится самой природой, и потому неполадки на пищеварительном тракте не возникают. Трюизм, но Дюма в самом деле в

книгах жил, не различая одно от другого, что отметил неприязненный тонкий Флобер: «Какой шикарный образ жизни!.. Хотя в произведениях этого человека нет стиля, личности его присущ стиль необычайно яркий. Он мог бы сам послужить моделью для создания интересного характера...» Дальше опять о том, что «такое великолепное дарование столь низко пало», но главный мотив явствен: отношение провинциала к парижанину. Главное названо: Дюма — это герой.

С героя — настоящего, сказочного — и спрашивать нечего: он парит. Кто-то из англичан сказал: «Тому, кто создал д'Артаньяна, можно простить что угодно». Это относится и к создателю, и к созданиям.

Дюма на своем пьедестале сидит в кресле, в правильной послеобеденной позе, хотя в руке у него перо вместо рюмки дижестива — способствующего пищеварению коньяка, нормандского кальвадоса, эльзасской фруктовой водки, итальянской граппы, на худой конец. На задней стороне пьедестала размещается д'Артаньян: нога на ногу, шпага торчит, взгляд внимательный и наглый.

Таков же он на родине, в Оше, где от реки вверх к старому центру города ведет так называемая Монументальная лестница. У ее подножия — газетно-табачный ларек «Д'Артаньян». Четырьмя пролетами выше стоит он сам, бронзовый. Еще четырем — базилика столетием старше мушкетеров. Туристы обычно ленятся ходить по лестнице вверх-вниз, и вообще, Ош — помимо того, что столица Гаскони, еще и одна из кулинарных столиц Франции, так что д'Артаньян — не самый видный гусь из здешних. Сюда приезжают ради утиной грудки, или черносливого соуса, или паштета из гусиной печени, который пока не попробуешь здесь, не поймешь радости жизни, хотя бы чужой (например, как удалось графу Строганову проесть с помощью французской кухни свое баснословное состояние: не пропить, не прокутить, а истово и целенаправленно проесть). Войны — альбигойские, франко-британские, междоусобные, революционные — в этих местах давно прошли. Теперь главное соперничество на титулованном уровне: «Герцоги Гасконские» и «Графиня дю Барри» — это ведущие фирмы, торгующие деликатесами из уток и гусей.

Из этих-то благословенных мест, плюнув на легендарных водоплавающих, отправился в Париж Шарль де Батц, ставший прототипом д'Артаньяна. Легко представить себе, как он ехал и откуда выехал: таких полузамков-полуамбаров тут полно. Ближайший большой город — Тулуза — построен из красного кирпича, но на мелочи, вроде небогатых родовых поместий и церквей романтического облика, хватало и местного серого камня. Замок д'Артаньянов был небольшой, в зелени и цветущих сливах,

под фигурной черепичной крышей с обязательной башенкой, от чего останавливается сердце у всякого, кто хоть раз в жизни раскрывал сказки с картинками.

Гасконский ландшафт — один из самых умиротворяющих во Франции, скандалисты тут рождаются для равновесия. Золотое сечение рельефа — не то что в соседнем Провансе, состоящем из сплошных горизонталей, с единственной вертикалью — кипарисом. Д'Артаньян ехал по невысоким холмам, желтым от цветущего рапса, вдоль виноградников и миндальных деревьев, по дорогам, невзначай переходящим в платановые аллеи. Первый привал сделал (должен был сделать) у Жимон-Каюзака, еще не зная, что очень скоро поможет Атосу заколоть этого самого (или, по крайней мере, родню) Каюзака у монастыря кармелиток в Париже. Я-то в Каюзаке мирно купил на ферме паштета — вдвое дешевле, чем в Оше или Тулузе, не говоря про Париж.

Дюма было двадцать, когда он прибыл в столицу, — на год старше д'Артаньяна. Его глубинка, Вилле-Котре, находилась всего в 85 километрах от Парижа, но это была беспросветная деревенская глушь — такова и сейчас.

Таинственные законы управляют соотношением провинции и центра. Понятно, что столица обладает мощной центростремительной силой, достаточно взглянуть на Москву, Лондон, тот же Париж. Но уже все мешается в Италии, где с Римом открыто соперничает Милан и самодостаточны Флоренция и Венеция; или в Германии с делением сфер влияния между Берлином, Франкфуртом, Мюнхеном; или в Штатах, где Вашингтон по всем статьям уступает не только Нью-Йорку, но и Лос-Анджелесу, и Бостону, и Чикаго. Однако у столицы есть и центробежная сила, отшвыривающая близлежащие города на расстояния, не равные дистанциям в километрах. Нависание столицы, ощущение «почти столицы» лишает воли. Наро-Фоминск ничего не выигрывает от близости Москвы: так глохнет мелкий кустарник в тени большого дерева. Вилле-Котре провинциальнее Оша.

Комплекс провинциала, так выразительно явленный образами Эммы и д'Артаньяна, может быть изжит разными способами. И для Флобера, и для Дюма Париж был неодолимо привлекателен, но если один грезил и презирал, то другой врезался и разил. Правда, Дюма начал в столице бесславно — канцелярским переписчиком, но зато взял свое в д'Артаньяне.

В Париже, городе идеальной маркировки и легкой ориентации, на больших щитах изображены карты аррондисманов, помещенные на ярко-голубом фоне, отчего каждый район выглядит островом. Прежде

«квартальность» городской жизни, обособленность каждого микрорайона была совершенно явственна, а теперь знаки этого средневекового атавизма составляют едва ли не главную прелесть старого Парижа. Если лондонец или москвич назовет свое местожительство по имени, то парижанин произнесет цифру, будто выдавая шифр для посвященных. Чужаку не понять, что 16-й аррондисман — это респектабельно, а прибавить три единицы — и неудобно выговорить. В 8-м хорошо работать, в 1-м — прогуливаться. Но нет обаятельнее 6-го!

Шестой — от Сены до Люксембургского сада и от бульвара Сен-Мишель до музея д'Орсэ. Здесь старейшая церковь (Сен-Жермен-де-Пре), уютнейшая площадь (плас де л'Одеон), знаменитейшие кафе («Де Маго», «Флора», «Липп»), красивейший парк (Люксембургский сад), очаровательнейшее сплетение мелких улиц. Здесь и шляешься без усталости, обнаруживая все, что обнаружить хотел: квартиры мушкетеров, дом Тревиля, место великой схватки с гвардейцами кардинала.

Сам Дюма поселился на Итальянской площади, тогдашней окраине, — и теперь адрес не из важных. Но героев своей лучшей книги он поселил в лучших местах города. Как бы предвидя их вечную жизнь — в том единственном районе Парижа, где время если не остановилось, то замедлилось. Закоренелый романтик, с самого начала (первый успех — пьеса о Генрихе III) опрокинутый в прошлые века, Дюма всю жизнь проецировал себя на невозвратимые времена. Если Флобер проклинал буржуа, с годами обуржуазиваясь все больше и больше, то Дюма без деклараций, как мог, стилем жизни пытался утвердить себя аристократом в своем духе — простодушно и напролом.

Он сочинял о себе героические истории, вконец запутав биографов и добившись скептического отношения к любому факту его жизнеописания. Например, нет единства во мнениях даже по вопросу, который кажется яснее ясного: был ли Дюма кулинаром. Он точно был лакомкой и точно не пил ничего, кроме воды. Но та истина, что пьяному гурману у плиты делать нечего, еще не означает, что там место трезвому обжоре. Есть, правда, важный факт: Дюма всю жизнь грозился написать поваренную книгу и скончался, сочиняя «Большой кулинарный словарь». Однако имеются лишь два-три достоверных свидетельства его кухонного умения, кроме многочисленных собственных, разумеется. Один очевидец — авторитетный, это Жорж Санд, но она пишет очень скупое, чего ждать от Консуэло. Есть еще подробный восторженный рассказ о приготовлении риса в соусе — но это как вспомнить о Казанове, что он подмигнул женщине. Самое солидное подтверждение — из России.

О Дюма, который провел в Российской империи девять месяцев в 1858-1859 годах и все это время находился под наблюдением, докладывает из Москвы генерал-лейтенант Перфильев: «Он имеет страсть готовить сам на кухне кушанья и, говорят, мастер этого дела». Хочется отметить благожелательность тона и изящество слога начальника 2-го округа корпуса жандармов. Правда, российская провинция, как провинции и положено, была придирчивее, да и в стиле казанский генерал-лейтенант Львов уступает московскому коллеге: «Дюма в Казани не произвел никакого хорошего впечатления. Многие принимали его за шута по его одеянию; видевшие же его в обществе нашли его манеры и суждения вовсе несоответствующими его таланту писателя». Глубинка не спасовала перед парижской штучкой — астраханский полковник Севериков тоже был начеку: «Во время нахождения г.Дюма в Астрахани он вел себя тихо и прилично, но заметно разговоры его клонились к хитрому разведыванию расположения умов...»

Дюма разведал секреты готовки стерляди на Волге, ездил в Переславль за селедкой, оценил сырую конину и отверг кумыс, одобрил шашлык в Дагестане и Чечне, в Поти варил бульон из вороны. Решив в ожидании парохода устроить прощальный обед, Дюма оказался в затруднении: «Сначала меня занимал вопрос, как сделать бульон без говядины — ее у меня не было. Я разрешил его тем, что взял ружье и подстрелил ворона. Не презирайте, любезный читатель, ворон — это отличное мясо для бульона. Один ворон стоит двух фунтов говядины; надо только, чтоб он был не ощипан, как голубь, а ободран, как кролик». С этим наставлением, которое спасло бы множество жизней в голодные годы, будь оно услышано, Дюма покинул Россию.

Этот человек баснословен буквально, более даже, чем его романы. Оттого в историю литературы он сам впечатан так же прочно, как его произведения. Оттого так интересен. В попытке разобраться в нем стоит съездить по первой во Франции железной дороге (те же полчаса, что в 1837-м) в пригород Парижа — Сен-Жермен-ан-Лэ, где в Порт Марли до сих пор стоит «Замок Монте-Кристо», который построил для себя Дюма.

Любые книги любого писателя — о себе; и исторический роман в этом смысле дает не меньше материала, чем автобиография. Но опытный профессионал в любом жанре владеет приемами сокрытия правды, не обязательно лишь с этой целью, но и потому, что голая правда художественно непривлекательна, а стало быть, неинтересна. Оттого всегда так красноречивы и познавательны проявления писателя вне писательства: рисунки Пушкина, реляции Тютчева, бабочки Набокова. От Дюма осталось

спроектированное им имение с элегантным замком из золотистого песчаника в три этажа. Похожие стоят на Луаре, только гораздо больше, конечно: на сколько хватило денег, столько и построено.

В «Замке Монте-Кристо» среди светлых ампирных комнат — как торжествующий вопль — восточная зала с изразцами, диванами, коврами, подушками, кальянами. Неподалеку «Замок Иф» — узенькое двухэтажное, якобы готическое, сооружение красноватого камня. Вокруг английский парк с ручьями и искусственными гротами — примерно такие устраивают в нью-йоркских пригородах зубные врачи из российских эмигрантов. С парковой балюстрады открывается вид на шестирядный парижский хайвей, гул машин непрерывен до незаметности: допустим, цикады. Адрес «Замка Монте-Кристо» — авеню президента Кеннеди, 1.

Перестроить Париж Дюма по понятным причинам не мог, но повторить свое завоевание столицы с помощью д'Артаньяна — повторить без бывших в реальности помех и проволочек, эффектно и триумфально — ему было под силу. При чтении первых глав видно, с каким наслаждением автор гоняет своих любимцев по городу, перечисляя прекрасные имена: с улицы Старой голубятни на площадь Сен-Сюльпис, от улицы Алого креста к Люксембургскому саду. Все — на одном уютном пятачке 6-го аррондисмана, только миледи в стороне (интересно, что имел в виду Дюма, поселив ее точно по тогдашнему адресу Гюго?).

Погнавшись за Рошфором, д'Артаньян бежит не просто по городу, а конкретно по улице Сены, по которой можно пройти и сейчас, что я делал неоднократно и с наслаждением: на рю де Сен — уличный рынок. Он не так богат, как на пляс Монж, не так красочен, как на рю Муффар, но любой уличный рынок Парижа есть восторг и назидание. Разнообразие жизни, биение жизни, вкус жизни — вот что такое парижский рынок, и жаль д'Артаньяна, который пронесся мимо этого великолепия по улице Сены с выпученными глазами и шпагой в руках.

Топография в «Трех мушкетерах» выверена с точностью, названия те же, мосты и дворцы там же, разве что в Лувре «калитка против улицы Эшель», до которой д'Артаньян проводил госпожу Бонасье и переодетого Бекингема, теперь ведет в Музей декоративных искусств. Ничего подобного не наблюдается в других книгах Дюма.

Впрочем, кто читал все книги Дюма? И сколько их? В своем последнем, изданном посмертно сочинении — «Большом кулинарном словаре», — он дважды указывает количество написанных им книг. Первый раз в предисловии — «четыре или пять сотен томов», второй раз в статье о дынях — «пять или шесть сотен». Ему лишней сотни не жалко.

Мой счет романов Дюма идет на скромные десятки (-ок?), но в известных мне, самых известных его книгах нигде нет такого смакования Парижа, как в «Трех мушкетерах». Понятно, что автор, как и читатели, рассчитывался на всех главных героев — ум, силу, благородство, хитрость, — но Гюстав Доре, и вместе с ним все благодарное человечество, не зря посадил к подножию памятника одного только д'Артаньяна. Именно он эталон инициации. Символ завоевания. Синоним победы. В том числе — писательского успеха, всегда связанного с продвижением по столичному тракту с периферии — если не пространства, то сознания.

Дюма, этот сверхпарижанин, достопримечательность, слава и курьез Парижа, которым так завистливо восхищался из своей нормандской дыры Флобер, всю жизнь боролся за право перестать быть провинциалом: дружил со знаменитыми, устраивал шумные скандалы, строил смешные замки, швырял деньги, задумывал роман, «который начинается с Рождества Христова и кончается гибелью последнего человека на земле... Главные герои таковы: Вечный жид, Иисус Христос, Клеопатра, Парки, Прометей, Нерон...» — и так до «Марии Луизы, Талейрана, Мессии и Ангела Чаши». Кем воображал себя провинциал такого космического размаха?

НА РЫНКЕ

Разница в возрасте между Флобером и Дюма — всего девятнадцать лет, но они не просто различны, они из различных эпох.

Девятнадцать лет в начале XIX столетия — невеликий разрыв, и говорить следует о причинах скорее не объективно-исторических, а субъективных, индивидуальных. По темпераменту и мировосприятию Дюма и Флобер разнонаправленны, в том числе и во времени. Не случайно Дюма занимает в умственном обиходе читателя место рядом с Купером и Вальтером Скоттом, если не с Бомарше, если не с Лесажем, а при пристальном, любовном внимании кажется реинкарнацией Рабле. Флобер же представляется современником Чехова, если не Пруста, если не Джойса, и нетрудно обнаружить его сходство с Набоковым, в чьей новоанглийской провинциалке проглядывают черты провинциалки нормандской.

«Я не понимаю страны без истории», — признавался в письме Флобер, имея в виду историю культуры, причем только культуры рафинированной, интеллектуальной, или так называемой духовной.

Оппозиция «духовное — материальное», прежде прерогатива церкви,

укрепилась в XIX веке в мирском, расширенном варианте как следствие расширения грамотности, приобщения к достижениям цивилизации. Новый образованный слой, будучи не в состоянии — по крайней мере, быстро — достичь материального уровня слоя старого, брал свое в утверждении духовного превосходства. Заметно и знакомо это по отношению русских разночинцев к русским дворянам (Базаров — Кирсанов), а в наше время по отношению России к Западу. Для Флобера такое противопоставление духовного и материального уже реально существовало, для Дюма — еще нет. Один сводил понятие духовности к кончику пера, другой раздвигал его до естественных пределов бытия.

Добившись наконец — после долгой осады — взаимности от своей первой настоящей, столичной, взрослой, замужней возлюбленной, Дюма писал ей после первой ночи: «И вдали от меня ты должна чувствовать на себе мои поцелуи — таких поцелуев тебе еще никто не дарил. О да, в любви ты поражаешь чистотой, я готов сказать — неискушенностью пятнадцатилетней девочки! Прости меня, что я не дописал страницу, но мать напустилась на меня с криком: „Яйца готовы, Дюма! Дюма, иди, а то они сварятся вкрутую!“ Итак, прощай, мой ангел, прощай!»

В двадцать пять лет у него уже была внятная — и хочется добавить, верная — иерархия жизненных явлений.

В сорок два он вложил в уста Арамиса, передумавшего уходить из мушкетеров в аббаты, пламенную тираду: «Унеси эти отвратительные овощи и гнусную яичницу! Спроси шпигованного зайца, жирного каплуна, жаркое из баранины с чесноком и четыре бутылки старого бургундского!» Символ отречения, а по сути, символ веры: возвращение к жизни освящается ресторанным меню.

Сравним с Флобером, которого тошнило от покроя сюртуков, от фасона шляп, от вида улиц родного города, от работы: «Эта книга так меня мучает, что временами я от нее физически болен... Приступы удушья или же тошнота за столом». Тошнило ли Дюма от какого-либо из его «пяти или шести сотен томов», ну пусть «четырех или пяти сотен»?

У обоих явственная гастроэнтерологическая реакция на окружающее: у Флобера несварение вызывали даже нематериальные объекты, Дюма переваривал булыжники парижских мостовых.

Соответственно в жизни Флобера устраивал усредненный fast-food (например, проститутки), тогда как Дюма нацеливался на пиршество со всеми его крайностями (например, бурные романы).

Из всех рынков Флоберу была знакома, похоже, лишь ярмарка тщеславия, Дюма и ее превращал в веселый базар.

Формула Талейрана «Кто не жил до 1789 года, тот не знает радости жизни» чудесным образом огибает Дюма, хотя он родился через 13 лет после революции. Той самой, заметим, революции, которая и обеспечила французской кухне мировое господство, отправив в эмиграцию аристократов вместе с их поварами, распространив кулинарные идеи Парижа, Лиона, Прованса — в России, Англии, Америке, где еще десятилетия спустя имя и акцент служили достаточной рекомендацией на место шеф-повара. Антельму Брийа-Саварену, автору «Физиологии вкуса», удалось то, что не вышло у его почти ровесника Наполеона Бонапарта: Франция покорила земной шар. Брийа-Саварен ничего не открыл, он лишь суммировал достижения народной традиции, итальянских заимствований и рационалистического мышления, введя в бытовой обиход понятие «вкус».

Если в словарях XVII — начала XVIII века «гурман» еще синоним «обжоры», то «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера уже квалифицирует гурманство как «утонченную и ненасытную любовь к хорошей еде». При этом просветительский разум, требующий рационального объяснения всему на свете, считал вкус делом врожденным, соответствующим врожденному же темпераменту, который зависит от преобладания в организме одного из четырех основных жизненных соков: крови, флегмы, желчи и меланхолии. Таким образом, вкус изменить нельзя. Отсюда «о вкусах не спорят» — истина отнюдь не этического и не психологического, а физиологического свойства.

Соотносить буквальное значение вкуса с метафорическим было общим местом для француза. Вольтер в «Философском словаре»: «Так же как дурной вкус в физическом смысле слова удовлетворяется только слишком пикантными или экзотическими приправами, так дурной вкус в искусстве радуется лишь эффектному орнаменту и не откликается на естественную красоту». И наряду с безбожником — священник-иезуит: «Прогресс в кулинарии среди цивилизованных народов идет вместе с прогрессом всех других искусств».

Нормативные правила, идеи классической чистоты были сформулированы в гастрономии раньше, чем в литературе или живописи. Кухня теплее и ближе к желудку и сердцу, чем студия и кабинет. В свою очередь, возвышенное, метафорическое использование понятия «вкус» оказало обратное воздействие на кулинарию, где первоначальное значение слова возросло необыкновенно, что и зафиксировал Брийа-Саварен в своей «Физиологии вкуса». Так слово улучшило еду, словно знахарское заклинание над варевом.

Вкус — это талант. Он может быть несколько исправлен учением и

опытом, но часто знания лишь портят его. Вкус есть мировоззрение, мировосприятие, миропонимание. Различение на вкус двадцати шести видов маслин — такое же проявление культуры, как определение на слух сорока одной симфонии Моцарта.

Флобер обедал на краешке письменного стола, Дюма писал на краешке обеденного.

9 сортов устриц в руанском рыбном магазине, 26 видов маслин на уличном рынке в Арле, 95 трав и пряностей на одном лотке базара в Ницце. На резонный с виду вопрос — зачем нужны эти 9, 26, 95? — лучше всего отвечать вопросом: а зачем нужны разные книги, картины, песни? Отношение к еде и обращение с едой — достижение культуры, и отчетливее всего это понимаешь в Средиземноморье, особенно во Франции.

В отличие от русского разговорного, французское застолье — гастрономическое, включая темы разговора; отсюда их столики величиной с тарелки, их тарелки величиной со столики. Рыночная торговка вдумчиво и терпеливо разъясняет, почему курице подходит тимьян, а утке чабер, и очередь не ропщет, но горячо соучаствует. Официант, наливающий в тарелку суп, внимателен, как лаборант, значителен, как судья, сосредоточен, как Флобер за письменным столом. В это уважение и самоуважение — три раза в день, а не только по праздникам — стоит вникнуть. А с посещения рынка надо бы начинать во Франции любой тур. Впрочем, пусть сперва будут музеи: слабакам — фора.

Уравнительная цивилизация, покрывающая мир надежной, выгодной и удобной сетью единообразного сервиса, дает слабину на рынках романских народов. Здесь торжествует дарованное только им — французам, итальянцам, испанцам, средиземноморцам — ощущение вкуса жизни, переживаемое непосредственно, буквально нутром. Здесь праздник первооснов, к которым возвращается отчужденный от самого себя человек. Здесь мы не притворяемся семьей народов, здесь мы — застольцы одной трапезы, начинающейся материнским молоком и кончающейся последним причастием.

Здесь дух дружелюбия, прежде знакомый по немалому промежутку от второй рюмки до первого мордобоя. Здесь пафос взаимопомощи, с которым решаются базовые вопросы бытия: сегодня или завтра, один или совместно, сырое или вареное. Здесь самозабвение соборности, когда истовый пыл превращает торгующих в молящихся и перекличку в глоссолалию.

Д'Артаньян бездумно носился мимо рыночных лотков со шпагой — ему было девятнадцать, ему еще предстояло дорасти до Арамиса с его

проповедью шпигованного зайца, тем более до Дюма, с рынка и не ушедшего, с его грандиозным, толщиной и форматом в гутенберговскую Библию, «Большим кулинарным словарем», который по смерти автора довели до издания, между прочим, Леконт де Лиль и Анатоль Франс.

Это Франция, и каждый день к семи утра, как на дежурство, выходил я на улицу Сены, вступая в длинные беседы с мясниками, зеленщиками, рыбниками при помощи слов на доступных нам языках, включая ангельские, рисунков, жестов, мимики, мата. О чем же мы говорили, дай Бог припомнить. О жизни, конечно.

ГОРОД В РАМЕ ТОЛЕДО — ЭЛЬ ГРЕКО, МАДРИД — ВЕЛАСКЕС

ОТ СОБОРА ДО ОБЕДА: В ПОИСКАХ ИСПАНИИ

Даже на моем коротком испанском веку — впервые был здесь в 1982-м — страна изменилась ощутимо и наглядно. Может быть, не так, как наше отечество, но более чем кто-либо в Западной Европе. Изнутри не взглянешь, однако глаз стороннего наблюдателя теперь задает работу праздным извилинам: Испанию хрестоматийную найти куда труднее, чем раньше.

Стереотипы, по которым неизбежно пролегает маршрут любого путешествия — если ты, конечно, не первопроходец, а ты, конечно, не первопроходец, — суть сгустки человеческого опыта, концентрат исторической мудрости. Если толедская церковь Сантьяго дель Аррабаль удостоена звездочки на плане, то наверняка церковь за углом менее примечательна. Если известно, что испанцы вспыльчивы, французы бережливы, а кавказцы клановы, то любые — личные или государственные — планы надежнее строить, исходя из этого, а не из собственных впечатлений.

На туристском уровне это означает, что путеводителю надо доверять. На Уровне поведения и этикета — что тебя ничто по-настоящему не застанет врасплох. На уровне геополитическом — что в принципе можно не воевать и что сам феномен войны, в сущности, есть следствие пренебрежения историко-географическими стереотипами.

Отход от таких клише повергает умы в смущение и страны в катастрофу. В наиболее доверчивых вселяет радость пионера, но горько разочаровывает потом, когда оказывается, что самостоятельно обнаруженная на окраине площадь запечатлена на всех почтовых открытках. В высоких сферах незнание или забвение прописных истин этнографии чревато кровью и горем, — когда выясняется, что на чужой земле не различить крестьянина и солдата, все друг с другом в родстве и никто не боится.

«Во время путешествий всегда терзаешься страхом, что по возвращении не сможешь утвердительно ответить на вопрос, который вас ожидает: „Вы, конечно, видели?..“ Почему я принужден видеть то, что видели другие? Я путешествую не с определенной целью, я не антиквар», — это заносчивые жалобы Мериме. А вот, словно специально для него, смиренное достоинство Асорина: «Жить — это видеть, как все повторяется». Похоже, таков и есть побудительный мотив всяческих поездок.

Следовать стереотипам удобно и правильно, но, кажется, еще нашему поколению придется переводить эту сентенцию из неопределенной формы в прошедшее время. Этнографические стереотипы не исчезают совсем и не то чтобы решительно меняются, но размываются, и следить за этим процессом — увлекательно и тревожно, как за взрослением своего ребенка.

Проблема — в скорости и густоте коммуникаций, невиданной, неслыханной и непредставимой прежде. Новизна — не количественная, а принципиальная. В этом стремительном и мощном теле-радио-газетно-кино-музыкально-товарно-туристско-компьютерном потоке исчезают и уносятся подробности, нюансы, оттенки. Как будто бы через глубины психологизма и живописные достижения портрета — по крутой параболе назад, к самому общему и оттого безошибочному — палка-палка-огуречик. Как держаться за свое, если вокруг тебя ежеминутно — чужое? И какова в наши дни доля горькой иронии в мандельштамовских строках: «Но люблю эту бедную землю, оттого что иной не видал»?

Все это к тому, что мир нивелируется, и Испанию хрестоматийную найти теперь труднее, чем раньше. Изнутри не взглянешь, но самим испанцам это, похоже, нравится — во всяком случае, тем, с которыми об этом заговариваешь. Их даже раздражают вопросы о господстве американских фильмов, о джинсовой униформе молодежи, о предпочтении гамбургеров вареным осьминогам и жареным почкам.

Мы обедали в симпатичной мадридской семье, за тортильей (омлет с картошкой) и паэльей (родственница плова), как вдруг выяснилось, что сидевшая за столом провинциальная племянница из Валенсии ни разу в жизни не была на корриде. Она не могла поддерживать беседу, поскольку не знала ни слова по-английски и, оказывается, с акцентом объяснялась на культурном кастильском наречии, но уже решительно предпочитала диско бою быков. Понятно, что это мне, туристу, нужны кастаньеты и бандерильи, а им тут жить, но заботы Валентина Распутина делаются как-то яснее.

Разумеется, почвенничество не может быть нормой, потому что норма

по определению универсальна, а человеку, взятому в массу, свойственно стремиться к норме как к равновесию. Испанцы на протяжении всей своей истории остро ощущали непохожесть на Европу как комплекс неполноценности. Вечный испанский (и русский) вопрос о соотношении национального и универсального, ярче всего зафиксированный в противостоянии Унамуно и Ортеги, но обсуждавшийся всегда — от Сервантеса в XVI веке: «Одинокая и несчастная Испания» — до Мачадо в двадцатом: «Мы сохраняем, соблюдая верность традициям, наше место хвостового вагона».

Я глядел из окна хвостового вагона, когда на пути между Вальядолидом и Бургосом промелькнул полустанок — кирпичная будка с вывеской «Торквемада».

Положим, те времена совсем уж далеко, и имя Великого инквизитора с трудом вычитывается из названия железнодорожной станции, но стоит ли и в остальном так уж жалеть уходящую в небытие Испанию с мантилей и Инезилей? (Кстати, тут у Пушкина неточность: Инезилья не ласкательное от Инессы, а пренебрежительное, что-то вроде Инески.) Лично мне очень жалко корриду, о любви к которой стесняюсь упомянуть в разговоре со своими интеллигентными знакомыми в Испании. Жалко этой редкой сырой эмоции, апелляции не к напластованиям культуры, а напрямую к спинному мозгу, но можно понять, что спинной мозг валенсийской племянницы подобным образом реагирует в дискотеке. Да и что делать испанской провинциалке на мадридской Пласа-де-Торос, где разносят по трибунам шотландское виски «Катти Сарк», справа сидят две японки, следящие за ареной через объективы своих «минольт», а в спину тычутся колени кровожадной немки, ничего не понимающей и недовольной, похоже, тем, что в корриде применяется только холодное оружие.

Ловишь себя на стариковской интонации: нет, когда впервые приехал в Испанию, все представало иным. В бodegaх было меньше алюминия и больше чеснока. Вино наливали из бочек и пыльных бутылей, и день не отмывалось пятно от капнувшей на руку черной малаги. Копченые окорока по-прежнему свисают с потолка по всей стране, но больше напоминают муляжи: как если бы в средневековой скульптуре существовал натюрморт. Хочется самобытности, пропахшей хамоном и ахо — так приятно произносить эти по-русски звучащие слова: ветчина и чеснок. И заряжаешься злобой Константина Леонтьева: «Всеобщая, истинно проклятая жизнь пара, конституции, равенства, цилиндра и пиджака».

Знаменитые слова «Нет больше Пиренеев!» триста лет назад были произнесены преждевременно — Пиренеи скрыты только после Франко.

Хотя и тогда повод был вполне серьезен: испанский престол заняли Бурбоны, но в ту пору не было телевидения и звукозаписи — лишь при Бурбоне нынешнем, короле Хуане Карлосе, нашлись средства для преодоления горной гряды, и Испания, придержанная на несколько десятилетий франкистским правлением, влилась в поток «обыкновенной общеевропейской рационалистической пошлости» (тот же Леонтьев), по-другому — в семью народов.

Ничего не поделаешь: все самое хорошее и самое плохое содержится в слове «общее». Франко удержал страну в стороне не только от мировой войны, но и от мировой цивилизации. Но сейчас Мадрид уже — блестящая столица: шумная, суетливая, деловая, веселая. Все труднее заметить тут знаки воспетой испанскими прозаиками и поэтами *flema castiliana* — кастильской флегмы, без толку озираясь по сторонам в поисках замечательных праздных людей, показавшихся такими родными и близкими в первый приезд сюда: группками стоящих на углах, с повисшими на губе сигаретами, в светлых теннисках и черных брюках с просторной мотней, с постоянным выражением готовности к выпивке, закуске, драке.

ПОИСКИ НАТУРЫ

Выручает Толедо. Если произнести «Испания», перед умственным взором практически непременно встанет одно из двух, впрочем, скорее, и то и другое — Севилья и Толедо. Даже если обладатель умственного зора не был ни там, ни там. То есть: либо фламенко, Инезилья, маха полуобнаженная, коррида и всяческая кумпарсита; либо — аутодафе, гофрированный воротник, Сид, замковые ворота и всяческое идальго. Однако если учесть, что даже в нынешней Испании андалусцев могут вслух назвать «эмигрантами» — не только в снобистской Барселоне, но и на севере, и даже в Кастилии, — то понятно, что «правильная», «образцовая» Испания — это Толедо.

Так, собственно, было всегда: словно шло состязание — как пышнее назвать Толедо. «Слава» и «свет» — Сервантес; «сердце» — Лопе де Вега; «каменный свиток испанской истории» — Бедекер. Киото Испании, Александрия Испании, Лхаса Испании, Помпеи Испании...

Все уподобления достаточно основательны, но в Киото есть метро, в Александрии нет александрийцев, а в Лхасе никто не бывал. Помпеи — это

похоже, и примерно на том же расстоянии от города произошло извержение — Мадрида. Когда на «роковом рубеже испанской судьбы» (Ортега) Филипп II перенес столицу на 71 километр к северу, в Толедо пошел процесс консервации. Событие и явление естественные, потому что места на скале в излучине Тахо хватало только для того города, какой есть, и не столько Толедо захирел в тени Мадрида, сколько Мадрид разросся как раз потому, что Толедо расти было некуда.

Поразительно, как совпадает нынешний облик города с гравюрами XVI века. Вид с юга, с окружной дороги из-за реки, — одно из тех зрелищ, которые вызываешь из запасников памяти для успокоения перед сном, обводя гаснущим глазом панораму: слева, с запада, от монастыря Сан-Хуан, к барочной иезуитской церкви и мавританским башням, к мощной готике кафедрала и, наконец, к диснейлендовским шпилям Алькасара.

Но и при смене общего плана на крупный все остается как было во времена Эль Греко. По данным хроник, самая сердцевина Толедо заморозилась еще после Реконкисты (отвоевания Испании у арабов), и в центре города действительно заблудиться сейчас так же легко, как в каком-нибудь марокканском лабиринте. Мне, во всяком случае, удавалось. И не только мне, и не только сейчас. Сохранилось свидетельство посла Марокко в XVII веке, который нашел улицы Толедо слишком узкими. Суперхристианский оплот испанского католичества оказался более мусульманским, чем мусульманские города.

И так во всем: Толедо всегда на пределе, на острие, живая гипербола и гротеск. Как Эль Греко.

Правда, защитил Толедо все-таки именно католицизм: в то время как старинные испанские города рушились под ударами строительного бумба 60-х, Франко не позволил тронуть церковные центры — Сантьяго и Толедо. Стоит чуть отойти в сторону от толчеи возле кафедрала и на площади Сокодовер — и погружаешься в то, что обещает миф города и путеводитель по нему. Бродишь по пустынному Толедо, без фальшивых клинков и подлинных сладостей. Впрочем, это феномен всеобщий. Турист ленив и нелюбопытен: в пяти минутах от пражского Карлова моста — средневековая глухомань, в пяти кварталах от Сан-Марко — ренессансная пустыня. Но в безлюдной Венеции жутко только в туман, а в Толедо — всегда. Тут неуютно и дико. Когда спускаешься от кафедрала к реке, противоположные стороны улиц едва ли не соприкасаются крышами у тебя над головой, а сами улицы невзначай превращаются в лестницы. Страшно тесен этот город, узок в плечах и бедрах. Грандиозный собор виден лишь с дистанции протянутой руки и оттого предстает в странном, искаженном

ракурсе — такими, что ли, видел святых Эль Греко?

Обращаешься к святыням стереотипов, которые здесь сложились так же давно, как и в других славных городах мира, но не обновлялись за последние триста лет: чем знаменит был город? Сталь, шелк, керамика. Марципаны и перепелки. Самый правильный кастильский язык. Образцовые идальго. Один персонаж Лопе де Вега говорит, что он хотел бы любить, как толедец. «Лучшие женщины, мечи и айва» — расхожая молва. «Толедо на всю Испанию славится примерными женщинами, у которых ум счастливо сочетается с красотой» — Сервантес.

Вот кто выпадает из производства толедских клише — автор Дон Кихота. Со страниц его «Назидательных новелл» встает совсем иное место — разгульное, жизнерадостное, полнокровное. Раблезианство Сервантеса в новеллах заметнее, чем в его знаменитой книге, а вместо рыцарского романа за этими сюжетами встает плутовской жанр. И из пяти обязательных достопримечательностей Толедо, перечисленных в «Высокородной судомойке», лишь одно имеет отношение к церкви — современный гид предложит обратную пропорцию, настаивая на «заповеднике монастырей».

Только в таком, сервантесовском, видении города коренится увлечение им блистательными испанцами XX столетия. В 1923 году Бунюэль основал «Орден Толедо», назначив себя гроссмейстером, а Лорку, Альберти и Дали — рыцарями. Условия посвящения: «Чтобы быть рыцарем ордена, надо безоговорочно восхищаться Толедо, пить ночи напролет и бесцельно шататься по городу. Тот, кто предпочитает ложиться рано, становится в лучшем случае офицером Ордена». Анналы бунюэлевской затеи показывают, что Дали был понижен в звании. Что он нарушил? Мало пил? Рано ложился? Скорее всего, проявлял недостаточный восторг, чуя несоответствие толедского мифа своему, который он уже начинал творить. Члены Ордена обедали в «Посада-де-ла-Сангре» — таверне, описанной Сервантесом и мало изменившейся за четыре столетия, но разрушенной в гражданскую войну. Тогда же развалился и Орден, не говоря о физической гибели одного из рыцарей, расстрелянного возле другого, его родного, города.

И хотя все единодушно признают, что юмор и вообще веселость — не товар в Толедо, что-то ведь усматривали здесь Сервантес и его лихие наследники? Да и вообще: женщины, марципаны, перепелки — все это вряд ли суровость и монастырь. И вот тогда, погружаясь в истоки толедского мифа, приходишь к выводу, что Толедо — город и легенда — это Эль Греко.

К счастью, именно в нью-йоркском Метрополитен-музее находится эль-грековский «Вид Толедо», и я провел перед картиной в общей сложности больше времени, чем перед любой другой. Точность подробностей в этом пейзаже невероятная, притом что прихотливость фантазии в размещении объектов — поразительная. Как и в изображении святых, Эль Греко передавал дух, а не букву. Старую Варшаву после Второй мировой войны восстанавливали по картинам Белотто, но подобная попытка с эль-грековским Толедо окончилась бы буквальным обвалом. Однако творение художника и не имеет отношения к реальному населенному пункту. Пламенная готика Эль Греко к концу его жизни — а «Вид Толедо» как раз из поздних работ — доходит до условности: в «Снятии пятой печати» явственно просматривается декоративность Матисса. Подобна тому знатоку лошадей, который назвал рыжую кобылу вороным жеребцом, потому что смотрел в суть вещей, Эль Греко воспроизводил суть города такой, какой она ему представлялась. И поиск пейзажного сходства в «Виде Толедо» так же безнадежен, как поиск сходства портретного в «Вознесении».

Куда важнее, что тугой, напряженный, взвинченный настрой эль-грековских картин определил отношение к месту приложения его сил. Символом экстатического испанского христианства Толедо стал благодаря не столько архиепископскому престолу и обилию монастырей, сколько — особенно для века безбожников и агностиков — благодаря галерее святых Эль Греко. Автор первой большой работы о художнике Мануэль Коссио в начале XX века выдвинул теорию о том, что живописец был второразряден, пока не слился с Толедо. Но уже в 1936 году Казандзакис увидел солдат из «Эсполио» и «Святого Мартина» в солдатах Франко, выживших после осады толедского Алькасара: «Я чувствовал себя блуждающим внутри эль-грековской картины». Встречное движение тут несомненно, и когда современный автор называет Толедо «возвышенным, красивым, суровым, печальным и несколько бескровным» — все это принятые эпитеты для персонажей Эль Греко.

Они и есть взаимные персонажи — художник и город. Трудно найти большую степень соавторства — столько они сделали друг для друга. В данном случае можно говорить, что они сделали друг друга.

Даже если это звучит снобистски, стоит сказать: «Погребение графа Оргаса» можно смотреть по-настоящему только в церкви Санто-Томе. Там и тогда — чем дальше глядишь, тем острее ощущаешь — становишься соучастником чуда. Вроде бы почти Хальс или даже Репин, «Заседание Государственного совета». Но — иное одушевление. Тоже горожане, тоже

знать, но из другого мира, другого не по времени и месту, а по метафизическому напряжению. Можно себе позволить обывательское предположение: практик, рационалист и сибарит Эль Греко гнал напряженную «духовку» для душевной компенсации?

Не было ни такого города, как в «Виде Толедо», ни таких его жителей, как в «Погребении». Пусть все приятели графа Оргаса носили черные костюмы и белые воротники, пусть стригли и помадили бороды и усы у одного парикмахера, но как им удалось — всем! — быть стройными и худыми?

Гений рыщет где хочет и что хочет творит — в том числе в области архитектуры и анатомии. Теперь такой город есть — не был, а именно есть, — потому что образ Толедо уже незыблем, если уж его не сумели поколебать столетия беспрестанных идеологических ревизий. В этом смысле можно говорить о портрете города, а не о его пейзаже, примиряя историческую несурязицу жанровым смещением.

Толедо стоит в Испании отдельно и одиноко — так, как поставил его и как сам стоит в мировом искусстве Эль Греко.

ПАРАДНЫЙ ПОРТРЕТ

Продолжая поиски Испании «настоящей» — от собора до обеда — и, описывая спираль от Толедо через полуафриканские города Андалусии во главе с несравненной европейской Севильей, через отрывающуюся центробежными силами этнополитики Каталонию с вечно оторванной Барселоней, через Страну басков с не понятным никому языком и обожаемой всем миром бухтой Сан-Себастьяна, через дикую зеленую Галисию с истинным оплотом католицизма в Сантьяго-де-Компостела, через розовые миражи Саламанки и Сеговии с населением из туристов, — оказываешься в 71 километре от Толедо. Испания переместилась сюда, на плато у подножия Гуадаррамы — в Мадрид.

Собора, великого собора, в этом городе нет, что невероятно для Испании, покрытой большими достославными кафедрами: в Бургосе, Леоне, Сантьяго, Сарагосе, том же Толедо, да устанешь перечислять, пока не отдохнешь на столице. Что до обеда — он есть, и самый вкусный в стране, один из вкуснейших в Европе. Речь даже не о ресторанах, а о еде в забегаловках и на улицах: жареные кальмары, почки в хересе, моллюски немыслимых конфигураций и все прочие *tapas* — закуски, в образцы

которых тычешь пальцем и получаешь в маленьких тарелочках со стаканом вальдепеньяса. Слюноотделение непрерывно в этом городе и даже при воспоминании о городе, лучше не продолжать. Первое, что я увидел, впервые попав в Мадрид и выйдя на центральную площадь Пуэрта-дель-Соль, — «Museo de Jamon». «Музей ветчины» оказался закусочной, не лучше и не хуже других, но вывеска была богаче и изобретательней.

Таков стиль Мадрида, виртуоза нарядного обрамления, несравненного мастера фасадов, — это столичное умение, как и манера говорить с важностью о пустяках, что хорошо видно по диалогам в мадридских книгах Камило Хосе Селы. Что угодно может считать закомплексованная (на ленинградский манер) Барселона, но главный — не просто административно столичный, а главный по всем статьям и по сути — город Испании, конечно, Мадрид. Сейчас это очевидно, но только сейчас. Еще в середине 70-х считалось, что здесь, кроме визита в Прадо, нечего делать. На протяжении столетий тут было принято ругать все: грязь, шум, жителей, климат («Воздух Мадрита так сух и резок, что большая часть здешних жителей умирает от болезни легких» — это фантастическое наблюдение принадлежит автору «Писем об Испании» В. Боткину: к вопросу о бездумности использования стереотипов).

Теперь Мадрид — настоящий соперник Парижа, Рима и Лондона по насыщенности жизни, а по живости едва ли не превосходящий их. Движение, *1a movida*, раскручивается здесь тогда, когда даже в Риме и Париже оно затихает. Я видел, как компания друзей в воспетом Хемингуэем «*Sobrino do Botin*» («один из лучших ресторанов в мире») в полночь жарко обсуждала выбор супа.

Столь же по-столичному серьезно отношение к спорту. Вступаешь в разговор на трибуне стадиона «Бернабеу» со своей убогой сотней испанских слов и неуклюжей жестикуляцией как равный — потому что можешь назвать линию нападения мадридского «Реала» конца 50-х годов. А как не помнить ту грандиозную команду, когда это были первые иностранные имена, которые воспринял в такой обилии и помнишь до сих пор: Копа, Дель Соль, ди Стефано, Пушкаш, Хенто. Привираю: Пушкаша в детстве знать не мог, Пушкаша, убежавшего из Венгрии в 56-м, у нас не упоминали.

Мадрид занимался пустяками, пока великие города испанской истории лелеяли свое великое историческое прошлое. Время идет на пользу только таким выскочкам, бескомплексным парвеню, эклектическим городам. Города стильные либо музеевуют, либо коробят эстетическое чувство (что бы мы ни понимали под этим) позднейшими добавками с претензией на

современность. А эклектические гиганты легко переносят любые удары судьбы, по принципу «молодца и сопли красят» — и за ними будущее. Таковы Нью-Йорк или Москва. Таков Мадрид.

Многообразие Испании, в силу многовековой раздробленности, таково, что фрагмент в этой стране нерепрезентативен. Во всяком случае, ни один из тех городов, которые сделали славу Испании, не может считаться полномочным представителем страны. Ни один, кроме Мадрида — с чем не согласится ни один испанец, в том числе и мадриленьо. Но чужаку, иностранцу, разрешена некая безответственность, на которую не решится абориген. Мадрид позволяет додумывать больше, чем другие места этой непохожей на самое себя страны, — фасад в нем скрывает и обещает больше, чем показывает. Как парадные портреты Веласкеса.

Большого парада в Мадриде эпохи Веласкеса не наблюдалось. Свидетельства путешественников из Франции и Италии ужасающи: дома словно из засохшей грязи, горшки выливаются из окон, прохожие мочатся посреди улицы, ножи и вилки малоупотребительны. Главное изумление: сколь же могуществен может быть столь нецивилизованный народ! В Испанской империи куда раньше, чем в Британской, никогда не заходило солнце. Русские были, по понятным причинам, снисходительнее — посол Алексея Михайловича П. И. Потемкин удовлетворенно отметил: «Во нравах своеобычны, высоки, неупьянчивы... В шесть месяцев не видали пьяных людей, чтоб по улицам валялись, или идучи по улице, напився пьяны, кричали». Взаимоотношения России и Испании — тема особая и увлекательная, но в XVII веке испанцы и русские друг друга знали слабо, и в Прадо по сей день значится на табличке под портретом работы Карреньо де Миранды: «Иванович, посол России».

К тому времени как Веласкес перебрался из Севильи в Мадрид, столица была тут немногим более шестидесяти лет. Собственно, Веласкес столицу и творил. Выстраивал великолепный фасад, вписывал город в роскошную раму, создавал галерею столичных жителей, которых не спутать с самыми представительными провинциалами.

В Севилье он писал *bodegones* (трактирные или кухонные жанровые сценки), водоноса, старуху с яичницей на сковородке, кухарку с пестиком и ступкой. В Мадриде же с удивительной легкостью переключился на грандов. Есть жутковатое ощущение, что ему было «все равно» — так велико его живописное совершенство.

При редкой для той эпохи малочисленности у Веласкеса религиозных сюжетов его распятый Христос в Прадо, быть может, самый памятный из всех, потому что самый одинокий. «Если он не писал ангелов, то потому,

что они ему не позировали», — сказал Теофиль Готье, изящно обыгрывая распространенный тезис об особом реализме Веласкеса. На памятнике ему в Севилье надпись: «Al pintor de la verdad» — «Живописцу правды». Только, похоже, слова следовало бы переставить: в случае Веласкеса речь идет о правде живописи.

Севильский Веласкес довольно сильно отличается от мадридского, но, как это бывает с гениями (Моцарт), он очень рано запрограммировал в себе весь будущий путь. В девятнадцать лет написал «Христос в доме Марфы и Марии», где идейный центр картины — евангельская сцена — отражается в зеркале, как и в позднейших умножениях рам; как лицо в «Туалете Венеры», созданном через 32 года; как королевская чета через 38 лет в «Менинах». Но живописная суть сюжета, виртуозно выписанный первый план в «Марфе и Марии» — кулинарная коллизия: старая кухарка дает совет молодой. Допустим, не давить слишком чеснок в ступке, оставлять фактуру, и она права: чеснок, раздавленный до мокрого места, как и человек, ни на что не годен.

В религиозном чувстве Веласкес, на первый взгляд, сильно уступает Мурильо и тем более Сурбарану, но на глаз агностика он куда ближе к великой простоте евангельских сюжетов. Ангелы позировали Веласкесу, просто он сам предпочитал более телесных особей.

Когда Веласкес устраивает игру зеркал, то попадаешь в некий живописный «Расемон» — это не эстетское самоценное упражнение, не поиск двойного видения ради пущего объективизма, а наглядное свидетельство его невозможности: точки зрения не совмещаются, а сосуществуют. Каждая — в своей особой раме, оттого поданная с самостоятельной важностью. И нет сильнее доказательства этой правды веласкесовской живописи, чем современный город — не стильный и застывший, а эклектичный и текучий, как Мадрид. Мадрид, который позволяет себя застать лишь на ходу, не врезаясь углами и кровлями в историю, а журча зазывно и невнятно, уносясь за раму, не впечатываясь в сетчатку, не сворачиваясь в формулу. Веласкес и его город — картина самодовлеющей силы, которая вынесла художника на вершины мирового искусства.

Из окна отеля глядишь на площадь Пуэрта-дель-Соль, соображая, что она формой напоминает веер. Так веер, что ли, символ Мадрида: ветреный, неуловимый, порхающий мимо сути? Или это суть и есть? Жаль, нет больше вееров (о нивелировке и торжестве «обыкновенной общеевропейской рационалистической пошлости» см. выше), вместо них в дамских ручках вьется сигарета, а скоро исчезнет и она — антикурение

идет вслед за голливудским кино и джинсовой униформой. У дам на картинах Веласкеса веер есть, даже у трехлетней инфанты Маргариты, держащей его привычно и уверенно.

Экзистенциальным жестом самого Веласкеса было отсутствие жеста. Сюжетным принципом — фиксация в общем-то пустяков, неключевых моментов, произвольно выбранных мест из потока жизни. Потому, вероятно, его так любили импрессионисты. Потому парад его мрачных грандов в одинаковых воротниках, не говоря уж о шутах и философах, оставляет чувство многообразия и легкости. Они — мадриленьос, причем даже такие, которые еще только будут, появятся через триста с лишним лет после смерти художника, чтобы населить живейшую столицу Европы. Место для них было подготовлено Диего Веласкесом — первым столичным жителем Мадрида.

ЭТЮД О ВОЗРАСТЕ

Два величайших живописца Испании, почти современники — Эль Греко умер, когда Веласкесу было пятнадцать лет — не только противоположны во всем творчески, но и удивительным образом окаймляют жизнь того, кто внимательно смотрит на их картины. Рано или поздно осознаешь, что все проблемы твоей жизни суть проблемы возрастные. И живопись Эль Греко и Веласкеса — своеобразные проекции подсознания на подъеме и на спуске жизненного пути.

В юности воображением завладевает, конечно, Эль Греко — едва ли не самый странный и непохожий художник в мире, более других путающий хронологию культурного процесса и уж точно сводящий на нет все попытки представить этот процесс поступательным движением. Почти любое его полотно — будь то «Троица» в Прадо, «Изгнание торгующих из храма» в Лондоне или «Апостолы Петр и Павел» в Эрмитаже — перемещает в эпоху глобальных катастроф и разорванного сознания, в наш век.

При этом живописная доминанта Эль Греко, проделавшего путь в Толедо с Крита через Венецию, — не Возрождение и не маньеризм, а Византия. Греческое происхождение — основа, и чем дальше были образцы географически, тем сильнее и исступленнее духовная им верность. В этом смысле он очень ностальгический художник, всегда пишущий «по памяти», даже если перед ним натура. Что все-таки высится фоном в «Виде

Толедо»? Критские горы? Голгофа?

От неистребимого византизма идут и утрированные иконные приемы, все эти нарушения перспективы и масштаба, искаженная удлиненность форм, которые новейшее время недоказательно пыталось объяснять то умственным заболеванием, то особым устройством хрусталика глаза.

Все, что делал Эль Греко, можно рассматривать как фантазию на византийские темы, чему способствовал город, в котором он прожил жизнь и который он создал. Толедо был центром католической Испании, и церковное письмо — занятие Эль Греко в течение всей жизни. Он рвался к королевским заказам, пробовал писать для Эскуриала, но не понравился Филиппу. Стоит ли гадать, остался бы он собой, если б вышло наоборот?

Наоборот не вышло, и в истории живописи появился первый подлинный модернист, художническая личность будущего, то есть нашего времени. Важнее всех созданных картин у Эль Греко — он сам, его творческая фигура, которая подавляет любые сюжеты, будь то библейская сцена или портрет.

Вот это и близко юному сознанию, когда весь мир сосредоточен в тебе самом. Агония изломанных форм — спирали твоего собственного коловращения, которое ты еще не в силах выразить, а Эль Греко артикулирует движения твоей души за тебя, еще неумелого и безъязыкого. В молодости ты — это только ты, а потом уж некая сумма намерений, мыслей, эмоций, навыков, поступков: культурный слой, через который так трудно пробиться к себе.

Вот так невозможно пробиться к Веласкесу.

У него все иначе: картины налицо, а художника нет. Если Эль Греко самый непохожий, то Веласкес самый непонятный: именно потому, что понимать-то и нечего, а тайна есть.

Разное у них все. Тот — холерик, этот — флегматик. Тот — сутяга, засудивший пол-Толедо из-за гонораров, заставивший заказчиков считаться с мастером и фактически сделавший для живописцев то, что Фишер для шахматистов; этот — с двадцати трех лет на королевской зарплате, писавший в расцвете карьеры только когда хотел, для удовольствия. Тот — эмигрант с репутацией скандалиста и сибарита, с внебрачным сыном и туманной связью с помощником-итальянцем; этот — приличнейший семьянин и придворный карьерист, позаботившийся пририсовать себе в «Менинах» рыцарский крест, полученный через три года после написания картины.

Ортега сетовал, что Веласкеса окружала некрасивая королевская семья, оттого и лица на портретах невдохновенные. Но во-первых, урод,

повторенный две дюжины раз, становится красавцем, если его повторяет такая кисть, а во-вторых, Филипп, притом что действительно дурен, — все-таки король, а не водонос. Но сказать, что Веласкес ограничен двором — все равно как о Джойсе, что он лимитирован одним днем Блума. А главное — это совершенно неважно: Веласкес везде и всюду ровен и принципиально безоценочен. Придворные шуты и монстры изображены без аристократического снисхождения и демократического сочувствия — точно так же, как герцоги и принцессы. Точно так же, как бесконечно одинокий Христос в Прадо, — только это и можно сказать о изображенном на картине человеке. Только! Но отношения нигде нет, точка зрения отсутствует, как в тех же «Менинах», — где находится художник?

И вот тут-то охватывает трепет, почти ужас. Дьявольская привлекательность Веласкеса в том, что за его плоскими минималистскими холстами — бездна. Ничего. Нет отношения — нет и психологизма, то есть души. Если Эль Греко только субъект, Веласкес весь — объект. Полное безразличие, которое дается лишь высокой гордыней и запредельным знанием. Души не видно ни у того, кто рисует, ни у того, кого рисуют, и возникают сомнения в том, кто смотрит на всю эту черную магию. В себе.

Наполненная собой и собой исчерпывающаяся молодость проходит мимо Веласкеса и иначе поступить не может. Но в той сумме намерений, мыслей, эмоций, навыков, поступков, в которую превращаешься с возрастом, он отзывается со страшной силой. Всякий великий художник знает о жизни и человеке больше, чем знаешь ты, но Веласкес — быть может, еще больше.

ТАЙНЫ САПОЖНОГО РЕМЕСЛА НЮРНБЕРГ — САКС, МЮНХЕН — ВАГНЕР

ИЗГОТОВЛЕНИЕ ЖИЗНИ

От Мюнхена до Нюрнберга — всего полтора часа на поезде. И тот, и другой по какому-то геополитическому недоразумению — Бавария. Мюнхен — самый негерманский из больших городов страны, о чем вам с гордостью скажут сразу, а если вы по-немецки не поймете, то прочтете об этом в путеводителе на любом языке. Нюрнберг же — германская квинтэссенция, и если есть шанс почему-либо посетить только один город Германии, то все в порядке: Нюрнберг. Это хорошо понимали в 30-е, когда устроили здесь духовную столицу (хотя начиналось все как раз в Мюнхене), собираясь всем народом на большом плацу Мартовского поля, теперь превращенном в паркинг, еще больший, поскольку включает площадь из-под разбитых церемониальных сооружений. Это хорошо понимали и на другой стороне в 40-е, раскатывая город по камешку. Как-то мне пришлось прогуливаться по Нюрнбергу с американцем, который то и дело застывал у табличек на восстановленных зданиях и одобрительно бормотал про себя нечто, что я относил к мастерству реставраторов, пока не разобрал, что речь идет об эффективности союзных ВВС.

От Мюнхена до Нюрнберга — движение от барокко к готике, даже в придорожном ландшафте. Холмы легкой округлости постепенно сменяются крутыми склонами с соснами и елями. Елки стоят и в церквях — разумеется, если приезжаешь зимой, а в Нюрнберг лучше всего приезжать зимой, к Рождеству, или еще веселее — на масленицу: это не венецианский карнавал, но если повезет, можно увидеть разнузданные фастнахтшпили Ганса Сакса, шествия с факелами и свечами, попить не только пива, но и глинтвейна, поесть имбирных печений — Lebkuchen, которые пекут и штампуют на твоих глазах по технологии XVI века, нормально отдохнуть. Елки в церквях — удвоение готики, напоминающее о том, что прелюд Баха обязан вою ветра в печной трубе, а боинг — орлу.

Германская храмовая готика — почти никогда не крепостная, в

отличие от французской и особенно английской. Немецкий кафедрал строен и заострен, это скорее многократно увеличенная часовня, склеп, надгробье: словом, нечто малоутилитарное — осады не выдержать ни в Св. Зебальде, ни в Св. Лоренце, ни в церкви Богоматери на рыночной площади, ни в Св. Марте, где во времена Сакса собирался цех мейстерзингеров. Совсем иное дело — баварское барокко, а еще больше рококо: тут вся изысканность и вычурность убраны внутрь, извне остаются голые замковые стены. Такова мюнхенская Азамкирхе: снаружи сдержанная лепка фасада, а за дверью — грубое, тяжелое, серебряное и золотое.

В Германии чем дальше к северу — тем легче и пиво, и очертания.

В Нюрнберге для осады — замок Кайзербург, к которому поднимаешься в гору, а поскольку здесь не впервые, то намечаешь привал на улице Дюрера в знакомом кабачке «Тиль Уленшпигель», но на его месте — ресторан «Украина»: смешной по вкусу судак «Одесса», мутный кисель «Днепр», беспросветный борщ «Украинская ночь». Славянский говор на рынке разнообразился в последние годы: к сербско-хорватскому наречию добавилось и польское, и русское, и малоросское, и особые интонации поволжских зигфридов, правильно окающих в слове «Дойчланд».

От Мюнхена до Нюрнберга — всего полтора часа к северу на фирменных скоростных поездах: «Клара Шуман», «Бертольд Брехт», «Рименшнайдер». Гениального резчика по дереву имени лишили из-за длины фамилии, что гуманно: во всем видна вдумчивая заботливость, удобная для жизни основательность. Может быть, лучше всего осознаешь это в Музее игрушек. Подобные есть в разных странах, но нюрнбергский таков, что в принципе можно с него начать и им же закончить осмотр города. В таком музее уместно было бы выставлять картины нюрнбергца Дюрера, печатать книги нюрнбергца Сакса, петь песни нюрнбергских мейстерзингеров.

Зал за залом — игрушки и игры для взрослых маленького размера. Не детская площадка, а Лилипутия. Или — картина Брейгеля «Детские игры», где согласно законам средневековой и ренессансной иконографии резвятся мужчины и женщины с укороченными телами, и ничего не остается, как только настроиться на философский лад: так потрясает в кунсткамере старческое лицо эмбриона. Должно было прийти революционное открытие Песталоцци: дети — это другие. Но в Нюрнберге Песталоцци не заметили: вплоть до XX века игрушки здесь были инструкциями по освоению жизни. В игровом обиходе города ремесленников широко представлены ремесла: кузнец подковывает лошадь, краснодеревщик сооружает комод, сапожник примеряет ботинок девушке, как Сакс — Еве в третьем акте вагнеровской

оперы. Подробные кукольные домики для конструирования уюта. Куклы величиной со школьницу — уже скорее компаньонки. Всевозможные лавки, мастерские, транспортные средства, фабрики и целые заводские комплексы: до чего увлекательно погрузиться в процесс коксования. Звонишь однокласснику: «Пококсуем сегодня? — Не, мать не пускает».

Идея ремесленничества господствует в городе, чьи величайшие художники изображали себя в рабочей одежде (Петер Фишер в Св. Зебальде) и с долотом (Адам Крафт в Св. Лоренце). Здесь было поставлено на ремесленную основу и стихотворство: только тут главный поэт германского Возрождения сапожник Ганс Сакс, словно передовик производства, перевыполняющий план, мог гордиться, что написал шесть тысяч произведений общим объемом в полмиллиона стихотворных строк (в четыре раза больше, чем Евтушенко). Стихи эти сколочены и сшиты по подробным цеховым инструкциям с соблюдением техники версификационно-идеологической безопасности. «Майстерзанг» — песня мастера, песня-изделие — мало чем отличалась по технологии изготовления от «майстершу» — ботинка мастера, ботинка-изделия.

По свидетельству современников, Сакс в равной степени кичился своими успехами и в том, и в другом. И не был исключением: до нас дошли имена нюрнбергских мейстерзингеров XV-XVI веков: пекаря Нахтигала, кузнеца Цорна, ткача Нунненбека, цирюльника Фольца. Свои стихотворения Сакс всегда завершает традиционной последней строчкой: «Ганс Сакс в том заверяет вас», «Ганс Сакс дает такой совет», «О чем Ганс Сакс и говорит» и т.п. — личное клеймо, как на паре сапог, в ожидании благодарности и в готовности к рекламации. Вариант современного «Made in...» или «Упаковщица No...».

В мейстерзингерской идее нет ничего от синкретизма античности, когда музыка, поэзия, математика, астрономия были неразрывны, потому что ощущался единым мир. (Такую мифологическую целостность попытался восстановить Вагнер, но об этом потом.) Нюрнбергские мастера-поэты знали о дискретности мира, но были уверены в возможности преодолеть хаос разумом — и попытались рационализировать иррациональное, уложить в таблицы порыв вдохновения, изготовить колодки на все случаи душевных движений. Причем — очень важно! — делали это сообща, объединяясь в цех, в точности как сапожники и ткачи.

Может, не стоит преувеличивать коллективизм и дисциплинированность народа, в чьем языке единицы стоят перед десятками в именах числительных. Но все же именно нюрнбергские мейстерзингеры — вероятно, первый опыт отчетливо осознанного и

хорошо организованного массового искусства.

Читать мейстерзингерские каноны — табулатуры — увлекательно и жутко, как «Майн кампф». Эти люди не ведали сомнений и были одержимы императивом прекрасного. Для всего у них были не просто правила, но правила в нарядной оправе. Засушить бабочку — это уничтожение красоты или ее увековечение? Загоняя поэзию в еще более жесткие, чем определено ей самой сутью, рамки (рифма, метр, ритм), нюрнбергцы придумывали для своих вивисекций живописные названия: у них были «красные», «синие», «зеленые» тона; «розмариновые», «радужные», «соловьиные» напевы; «бумажные» и «чернильные» мелодии; «лимонное цветение» темы.

Чем красивее канон — тем греховнее его нарушение, тем праведнее кара. Художник — диктатор, обладающий всей полнотой картины мира, вернее, тем, каким мир должен быть. Не соответствующая общей гармонии деталь раздражает: живописца — неуместное цветовое пятно, композитора — фальшивая нота, поэта — ритмический сбой. Цех мейстерзингеров выработал разумные и жестокие законы, изучив и восприняв которые каждый мог добиться успехов в музыке и поэзии, а кто не изучил и не воспринял — поэтом и музыкантом не считался.

Через четыре столетия в Нюрнберге и окрестностях подобные принципы применили ко всему роду человеческому.

Самый талантливый, плодовитый и знаменитый из мейстерзингеров — Ганс Сакс — тоже был одержим пафосом исправления человеческих ошибок и недостатков. Но практических шагов в этом направлении он побаивался и, как его кумир и старший друг Мартин Лютер, испугался ужасов крестьянских войн. Сакс всю свирепствовал в стихах, занимаясь «извлечением дураков» — так называется его известнейший фастнахтшпиль, где врач при помощи скальпеля и щипцов вынимает из больного одну за другой глупости и порочные склонности.

Все просто. Да и как было не обольститься рациональным сознанием Гансу Саксу? Таковы были его времена.

Каждому поколению кажется, что оно живет в судьбоносные годы. Мы — не исключение. Нам баснословно повезло. Отчетливо помню, как, придя из школы домой, увидел родителей, возбужденно любующихся черным с блестящими рождками телефоном, как тут же вписал в желтый узкий блокнот на все отведенные под букву «К» страницы номер своей одноклассницы Люды Каюриной.

Мне было семь лет, у нас дома в центре Риги стояли печи с изразцами, и в точности такие я с сердцебиением увидал в Германском музее Нюрнберга; мы раз в неделю ходили в баню, долго выстаивая в очереди за

билетиками на манер трамвайных, а потом в квартире появилась дровяная колонка, и семь семей поделили неделю на помывки; в общей кухне стоял наш керогаз, в который заливали керосин из высокого немецкого бидона, похожего на павлина без хвоста.

Все это я застал и помню, при этом став свидетелем внедрения массы новых слов и даже владельцем обозначаемых ими предметов — «видеомагнитофон», «факс», «кондиционер», «компакт-диск», «Интернет». Тот первый телефон — мой первый цивилизационный шок, но я еще вполне в состоянии разинуть от изумления рот, хотя вряд ли из него донесется что-либо, кроме восторженного мычания.

Я жил в двух сверхдержавах и видел, как восхитительно и страшно меняется мир. При моей жизни умер Сталин, изобрели колготки, человек высадился на Луне, пришли и ушли хиппи, выросла и упала Берлинская стена, стал мебелью компьютер, случились вьетнамская, афганская, балканская, чеченская войны. Я оказался современником Стравинского, Набокова, Борхеса, Битлз, Феллини, Бродского.

Однако при всем объяснимом самодовольстве надо признать, что поколение Ганса Сакса, который родился в 1494-м и скончался в 1576-м, тоже кое-что застало в окружающем мире. Образованнейший из сапожников, изучавший греческий и философию, переложивший стихами пол-Библии по Лютерову переводу, обладатель богатой библиотеки, Сакс жил в одно время с Леонардо, Эразмом, Микеланджело, Босхом, Макиавелли, Рабле, Мором, Палладио, Брейгелем. При нем возшла на британский трон Елизавета, возник Орден иезуитов, разбили турок при Лепанто, Грозный взял Казань, произошла Варфоломеевская ночь. Но главное: мир менялся ощутимо, наглядно, пластически — вширь и вдаль. Колумб только что открыл Америку, Васко да Гама достиг Индии, завоеваны Бразилия, Мексика, Перу, Таиланд, Филиппины, совершил первое кругосветное путешествие Магеллан. Старый Свет, который в то время не приходило еще в голову так называть, проникал в Новый, точнее — в разные новые. И наоборот тоже: при жизни Сакса в Европе появились шоколад, табак, помидоры, картофель, тюльпаны. И все это — благодаря глобусам, изобретенным в Нюрнберге, карманным часам, изобретенным в Нюрнберге, пушечному литью, изобретенному в Нюрнберге.

Наше поколение с ужасом и презрением отшатнулось от научного мышления, преподнесшего Освенцим, Хиросиму, Чернобыль. Мир Ганса Сакса менялся по формулам, схемам и нотам — как же было не взяться подробным инструкциям и для безошибочного творчества? Мейстерзингеры и конкистадоры равно верили в главное — возможность

разумного устройства: географии, поэзии, истории, музыки, человека, человечества.

Весь сегодняшний Нюрнберг — выдающийся эксперимент рациональной организации пространства и времени. С высочайшим, освященным веками традиций мастерством здесь изготавливаются прошлое, настоящее и будущее. В церквях — снимки руин, в которые были превращены соборы в 45-м; сейчас восстановлена даже патина, даже паутина трещинок. Памятник Саксу стоит у новеньких домов за зданием Дрезднер-банка. Эти кварталы, как и во всем городе, — точная стилизация под старину. Дом Сакса на улице Ганс-Саксгассе полностью уничтожен 2 января 1945 года, на его месте — красивое краснокирпичное здание в четыре этажа. Было — два. Новое вдвое лучше старого, плюс электричество, телефон, канализация. Это за церковью Богоматери, по пути проходишь мимо монумента «Корабль дураков».

Врагами Сакса были дураки. Вообще все неразумное, а все разумное — союзниками. Разумны были свод стихотворческих правил, Лютеров перевод Библии, колодец, баня, обеденный стол, сапожный молоток, дратва. Одно из примечательнейших стихотворений Сакса называется «Вся домашняя утварь числом в триста предметов» — заклинание всяческого реального и предполагаемого хаоса простым названием вещей. Номинативность есть способ борьбы с безумием.

Первыми сходят с ума прилагательные, обретая превосходные формы, затем набирающие бешеную экспрессию наречия, потом несущие сомнительные алогичные связи глаголы, сплошь неопределенные местоимения, теряющие чувство меры числительные. Из знаков препинания господствует заменяющее все — тире. В принципе так и можно было бы обойтись выразительной черточкой, сведя вообще все к той, которая между двумя датами, но существуют существительные. Имена существительные — последнее прибежище языка и разума.

Самое номинативное стихотворение Бродского — «Большая элегия Джону Донну» — открывается перечнем того, что «спит»: более ста предметов. Разумеется, всему есть примеры в прошлом: в онегинской седьмой главе «мелькают» двадцать три объекта подряд. Но дело не в том, что их у Пушкина впятеро меньше, мелькать не спать, а в смысловой нагрузке. В «Онегине» — импрессионистские мазки московского пейзажа. В «Большой элегии» — попытка названием исчерпать окружающий мир и таким образом его присвоить, удержать.

Имена существительные потому и последнее прибежище языка, что они были первыми. Первоначальной функцией слов было ритуальное

закрепление названий: «назвать бога — это вызвать его», по формуле О. Фрейденберг. Повторяемость этого занятия побудила первобытное мышление выстроить систему повторов, удвоений, тавтологий, синонимов — то, что Леви-Стросс называет «однозначными элементами в сюжете мифа», церковь — священнословием, а народ — заклинаниями.

Сила заклинания не в том, что оно приводит к какому-то определенному результату, а в том, что оно совершается. Это из разряда так называемых «перформативных действий»: произнести слова «я вспоминаю», «я уверяю», «я обещаю» — значит одновременно сказать и сделать. Поскольку перечень, как орнамент, — конструкция не семантическая, а ритмическая, то литератор вольно или невольно увлекается, его несет центробежная сила стихотворения, рассказа, песни. Певец поэтизирует и возносит воспеваемое — каковы бы ни были его плановые намерения.

В случае Сакса можно думать, что его цели и средства совпадали: слишком силен был в нем пафос правильного воздействия. Назвать — значит дать право на существование, классифицировать — значит постичь. Оттого он и сочинял «Шпрух о ста птицах», «Шпрух о ста животных, с описанием их породы и свойств» — это высокая поэзия учебника. В «Похвальном слове городу Нюрнбергу» — не страсть, а назидание: вот что у нас есть и вот так и надо. Реестр и есть мораль. «Пространство торчит преysкурантом» — слова Бродского словно об этом Саксовом сочинении:

Тут улицы проведены.
Отсюда все они видны:
Их здесь — ни много и ни мало
— Пять сотен с лишком нынче стало;
А лишек — двадцать восемь точно.
И все-то вымощены прочно!
Колодцы — сто шестнадцать счетом...
...Больших часов у нас шесть штук.
Из них четыре бьют все вдруг.
Двенадцать в городе холмов,
Одиннадцать больших мостов...

И так далее: сколько ворот, рынков, бань, церквей, мельниц. Даже холмы идут в зачет Нюрнбергу, что проглатывается в контексте всего угощения городом. Наслаждения городом. Открытия города. Кабрал —

Бразилия, Кортес — Мексика, Понсе де Леон — Флорида, Писарро — Перу, Сакс — Нюрнберг: современники.

В перечне происходит взаимовыручка единицы и множества: как известно кинематографистам, при монтаже элементы не столько складываются, сколько перемножаются, об этом писал еще Эйзенштейн. Значительности прибавляется и каждой составной части, и что особенно важно — всему списку. Речь о попытке навести порядок — в мире, в стране, в себе. Порядок и наводится — совершенно по-конкистадорски Сакс помещает золотой век не в прошлом и не в будущем, а торжествующе обнаруживает его в настоящем: здесь и сейчас. Перемножив друг на друга дома, мастерские, храмы и жернова, он получает такое ошеломляющее произведение, что количество логично переходит в качество:

... От мала до велика весь Народ,
что жительствоует здесь,
Смышлен и трудолюбья полон:
Зато в достатке, а не гол он.
...Приобретает свой доход
И припеваючи живет.

Ясно, что такая жизнь должна как-то уравниваться. Через четыреста лет от Мартовского поля Нюрнберга было полтора часа на поезде до мюнхенского пригорода Дахау. В Саксовы времена кара за несоответствие общему великолепию не носила еще столь безусловного и массового характера:

Есть в граде том законов свод:
Он толкованье нам дает,
Что можно и чего нельзя,
Всем нарушителям грозя Суровой карой или пеней.
Для каждого из преступлений Своя есть мера наказанья...

Замечательно, что Нюрнберг XVI века жил по праву и правилам, но примечательно, что поэт счел необходимым включить в свое «Похвальное слово» тему наказания за попытку расстроить разумное устройство бытия.

Правда, поэт он был особый — эпохи Разума, убежденный в том, что красота постижима. Как говорил его отдаленный потомок Базаров: «Ты

проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться загадочному взгляду?» Это уже сокращение постижимости, Сакс знал о женской красоте больше и, главное, четче:

...Ведомо давно Ученым людям, что должно Число всех прелестей равняться Шесть на три, то есть восемнадцать.

Три маленьких, во-первых, есть, Три длинных надо к ним причесть, И, в-третьих, мягких три и нежных, И три, в-четвертых, белоснежных, И, в-пятых, алых три нужны, И три, в-шестых, как смоль черны.

Дальше в рифму раскрывается: 1) ступни и подбородок, 2) бедра и коса, 3) руки и живот, 4) груди и шея, 5) щеки и рот, 6) глаза и то, о чем Сакс предлагает догадаться в полном соответствии с ренессансным духом наукообразного похабства, восходящим к Овидиевой «Науке любви».

Нюрнбергские мастерзингеры — полноправные жители города ремесленников — вместе со всеми согражданами трудились над изготовлением правильной жизни, главным занятием в Нюрнберге по сегодняшний день, что особенно наглядно проявилось в эпоху Мартовского поля. Администраторы управляли, законники пресекали, сапожники обували — в соответствии с выработанными правилами. Мастерзингеры занимались своей спецификой: формализовали любовь к городу, к женщине, к поэзии, все при этом подчиняя формализованной любви к истине и добру. И когда Сакс позволил себе отклониться от социально-этического канона, излишне увлекшись сатирой, муниципалитет на какое-то время предписал ему «заниматься своим ремеслом — шитьем сапог и воздерживаться от сочинения каких-либо книжек и стихов». Надо полагать, Сакс переключался с одного занятия на другое достаточно легко — так, в опере Вагнера он отбивает стихотворный ритм сапожным молотком по колодке. На телефонной карточке Нюрнберга ценой в шесть марок — голографический портрет Сакса с надписью: «Сапожник и поэт».

Нюрнберг честен: его полномочный представитель на туристском уровне — Ганс Сакс, а не куда более прославленный в мире Альбрехт Дюрер. Конечно, пустой, гулкий дюреровский дом — достопримечательность, и вид из его окна есть открыточный портрет города, но Дюрер слишком итальянец, слишком космополит, чтобы расписываться за Нюрнберг. Его не представить ни на кривой уцелевшей улочке, ни возле узкого собора, ни на рынке, ни в Музее игрушек. Там везде Сакс — плотный, круглолицый, бородатый, обстоятельный. Он на месте и в новых, стилизованных под готику кварталах, среди табличек с надписями о том, что было здесь до 2 января 1945 года, когда одна часть человечества, вооружась смертоносными доводами разума, доказывала убедительность

своих аргументов другой части человечества, вооруженной смертоносными доводами разума.

ПЛАНИРОВАНИЕ ЧУДА

«Поставить безумие на службу той деятельности, которая не бывает успешна без толики безумия», — говорит в вагнеровской опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» персонаж, которого зовут Ганс Сакс. Ничего подобного не могло произвести на свет трезвое сознание Сакса подлинного. Но если искать эпиграф к жизни и творчеству Рихарда Вагнера, то лучше слов не подобрать.

Вагнер жил на триста лет позже, опираясь на все, что случилось за это время. А за эти годы в искусстве произошло, по сути, единственное, что вообще в искусстве произошло со времен тростниковой дудочки и наскального рисунка до сегодняшнего дня: личность творца стала равнозначна творческому произведению. Романтизм, он же модернизм. Движения души художника, выходя за пределы быта и социальности, полноправно включаются в ткань его художества и даже заслоняют собственно художественное ремесло. В Бетховене, которого он боготворил, Вагнер выделял способность выйти за пределы музыки — туда, где правит уже чистая эманация творца, его высокое безумие вне профессии. Может быть, главная драма Вагнера как раз в том, что он попытался спланировать безумие и чудо: в музыке и в жизни. Придуманный им для оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Сакс произносит слова самого Вагнера, который отважно брал на себя все — в том числе и то, что не под силу.

Он страшно гордился своей, как бы сейчас сказали, харизмой: восторженно описывая, как ему удалось принудить фабриканта фортепиано, дельца и скупердяя, отдать ему даром дорогой инструмент; как он едва ли не соблазнил невесту прямо при женихе; как убеждал и очаровывал банкиров и министров. По сути, это не харизма — то есть не обаяние, распространяющееся, как газ, рассеянно и повсеместно, а целенаправленный напор, способность сосредоточить все душевные и интеллектуальные силы сейчас и здесь. То же самое — в музыке.

Вагнер написал мало. У оперных композиторов плодовитость-дело особое. Паизиелло сочинил больше ста опер, а кто их знает, тем более, что лучшая безнадежно названа «Севильский цирюльник»; у Доницетти из семидесяти — в мировом репертуаре осталось полдюжины; у величайшего

из великих, Верди — две трети. У Вагнера — десять из одиннадцати. Он обладал умением обрушиваться на тему, идею, затею, человека — с колоссальной мощью отпущенного ему таланта и энергии. Если верно, что гений — это сложение дарования и характера, то Вагнер — один из самых несомненных гениев истории культуры.

Вообще, Вагнер — не совсем музыка. Об этом догадываешься опасливо и с чужой помощью. Исступленный вагнерианец Людвиг Баварский, потративший на своего идола миллионы и рискнувший трон ради Вагнера, был музыкально глух. Его учитель утверждал, что мальчик не способен отличить вальс Штрауса от сонаты Бетховена. Сам Вагнер в письмах дважды говорит о Людвиге: «совершенно немзыкален». Дирижер Ганс фон Бюлов пишет, что короля не интересовала никакая музыка, кроме вагнеровской. Людвиг и был первым апологетом вагнеровского культа, с его широчайшим разбросом. Вагнер — не только и не столько музыка. Вагнер — явление, «Casus Wagner», как назвал Ницше одно из трех своих пламенных сочинений, посвященных ему : сперва кумиру, потом злодею. Вагнера кляли и Вагнером клялись. Он пытался управлять политикой целого государства — Баварии, и министры всерьез боролись с его могуществом. Десять страниц в статье Толстого «Что такое искусство?» посвящены издевательскому пересказу «Зигфрида». Вагнер был личным врагом «Могучей кучки», но их же козырем против итальянцев. Мусоргский с ненавистью писал о «немецком букефале, запряженном цукунфтистом» (намек на вагнеровскую статью «Das Kunstwerk der Zukunft» — «Произведение искусства будущего»), но если есть в русской культуре артефакт, сравнимый по масштабу и значению (еще не вполне оцененному, пожалуй) с «Кольцом Нибелунга» для культуры немецкой, — это «Хованщина». Вагнеровские отзвуки мощно слышны у Римского-Корсакова, который двусмысленно провозгласил свой «Град Китеж» — «славянским „Парсифалем“». Можно предполагать, что из-за Вагнера шестнадцать лет молчал Верди, зазвучав лишь после смерти соперника гениальным „Отелло“, в котором применил новый для себя — вагнерианский! — принцип непрерывности звука.

Весь XX век Вагнер был то знаменем, то жупелом. Под траурный марш из «Заката богов» шел возлагать венок к памятнику героям III Интернационала Ленин, но за дальнейшие полвека вагнеровские постановки в СССР можно перечесать по пальцам. При нацистах его музыку превратили в шлягеры, и старшее поколение советских людей уверено в том, что Вагнер был у Гитлера министром культуры. В послевоенной Германии вагнеровские оперы очищали от ассоциаций до голых

подмостков и условных балахонов, в Израиле же его музыку вовсе не исполняют по сей день. И, может быть, самый важный парадокс — сложный, непонятный, длинный, немелодичный, скучный Вагнер стал всемирным китчем.

Блок в статье «Искусство и революция» задавал вопрос: «Почему Вагнера не удалось... опошлить, приспособить и сдать в исторический архив?» И объяснял, что Вагнер был революционер, ополчившийся на мещан и пошляков, умел и любить, и ненавидеть: «Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимый для мещанина даже „семи пядей во лбу“, и спас Вагнера от гибели и поругания».

Блок ошибся, потому что не предвидел массового общества, о чем первым — лет через десять после смерти Блока — догадался Ортега. «Опошлить» — или все-таки лучше безоценочно сказать «освоить» — Вагнера конечно же удалось. Как освоены и приручены красующийся на майках Ван Гог, озаглавивший бары Джойс, превращенный в обои Малевич и прочие революционеры.

Вагнера, может, не насвистывают в парке, но «Полет валькирий» звучит во вьетнамском фильме Копполы и в коммерческой телерекламе, а мюнхенская «скорая помощь» сигнализирует мелодией из «Золота Рейна». По аналогии с heavy metal — для привлечения молодежи к рынку серьезной музыки — продаются диски heavy classic с изображением смешной толстой Брунгильды и с подбором из Вагнера, Чайковского, Бетховена и других тяжеловесов. Poshlost — назвал бы это Набоков, и был бы прав. Но это пошлость кружки пива, хоровой песни, герани на окнах, подстриженного газона, доенной коровы, сытых детей. Взмыть до такой пошлости — мечта многих культурных народов.

В Метрополитен-опере я видел сотни немцев и австрийцев, организованно приезжающих в Нью-Йорк, чтобы послушать традиционного Вагнера. В Европе, где а) опера финансируется государством, и оттого можно безоглядно экспериментировать, и б) после Второй мировой войны и компрометации Вагнера Гитлером классические постановки до сих пор вызывают идеосинкразию, если не прямой политический протест, — в Европе, даже в заповеднике Байройта, Вагнер, как правило, сильно видоизменен. В Штатах, где первый пункт отсутствует, а второй ослаблен, он идет таким, каким его одобрил бы сам автор. Оттого, когда в Метрополитен ставят «Кольцо нибелунга», из Мюнхена, Берлина, Вены снаряжаются рейсы. Народ это простой и сердечный, в автобусе по дороге из пригородного мотеля в театр стройно поют хором (не Вагнера), билеты берут дешевые, на галерку, за все четыре оперы выходит долларов

сто двадцать, а поскольку Вагнер писал длинно («Закат богов» с антрактами — почти шесть часов) и на театральный буфет не напасешься, с собой приносят обильную еду и вино, не пиво — от пива засыпаешь.

Публика освоила и приручила Вагнера, но интересно — как Вагнеру удалось приручить публику. Не зря фон Бюлов говорил, что его предпринимательский гений еще выше поэтического и музыкального. Вагнера вряд ли когда-нибудь запоют, распахнув поутру окно, но и столь исступленного поклонения не знает ни один композитор. Он сумел внедрить и распространить свой сомнительный, с точки зрения ширпотреба, товар. Ведь ни одной автомобильной погони! С его ровесником и соперником Верди — все понятно: у Верди драйв, как у «Роллинг стоунз», и сердце колотится, как на послематчевых пенальти. Верди вне конкуренции, но Вагнер?

Когда-то он писал товарищу молодых лет: «Я никому не предлагаю уюта и удовольствия, но распространяю ужас и волну сердца; иначе на нынешнее человечество и нельзя воздействовать...» Это относится, по многочисленным свидетельствам, и к жизни рядом с Вагнером, и к его операм, хотя волнует он скорее умы, чем сердца. Но расчет на воздействие — совершенно современный, ему бы писать сценарии для триллеров. В «Тристане и Изольде» гибнут все, кроме короля Марка и Брангены, в «Кольце нибелунга» из огромного числа действующих лиц выживают только Альберих и три русалки. Когда художник Земпер привел Вагнеру в пример Моцарта с его чередованием трагического и комического, тот высказал что-то вроде кредо, описав этот эпизод в своих мемуарах: «Я согласился с тем, что, конечно, было бы куда удобнее, если бы я к жизни относился серьезнее, а к искусству легкомысленнее, но у меня, должно быть, всегда будет наоборот».

Так, в названных комедией «Нюрнбергских мейстерзингерах» — никакой комедии не получилось. Разве что драка во втором акте да чисто профессиональная, цеховая, насмешка над музыкально ограниченным педантом Бекмессером. Вся комедийность оперы — в отсутствии трупов; не зря же Вагнер как-то в минуту увлечения назвал комедией «Зигфрида», вероятно, оттого, что там всего два мертвых тела, и то в середине действия, а не в финале.

Вагнер для комедии слишком страстен. Кстати, потому так интересно читать его литературные сочинения (а всего их у него, у композитора, 16 томов, плюс 17 томов писем). Как многие страстные люди, Вагнер легко проговаривается, несмотря на весь свой ум. Главные его враги в музыке — Мейербер и Оффенбах; оба — сочетание француза и еврея. Мейербер

реально помогал Вагнеру в его первый парижский период — такое не прощается. Размаху его опер Вагнер подражал в начале («Риенци») — это еще более непростительно, к тому же Мейербер безраздельно царил в Европе. Антисемитизм, есть основания думать, подогревался тайной собственного происхождения, о которой Вагнер подозревал: не был ли его подлинным отцом отчим Людвиг Гейер и не был ли Гейер евреем? Что до Оффенбаха, то его легомысленные штучки Вагнер поминал к месту и не к месту, называя «мерзостью». Старость не даровала Вагнеру мудрости — в последний год жизни он отозвался на пожар оперного театра в Вене, где на представлении «Сказок Гофмана» погибло девятьсот человек: «Люди на таком спектакле — самый пустой народ... Если столько-то светских людей гибнет во время представления оперетты Оффенбаха, в которой нет и малейшего намека на нравственное величие, — тут я совершенно равнодушен».

Вагнер для комедии слишком основателен, слишком преисполнен сознания сверхзадачи, которую необходимо донести в первозданности замысла. Его персонажи, как фольклорные герои, все проговаривают до конца. Оттого в «Кольце нибелунга» получается что-то вроде «Рукописи, найденной в Сарагосе» — без конца одни и те же истории, прорастающие в новых эпизодах. Стремясь к полной ясности изложения, автор не боится (напрасно?) быть скучным. Это родовое свойство эпоса: у Гомера тоже никаких комплексов. Система семейных или дружеских отношений, ретроспективный взгляд на происхождение вражды, описание обстоятельств места, времени и образа действия — все излагается подробно и дотошно, несущественных деталей нет и не может быть в принципе. Так ведутся диалоги у Достоевского — на полный развернутый вопрос дается полный развернутый ответ, чего никогда не бывает в жизни, только в учебниках: «Вы пойдете завтра в кино? — Нет, мы завтра не пойдём в кино». Вагнер учебник и писал. Или, вернее сказать, — Учебник.

Сочетание трагедии и комедии дано было Моцарту — в «Дон Жуане», в «Свадьбе Фигаро», особенно в «Cosi fan tutte». Верди обладал иным даром — не смешного, а веселого. Это разница — Зощенко смешон, Пушкин весел. Верди захватывает и тащит, так что спохватываешься и таращишься только потом: опять зарезали, а ты и не заметил, как не заметил, сколько горя и крови в «Онегине» за развеселым полетом музыки стиха. Поэтому «Фальстаф» для Верди — не экзотика, а логическое завершение пути: после полувекового сочинения трагедий написать комедию в возрасте 80 лет — это и есть явление мудрости. Вагнер начисто был лишен чувства и смешного, и веселого. Именно потому он обречен

быть художником не массовым, а культовым.

Так что же все-таки привлекает и взвинчивает служителей его культа?

Если Сакс и его друзья рационализировали художественное творчество, выпуская музыкально-поэтические инструкции на манер «Памятки дежурному сантехнику» или «Справочника по котлонадзору» — иными словами, оставаясь в рамках ремесленнической идеи, — то Вагнер шел куда дальше.

Его амбиции всеохватны и безмерны. Его цех — космос. Его сфера — не технология, а идеология. Он дает не советы, а ответы. Его Учебник соперничает с Книгой.

В придуманной Вагнером вселенной теоретически можно жить. И такая попытка была сделана в масштабах целой страны. В 1936 году Юнг писал: «Демонстративное подчеркивание таких вещей, как германская раса, германское наследие, кровь и почва, „Вагалавейя“, полет валькирий, Иисус как светловолосый и голубоглазый герой, греческая мать святого Павла, дьявол как международный Альберих в облике еврея или масона, северное сияние как свет цивилизации, низшие средиземноморские расы — все это служит необходимой декорацией для разыгрывающейся ныне драмы...» Подсчитаем: половина культурных признаков нацизма у Юнга — вагнеровские образы.

Это мифологический уровень того существовавшего в реальности общества, где вопросов задавать настолько не надо, что и запрещено. Мы знаем, мы жили в подобном. Нацизм здесь — высшая практическая попытка рационализации бытия, его разумного, упорядоченного, правильного устройства. Теоретически, нотами и буквами, такую вселенную построил Вагнер — за полвека до того, как иллюзия обрела первые жизненные формы в Мюнхене, а еще через два десятилетия рухнула звучно и наглядно во всей стране. Неодолимая привлекательность этой идеи несомненна: мы знаем, мы прошли через подобное.

Вооруженный просветительским рационализмом, Вагнер провалился исторически. По-детски скажем: он не виноват, он не знал. Он вырывался за пределы музыки, а там правят другие законы. В искусстве же Вагнер многое гениально предвосхитил, предвидел, предугадал.

Ему принадлежит точнейший прогноз масскульта: «Кто же станет художником будущего? Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: народ».

Толстой, который, попав на «Зигфрида», «выбежал из театра с чувством отвращения», тоже думал о народе: «...Не говоря о взрослом рабочем человеке, трудно себе представить даже и ребенка старше семи

лет, который мог бы заняться этой глупой, нескладной сказкой». Тем не менее множество людей старше семи лет продолжают очаровываться сказками Вагнера — и уж точно, сотни миллионов послушно существуют в сфере масскульта, предсказанного им.

Прогнозы Вагнера о будущем музыки не самодостаточной, а в синтетическом варианте — то есть в виде музыкального театра, — могли казаться сомнительными еще на пороге 80-х нашего века. Сейчас эти предсказания звучат хроникой дня: стоит включить телевизор — видеоклипы, MTV. Это — с поправкой на технические достижения конца XX столетия. Как раз то, что писал Шопенгауэр об опере: «Она вызвана чисто варварской склонностью усиливать эстетическое наслаждение разнообразными средствами...»

Вагнер видел спасение музыки в союзе с поэзией. И наоборот: «Все, что недостойно пения, недостойно и поэтического творчества». Массовое радио пошло еще дальше: на помощь звуку и слову пришла движущаяся картинка.

Музыкальное телевидение — прежде всего, песенные видеоклипы — изменило характер музыки, которой изощренная образность тут не нужна по определению, и упор еще больше, чем в звукозаписи, переносится на ритм. Дальше — больше. Торжество визуальности коренным образом преображает вокальное исполнительство — причем вовсе не только в рок-, поп— и прочей легкой музыке, но и в опере, вагнеровской тоже. Попросту говоря, голоса недостаточно — надо хорошо выглядеть. Телевизор безжалостней, чем лорнет. Вывелась новая порода поджарых теноров и сопрано, что вообще-то удивительно и даже невероятно: всегда считалось, что высокий голос каким-то гормональным путем связан с полнотой. Неизменные атрибуты оперы, отвратившие столь многих от этого искусства, — чахнувшая Виолетта с тремя подбородками и Ленский, в которого невозможно промахнуться, — постепенно исчезают. Не случайно на оперных видеокассетах подтянутый Доминго вытеснил толстяка Паваротти.

Однако нарезка на клипы лишний раз убеждает в том, что Вагнер просчитался в главном. Речь уже не о музыке: на клипы нарезан весь мир. Вагнеровский тезис «звучание мира непрерывно» — позитивистская мечта. Мир и восприятие его — разорваны. Переводя на оперный язык, жизнь состоит скорее из подчиняющейся некоему Творцу (или творцу) комбинации арий, дуэтов, ансамблей, речитативов, разговорных диалогов, пауз и антрактов с посещением сортира и буфета, чем из ровного повествования, подчиненного четкому сценарию. Либо — существующий

сценарий такую дискретность и предполагает, но текст его нам безнадежно неведом. И то, что господствующим жанром в любом виде искусства стала трагикомическая мелодрама, а не внежанровый эпос, говорит о том, что победил Верди. А Вагнер — грандиозный провал. Точнее — провал, но грандиозный.

Этот эпитет — разгадка мощного накала вагнеровского культа. Разгадка его сути — в идее разумного устройства, идее неистребимой и вечной. Сейчас об этом можно говорить спокойно. В счастливые мы живем времена, если валькирии порхают в телерекламе, смешная толстая Брунгильда машет мечом на обложке компакт-диска, а в мюнхенской пивной не выдают ничего вреднее пива.

Нынешним вагнерианцам достается Вагнер без социально-политических обертонов (рано или поздно его начнут играть и в Израиле), можно погрузиться в его музыку и еще более сложную партитуру его жизни, отправиться в паломничество по его местам. Разбираясь с неясной для самого себя тягой к Вагнеру, я тоже побывал в Лейпциге, где он родился; в Дрездене, где были премьеры трех его опер и баррикады, на которые он взобрался в 1849-м; в Венеции, в палаццо Джустиниан, где писался «Тристан», а сейчас университет, в палаццо Вендрамин, где он умер, а сейчас казино; в Байройте, где он построил себе театр и виллу «Ванфрид», под окнами которой похоронен. Я, наконец, родился и вырос в Риге, где два года он руководил оперным театром и откуда бежал, скрываясь от кредиторов, — в единственном советском городе, где регулярно ставили Вагнера. Помню в витринах гостиницы «Рига» напротив театра фотографии наших невыдающихся солисток с толстыми накладными косами и абстрактной для меня тогдашнего надписью «Reinas zelts». И конечно, я бывал, и подолгу, в самых главных вагнеровских местах — Мюнхене и окрестностях.

В одно из них теперь ездят купаться и любоваться лебедями — на Штарнбергзее, где жил Людвиг Баварский, в пятнадцать лет услышавший оперу про рыцаря-лебедя «Лоэнгрин», а взойдя в восемнадцать на трон, начал монаршую деятельность с того, что послал за Вагнером, чтобы посвятить ему жизнь и казну. В январе не сезон, народу почти нет, так что к замку Берг вокруг озера идешь один по узкой тропке, по темно-желтым листьям, вмерзшим в снег. В лесу темно и скользко. Свет — от снежных альпийских вершин. Вдоль воды — виллы баварского барокко. Этот стиль, мало меняющийся от века к веку, дает больше, чем обещает: роскошь и уют внутри за сдержанной мощью экстерьера. Такова же часовня Людвига Баварского, неожиданно напоминающая русские православные соборы того

же времени, конца XIX века, — некая фантазия на тему романских базилик. Монументальная часовня стоит в гуще деревьев на высоком обрыве, к озеру прорублена просека, и виден стройный каменный крест, а еще ниже — простой деревянный, прямо в воде, в том самом месте, где утонул Людвиг. Погода суровая, о крест бьет волна, слишком сильная для лознгринов, лебеди жмутся к берегу и выходят на снег.

Людвиг утонул в июне, но Висконти в своем красивом тягучем фильме изобразил такую же январскую непогоду. Законы красоты важнее требований истины. Так жил и сам Людвиг, которого Верлен назвал «единственным подлинным королем столетия».

Речь, разумеется, о королевском жесте — своевольном, неограниченном, безрассудном, которым Людвиг обладал, будучи вопиющим анахронизмом в эпоху конституций. Он кажется сказочным персонажем, которого сочинил и воплотил Вагнер для своих надобностей, себе под стать. Моту и сибариту, немедленно тратящему гонорары и пожертвования на садовников, бархатную обивку и вольеры с золотыми фазанами, жизненно необходим был постоянный и безусловный источник денег. Людвиг явился в момент одной из жесточайших финансовых катастроф, когда Вагнер ждал ареста за долги, прячась в гостинице в Штуттгарте, собираясь бежать оттуда при помощи друга, Вейссхеймера. И вот там 3 мая 1864 года — начало новой эры — его настиг личный секретарь Людвиг. Вейссхеймер вспоминает: «Предо мной стоял Вагнер, совершенно ошеломленный радостным поворотом в своей судьбе; он показал мне кольцо с бриллиантами — подарок короля, фотографию на столе, от которой исходило чудесное свечение...»

Не впадая в мистику более, чем требует здравый смысл, скажем, что Вагнер чудо не только прогнозировал, но и планировал. Людвиг не сам пришел к идее покровительства, а выполнил указание своего кумира. Тот писал в послесловии к тексту «Кольца нибелунга» в 1862 году: «... Средства предоставит один из немецких государей... Он обладал бы беспредельным влиянием на развитие немецкого художественного гения, на становление подлинного, а не высокомерно-ограниченного немецкого духа и мог бы снискать себе непреходящую славу. Есть ли такой немецкий государь?» Таким образом, Людвиг отозвался не на темный позыв души, а на конкретный публицистический призыв.

В идиллии Штарнбергзее, живя в пяти километрах друг от друга, Вагнер и Людвиг еще и переписывались ежедневно. Опубликовано около шестисот писем — невероятно сентиментальных даже на родном, приспособленном к этому, немецком, в переводах же практически

нецитируемых из-за слащавости и ненатуральности. Не знавший женщин Людвиг был страстно платонически влюблен до самоотожествления: «наш труд». А самым его выдающимся совместным трудом стал вагнерианский замок Нойшванштейн, еще дальше к юго-западу от Мюнхена, у австрийской границы, в отрогах Альп.

Считается, что Людвиг чуть было не разорил Баварию, пока его не объявили невменяемым и заставили отречься (через пять дней после этого он и утонул). Что казну растрясли расходы на Вагнера и на строительство бессмысленных замков. Но примечательно, что безумства Людвиг обернулись колоссальным инвестментом: козырную баварскую тройку, ради которой сюда валом валят туристы, и составляют — пиво, замки и Вагнер.

Если бы мюнхенцы были еще послушнее своему королю, у них был бы театр, в итоге построенный в Байройте, куда каждое лето съезжаются вагнерианцы всего мира, и вес германского политика измеряется количеством билетов, которые он может достать на Байройтский фестиваль. Но Мюнхен для причуд Людвиг и его фаворита оказался слишком респектабелен. Таков этот город был, таков и есть. Рижское дежавю, которое всегда возникает у меня тут, разрушается быстро именно солидностью и богатством: в одном Швабинге — сотни домов, которых в Риге было десятка два, и я показывал их всем приезжим. Основательность, достаток, провинциальная чистота во всем, и я вдруг понял, что по-настоящему люблю здесь только вокзал — хотя бы за то, что там всегда все открыто и шумно. Аккуратная толчея — у ратуши, на Мариенплац, но уже недолгая дорога от вокзала к главной площади пустынна после шести. Идешь по Шютценштрассе вдоль ослепительных мертвых реклам, только с четвертого этажа из-под вывески Tanzshule доносится что-то ритмическое и молча крутится рыбка магазина Nordsee. Тут радует глаз лежащий бродяга, но и он не нью-йоркский, а в спальном мешке, рядом свежая газета.

Побродив по здешним музеям, понимаешь, что место для Вагнера было подходящее. Его идеи ложились на подготовленные души и умы, на существовавшую эстетику. Мюнхенские живописцы того времени были под стать: они изображали что-то вроде скал Брунгильды и правильных Зигфридов в красивых ландшафтах — фон Швинд (вроде Васнецова), Бамбергер, фон Каульбах, Лир (чистый Шишкин, и название хорошее: «Бухенвальд осенью»). Совершенно вагнерианское сооружение Вилла Штук — югендштил с помпейскими претензиями. Как-то я попал туда на выставку советского соцреализма («Утро нашей родины» и пр.): Мюнхен — один из немногих городов мира, где в состоянии оценить этот сильный

стиль.

Вагнеровские вещи мюнхенцы ценили — здесь триумфально прошли премьеры четырех его опер, — но не приняли экстравагантности самого Вагнера. Прежде всего — открытого сожительства с Козимой Лист, женой фон Бюлова, которого даже не жалели, потому что он был пруссак. Кстати, и Вагнер в Мюнхене был иностранец, потому что Бавария — не Германия. Город, именовавший себя *ars metropolis*, поступал вполне провинциально.

В итоге Вагнер был из Мюнхена изгнан (премьер-министр писал королю: «Я считаю Рихарда Вагнера самым вредным человеком на земле...»), и в самом городе немного напоминает о нем. Зато есть окрестности, а в окрестностях — замки.

Нойшванштейн знает каждый, даже тот, кто вообще не бывал в Германии и не слышал о Вагнере и Людвиге. Нойшванштейн знает каждый, кто раскрывал сказки братьев Гримм или Шарля Перро, кто видел «Спящую красавицу» Уолта Диснея — там, как позже в Диснейленде, воспроизведен именно конкретный замок Нойшванштейн. Впервые увидев его сквозь густые ели, задрал голову, я не поверил своим глазам и не верил по мере приближения по аутентично сохраненной глинистой дороге круто вверх, с оперным кучером на козлах туристской колымаги, запряженной парой тяжеловозов. Медленно и трудно тащиться к сказке — странное комсомольское ощущение.

Наверху — то, о чем мой спутник-американец сказал: «Сюда надо водить всех противников демократии». Дикая помесь готики, византийства и арт-нуво. Вальхалла самовластия. Ореховый балдахин королевской спальни полтора года вырезали семнадцать мастеров. И все — ради и во имя Вагнера. Грот Тангейзера, ладя Лознгрин, зал мейстерзингеров, гобелены нибелунгов, фрески Парсифаля, портреты Тристана и Изольды. Даже медные дверные ручки — в виде лебедей.

Самая большая игрушка в мире — многократно больше всего нюрнбергского Музея игрушек. Ее можно провести по разряду образовательных, но лишь для одного человека, Людвиг Баварского, выдающегося произведения Рихарда Вагнера. Вагнер создал себе замечательного двойника: если сам он — гений на грани безумия, то Людвиг — безумие без гения. Вагнер сколачивал самые заоблачные замыслы обдуманно и прочно, как башмаки, — в том числе и воздушные замки Людвиг.

Фигуру Вагнера не понять, если забыть, что он не только мифотворец, но и ремесленник.

Несколько лет, во времена «Нюрнбергских мейстерзингеров», Людвиг

начинал письма к Вагнеру: «Дорогой Сакс». Тот и сам писал своей романтической любви, Матильде Везендонк: «Держитесь, а то влюбитесь в старика Сакса!» И ей же: «Моя работа станет совершенным шедевром». Эту горделивую уверенность принесло как раз отождествление себя с Саксом — и как выдающимся ремесленником со всех больших букв, и как человеком, принесшим великие жертвы. Вагнер без конца твердит о самоотречении, об отказе от любви к Матильде, при этом принимая у ее мужа деньги и домик с садом. Ключевое слово — отречение — из философии Шопенгауэра. Сомнительно, конечно, отречение с домиком и садом — если не погружаться в чистую духовность, где домики не имеют цены, но Вагнер никогда в такую идеальную субстанцию не погружался, даже в музыке, неизменно стройно и жестко организованной. Матильда, как и Людвиг, была просто еще одним его произведением, и тоже гениальным. Есть ли еще женщина, которая бы вдохновила великого художника на создание таких совершенно различных по теме, жанру и стилю шедевров — «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры»? Может, Анна Петровна Керн — если иметь в виду «Я помню чудное мгновенье» и письмо к Соболевскому?

Единственная «комическая» опера Вагнера есть его самое лирическое сочинение. При этом — его самое выразительное концептуальное заявление о судьбах немецкого искусства. Уникальность «Нюрнбергских мейстерзингеров» — как раз в сочетании бытовой драмы, лирического исповедального жеста и манифеста.

Вагнеровский Сакс, отрекаясь от любви, уходит в творчество. И вот тут Вагнер снова выступает провозвестником XX века, с его преклонением перед профессионализмом. Творчество — вовсе не обязательно поэтическое, божественное.

Фигуру Вагнера не понять, если забыть, что исторический и оперный Сакс — сапожник.

Главный идейный пафос Вагнера — поиск положительного героя. Отрицательные его не занимали, да по недостатку чувства юмора и мастерства гротеска он и не умел их создавать: злодеи в вагнеровских операх откровенно ходульны. Он, как всегда, брался за самое трудное: еще Тангейзер — амбивалентен, но Лоэнгрин, Зигфрид, Парсифаль — идеальны. Однако совсем особое место занимает Ганс Сакс. То есть — сам автор. Вагнеровский нарциссизм нашел обоснование и успокоение в этом герое и его прототипе. Тут смыкаются миф с фольклором. Среди мастеровых Сакса и богов Вагнера нет места моральной невнятице. Где добро и где зло — ясно сразу, как в вестерне. В конечном счете, и Вагнер и

Сакс писали басни — внятные иносказания с крепкой нравственной подоплекой.

Только (только!) в отличие от Сакса у Вагнера было — величие замысла. Неисполнимость не пугала, расходы не смущали, как и его пародийного двойника, обставившего Мюнхен разорительными тогда и доходными теперь замками. Творческие и идейные затраты Вагнера тоже обернулись колоссальным инвестментом через сотню лет, предопределив облик современного искусства.

Всю свою жизнь Вагнер перемещался между Мюнхеном-Людвигом и Нюрнбергом-Саксом: между мифотворчеством — и ремеслом. Между безумным самодержцем и трезвым сапожником.

Впрочем, не такая уж меж ними разница. Это всегда — уверенность в возможности воплощения мечты. Попытка практической рационализации бытия. И попробуй забудь об этом в городе, где есть перекресток улицы Райской и улицы Царства Небесного. Попробуй забудь о чем-нибудь в пивных вальхаллах Мюнхена.

ЛЮБОВЬ И ОКРЕСТНОСТИ ВЕРОНА — ШЕКСПИР, СЕВИЛЬЯ — МЕРИМЕ

ДЕТСКИЕ ИГРЫ

Если есть город, в который необязательно и лучше не надо приезжать молодым, — это Верона. Здесь все так, как будет, а об этом заранее знать ни к чему.

Верона осыпается на глазах, теряя украшения и макияж, отчего любишь этот город еще истовее, еще истиннее, — это возрастное чувство солидарности.

Верона тонет во времени, как обезвоженная Венеция, под которой она не зря была почти четыре столетия, о чем напоминает на каждом шагу крылатый лев св. Марка.

Верона, с ее запертыми или притворенными белыми ставнями на манер жалюзи, — римский скульптурный портрет с пустыми глазницами. Любуйся и додумывай, для чего этот город высылает посредников-гидов. Первый — Катулл, полностью именовавшийся Гай Валерий Катулл Веронский. На скамьях главной здешней достопримечательности — Арены — он сидеть не мог (этот третий по величине в Италии амфитеатр построен в I веке н.э.), но вполне — в Teatro romano, куда ходил через Адидже по тому же самому, что и я, мосту Ponte Pietra. И — Катулл заложил основы нынешней репутации Вероны. Предваряя романтическое бытие города в новое время, здесь родился этот величайший любовный лирик.

Все-таки любопытно: живописи и музыке помогло время, устранившее античных конкурентов, в архитектуре же, скульптуре, драме, поэзии остаются образцами древние. О каком прогрессе идет речь? Превзойти не удалось — разве что сравняться, очень немногим. Безусловнее всех — Шекспиру.

Подлинную славу и нынешний ореол столицы любви принес Вероне никогда в ней не бывший иностранец. Настоящим посредником между городом и миром стал Шекспир. С него началось паломничество к месту

непростительнейшего из преступлений — детоубийства любви, — под тяжестью которого так томительно и красиво стала осыпаться Верона. Приезжий здесь вглядывается в толпу и в дома особо пристально, зная точно, что хочет найти, — и находит. Естественно, находились и те, кто пытался бороться с расхожим представлением о «городе Джульетты», иногда — изобретательно.

В новелле Чапека английский путешественник встречает в Италии священника, который сорок лет назад знал Джульетту Капулетти и припомнил всю историю, оказавшуюся вовсе не такой, как у Шекспира. Действительно, был какой-то ничтожный забытый скандал с каким-то молодым повесой перед свадьбой Джульетты и графа Париса.

«Сэр Оливер сидел совершенно потерянный.

— Не сердитесь, отче, — сказал он наконец, — но в той английской пьесе все в тысячу раз прекрасней.

Падре Ипполито фыркнул.

— Прекраснее! Не понимаю, что тут прекрасного, когда двое молодых людей расстаются с жизнью... Гораздо прекраснее, что Джульетта вышла замуж и родила восьмерых детей... Великая любовь? Я думаю, это — когда двое умеют всю свою жизнь прожить вместе...»

Это остроумно, может быть, даже верно, но безнадежно: у Афанасия Ивановича с Пульхерией Ивановной нет ни малейшего шанса против Ромео с Джульеттой. Кому нужна правда жизни? Хотя, разумеется, как раз из Афанасиев и Пульхерий состоит людская череда, в том числе и та веронская толпа, которая прогуливается вечерами по виа Капелло, виа Маццини, корсо Порта Борсари.

Веронская молодежь толчется на пьяцца деи Синьори, вяло окликая прохожих. Это идеальное место для праздного времяпрепровождения: в жару или дождь много места под арками Лоджии дель Консильо. Лоджия — XV века, все подходит, и жара тогда была, очень жаркий летний день. В «Ромео и Джульетте» господствует идея знойного, жгучего Средиземноморья, хотя до моря далеко, но из Англии перспектива сливается: все — праздник. Любви, гульбы, вражды, дружбы, драки. Праздник кончается в третьем акте, в смысловом центре пьесы, — смертью Меркуцио.

«В жару всегда сильнее бушует кровь», — говорит Бенволио, открывая третье действие. И, как бы заранее все оправдывая, замечает: «День жаркий, всюду бродят Капулетти». Вина несомненная, чего бродить по жаре, так и схлопотать недолго, и понятен смысл сиесты: снижается статистика преступлений.

Действие «Ромео и Джульетты» длится пять суток, каждый раз возобновляясь с раннего утра, доходя до напряжения в раскаленный полдень. По темпу и напору — это бешеная севильская ферия, если искать аналогии не в литературе, а в жизни, и не в истории, а в сегодняшнем дне.

Завод на действие в «Ромео и Джульетте» — запредельный, Бернстайн ничего не преувеличил в своей «Вестсайдской истории», перекладывая шекспировский сюжет, скорее, наоборот, преуменьшил агрессивность персонажей. Прodelки нью-йоркской шпаны все-таки имеют логику, поступки веронских дворян — немотивированное хулиганство: «Раз ты сцепился с человеком из-за того, что он кашлял на улице и этим будто бы разбудил твоего пса, спавшего на солнце. А не напал ли ты как-то на портного за то, что он осмелился надеть свой новый камзол до Пасхи, а еще на кого-то — за то, что он новые башмаки зашнуровал старыми тесемками?»

С такими благоразумными попреками к Бенволио адресуется Меркуцио, который сам тут же, на той же странице, нагло провоцирует Тибальта, а через одну — уже гибнет с чудовищными по несправедливости словами: «Чума на оба ваши дома!» Антихристианская идея: вместо раскаяния и признания своей (в данном случае несомненной) вины — попытка хоть в последний миг переложить ответственность на обстоятельства, по схеме «среда заела», хотя ясно, что, как и предсказывал Бенволио, неизмеримо больше виновен жаркий день.

Примечательно, что знаменитые, уступающие в популярности только гамлетовским «быть или не быть», слова произносит один из самых обаятельных шекспировских героев — Меркуцио. До своей преждевременной гибели на площади деи Синьори в начале третьего акта он успевает наговорить массу смешного и остроумного, и главное — выступить с речью о королеве Маб. Шедевр драматургической композиции: в первом акте упрятать среди блистательного щебетания персонажей такой же щебечущий монолог о принципиальной непостижимости и неуправляемости жизни, к которому возвращаешься как к разъяснению всего того, что произошло потом, и понимаешь, что это не ответ, но другого нет и быть не может. Что толку горевать о страшной смерти любви, когда всем ведает безумная колдунья, королева Маб, которая «за ночью ночь катается в мозгу любовников — и снится им любовь».

После этого монолога любая реплика юного мудреца Меркуцио звучит весомо. И вот, не успевший стать Гамлетом, а всего вероятнее — Шекспиром, он умирает, свалив вину за свою гибель на окружающих: «Чума на оба ваши дома!»

В зазоре между действиями Меркуцио и его предсмертной репликой — бездна, именуемая цивилизацией. То, как воспринимается шекспировская трагедия на протяжении веков, подтверждает краеугольные правила — несправедливые, но реальные, потому что приняты подавляющим большинством.

Прежде всего — остаются слова. Не дела. Слова.

Второе: право правды — за последними словами.

Третье и самое важное: общество всегда виноватее личности.

Надо сказать, развитие человеческой истории в последние полвека предвещает иное прочтение «Ромео и Джульетты» школьниками будущих столетий. Это будет история о том, как в знойный день два юных существа, смутно, но сильно любя любовь, начали извечную игру мужчины и женщины и по неопытности заигрались, как дети, забравшиеся в лес и не нашедшие дороги обратно.

Так и надо читать. Никакой социальности при ближайшем рассмотрении нет у Шекспира: вражда Монтекки и Капулетти — не более чем фон, прием затруднения, сказал бы Шкловский.

Эпонимом любви «Ромео и Джульетту» сделала чистота идеи. Лабораторный опыт. Оттого и «нет повести печальнее на свете», хотя полно ничуть не менее драматичных и эффектных повестей. Но здесь с коллизией страсти переплетается страшная тема детоубийства.

«Любви все возрасты покорны» всегда понимается однозначно: это о стариках. На самом же деле куда удивительнее любовь детей. Старики уже знают — помнят, по крайней мере, — о чем идет речь. Дети ведомы одним инстинктом — тем самым, «весенним», о котором народная мудрость говорит: «щепка на щепку лезет». Беспримесная порода любви. Неудивительно, что «Ромео и Джульетта» — самая популярная шекспировская вещь за пределами иудео-эллинско-христианской культурной парадигмы. Это переводимо в принципе, это понятно без перевода.

Все стены в доме Джульетты на виа Капелло исписаны тысячами клятв, проклятий, заклинаний на десятках языков. За последние годы заметно прибавилось иероглифов, они более свежие, более живописные — и теснят латиницу. Все чаще натыкаешься на польские признания. Поляки вообще облюбовали Италию, видно, по католической близости, и Италия отвечает взаимностью: в каждом мало-мальски значительном городе — путеводители по-польски. У российских туристов в этом отношении, как говорили комсомольские работники, — «резервы роста». Рим, Венецию, Флоренцию итальянские издательства освоили прочно, навывпуск

роскошных русских книг и альбомов, но в Вероне удалось купить лишь шестнадцатистраничную брошюрку: «Здесь находится легендарный балкон, где произошла встреча двух влюбленных». Русские надписи в комнате при балконе — редки и лаконичны: «Ищем Ромео. Лена и Марина. 24 августа». Выделяется размерами признание в любви к теннисисту Борису Беккеру — по-немецки. Обнаружил два текста на деванагари, буквы похожи на паутину, сквозь которую и виднеются. Все надписи сделаны детским почерком, взросло взросло на стенах не бывает: неудобство писания возвращает то ли к личной начальной школе, то ли к клинописному детству человечества. Все под стать Джульетте.

У Шекспира есть еще одна героиня, для которой любовь — единственное содержание жизни. Но для Клеопатры эротика (реализация влечения) — действие осознанное, для Джульетты — инстинктивное. Пыл Клеопатры подается в шекспировской трагедии приземленно, в соусе кулинарных аллюзий: блюдо, лакомство, угощение. У Джульетты — все завышенно и воздушно, и хотя живет половой жизнью с мужчиной она, присутствующая в пьесе сексуальность на вербальном уровне передана Кормилице. Обычная в жизни ситуация: один делает, другой говорит.

К главному предмету завышенное отношение с самого начала — еще до появления Джульетты, в ожидании ее, в преддверии. Первый монолог Ромео — о любви вообще. И на вопрос Бенволио «Скажи, в кого влюблен?» он отвечает: «Я в женщину влюблен». Ответ политически некорректного сексиста, но и в этом патриархальном варианте — охватывающий половину человечества, а не относящийся к конкретному человеческому существу. Брат Лоренцо говорит Ромео: «...Вызубрил любовь ты наизусть, не зная букв». Это почти цитата из Блаженного Августина: «Я еще не любил, но уже любил любовь и, любя любовь, искал, кого бы полюбить».

Идея витает назойливо — сперва в образе некой Розалины, так и не выведенной на сцену, потом появляется Джульетта, хотя есть подозрение, что, если бы родители осмотрительно поселили ее на пятом этаже, а не на втором, формула «Ромео и...» могла оказаться иной.

Дети ищут любовь на ощупь и не успевают повзрослеть. Их романтическая авантюра сильно напоминает детскую игру: с тайным венчанием, с фальшивым отравлением, с прятками на кладбище.

Мы поразительно много теряем в Шекспире без оригинала. Самая первая реплика Ромео: «Is the day so young?» — буквально «Разве день так юн?» Переводы Щепкиной-Куперник «Так рано?» или Пастернака «Разве утро?» не передают введения темы юности с начальной сцены. Еще более ощутимы потери в эротической атмосфере, которую по-русски хранит, к

счастью, хотя бы Кормилица («Подрастешь — на спинку будешь падать»), но у Шекспира густой сексуальный фон возникает уже в открывающем пьесу диалоге слуг. Мы об этом не знаем, потому что в анемичном русском варианте Самсон говорит про клан Монтекки: «Ни от одной собаки из этого дома не побегу». В оригинале: «A dog of that house shall move me to stand» — с явной эротической коннотацией, что-то вроде «У меня стоит на собак из этого дома». И далее — угроза всеми женщинами дома Монтекки овладеть, всех мужчин — убить.

Главные категории, задающиеся с первых строк, — юность, любовь, смерть.

Предчувствие конца у Ромео возникает еще перед тем, как он встречает Джульетту, перед походом на бал:

...Ночное это празднество.
Оно Конец ускорит ненавистой жизни,
Что теплится в груди моей,
послав Мне странную, безвременную смерть.

В постельной сцене постоянно речь идет о смерти — это понятно, поскольку любовники под влиянием двух убийств — Меркуцио и Тибальта, и гибельный дух одушевляет их свидание. Логически объяснимо настойчивое присутствие этой темы во всем дальнейшем повествовании. Но и в первой, совершенно еще безмятежной сцене у балкона она возникает безотносительно к человеку вообще: «Встань, солнце ясное, убей луну». Джульетта трижды пугает Ромео гибелью, хотя и от разных причин: «смерть ждет тебя, когда хоть кто-нибудь тебя здесь встретит», «они тебя убьют», «заласкала б до смерти тебя».

Смысл сочетания любви и смерти (позже так выразительно объединенных Вагнером в «Тристане и Изольде») — в симметрии бытия, в равновесии, когда всему потребна противоположность. Об этом и говорит Ромео в своем самом первом монологе:

О гнев любви! О ненависти нежность!
Из ничего рожденная безбрежность!
О тягость легкости, смысл пустоты!
Бесформенный хаос прекрасных форм!
Свинцовый пух и ледяное пламя,
Недуг целебный, дым, блестящий ярко,

Бесонный сон...

Школярская болтовня Ромео, филологическое упражнение на подбор оксюморонов, словно задает тон. Из всех жизненных оксюморонов главный: любовь — это смерть.

Нет сил подсчитывать, сколько раз Ромео и Джульетта умирали на словах — своих и чужих — по ходу пьесы, но столько, что наконец и умерли: как будто договорились до смерти.

Тут и кроется секрет всемирного и всевременного успеха шекспировской трагедии — в овеществлении любовных метафор, затертых до неузнаваемости: «не могу без тебя жить», «только смерть нас разлучит», «любовь преодолееет все», «люблю до смерти».

В обычной жизни такой набор штампов не означает ничего: препятствия сводятся к маме, не выпускающей сегодня вечером на улицу. У Шекспира тоже не выпускают, только ответ — не истерика, а могила.

Популярность «Ромео и Джульетты» — проблема языка, его неадекватности реальной жизни. Это как с матом: мы же не делаем того, что говорим, не ждем, что нас послушаются и пойдут туда, куда мы посылаем. А Ромео и Джульетта делают то, что говорят, беря на себя ответственность и тяжесть последствий — и за нас тоже. Они не дают полностью обесмыслиться нашему клишированному воркованию. По сути, каждый проданный в супермаркете любовный роман, всякая открытка с банальными голубками, любой эстрадный шлягер — обязаны своим успехом «Ромео и Джульетте», судьба которых придает хоть какую-то достоверность миллионнократно повторенным словам. За каждым экранным поцелуем маячит трагедия погибших в Вероне детей.

Эти дети понятны, потому что мы были точно такими, только не зашли так далеко.

В веронском замке Кастельвеккьо — одна из самых трогательных картин итальянского Ренессанса: «Девочка с рисунком» Джованни Карото. На клочке бумаги, который девочка держит в руке, — человечек, в точности наш: палка-палка-огуречик. Вдруг понимаешь, что мы — это они.

Как-то я оказался гостем в венецианском палаццо XVI века — не музей, а частном доме, частном дворце. Хозяин, числящийся в предках одного дожа, нескольких адмиралов и двух всемирно известных композиторов, вел по комнатам, привычно отвечая на восторженные вопросы: «Да, это один из предков, здесь копия, оригинал Тициана в Уффици. Да, это наш семейный архив, стеллажи слева — до Наполеона, справа — после. Да,

„Декамерон“ издания 1527 года, но пометки на полях не ранее XVIII века». И тут я увидел на каминной полке рисунок карандашом — паровоз с вагончиками. «Мой прапрапрадед нарисовал прибытие в Венецию первого поезда по мосту через лагуну — 1843 год. Ему было тогда восемь лет», — сказал хозяин. Кудрявый дым, кривые окна, круглая рожа машиниста. Тициан поблек.

Палка-палка-огуречик в руках девочки с картины Карото, а на первом этаже Кастельвеккьо — фотовыставка: вожди в Ялте, Берлин в мае 45-го, дети возле разрушенных домов. Все мазано одним жутким миром. Мы — это они.

В Кастельвеккьо музей устроен красиво и причудливо: из зала в зал переходишь по каким-то висячим мостикам и внезапным лестницам, оказываясь в садиках и внутренних дворах, где натыкаешься на каменную скульптуру прежнего владельца и этого замка, и всей Вероны, — тирана Кангранде с милым детским лицом. На коне сидит, как кажется с первого взгляда, улыбающийся мальчик. На спину откинут шлем в виде собачьей головы, подшлемник скрывает лицо — и не сразу удастся разглядеть, что это зловещая смертельная ухмылка на круглом, взрослом, хотя и действительно почти мальчишеском лице. Кангранде оставил по себе долгую память, вероятно вечную: о нем восторженно написано в «Божественной комедии». Данте видел в Кангранде идеального государя, и тот, похоже, был им — щедрым, свирепым, образованным, безжалостным. Но Великий Пес (дословный перевод) умер в 37 лет, по-детски объевшись холодных яблок в знойный день, что поучительно для судьбы безграничного властителя.

Выйдя из музея, покупаешь местную газету «L'Арена», привлеченный портретом Набокова. Там отрывок из его интервью: «Одним из моих предков был Кангранде из Вероны, у которого когда-то нашел приют гонимый Данте...» Верона не просто существует как произведение искусства, она еще и продолжает постоянно обновляться. Сомнительная параллель Джульетта — Лолита обозначается по-новому, веронский детский сад вконец мешается в голове.

Гениальная интуиция Прокофьева звучит в той сцене его балета, которую композитор назвал просто «Джульетта-девочка». Музыка из детской резонно перетекает на площадь, где резвятся мальчишки, у них настоящие шпаги, они дерутся, хотя жарко, и торжествует знаменитая тема вражды: поступь смерти. Прокофьевский балет адекватен. Жалко, что нет великой оперы на этот суперсюжет, совершенно оперный по своей сути. То есть вообще-то опера есть, и не одна: не меньше десятка, из которых самые

известные «Ромео и Джульетта» Гуно и «Капулетти и Монтекки» Беллини. Но конгениальной — нет, даже у Беллини (хотя там две томительные арии Джульетты, досадно не вошедшие в мировой репертуар сопрано). Видимо, дело как раз в том, что герои — дети. Оттого так стыдны театральные постановки шекспировской трагедии: где взять юную трагическую актрису? В балете это можно скрыть изяществом фигуры и отсутствием текста. Иное — в оперном и драматическом театре, в кино. Так фильм Кубрика (и в какой-то степени фильм Л айна) терпит фиаско в первых же кадрах, где появляется вполне зрелая Лолита. Отсюда и успех картины Дзеффирелли, который вывел на экран девочку Оливию Хасси в роли Джульетты: она стала достоверной Лолитой Ренессанса.

Шекспиру в целом не очень повезло с переносом его вещей на музыку: нет адекватного «Гамлета», «Лира», «Ричарда III», «Венецианского купца». Опера поневоле срезает сюжетно необязательное, что у великих художников — главное. Музыка компенсирует упрощение коллизий усилением чувства недоговоренности, необходимой искусству многозначности и неясности. Посредственная литературная основа тем самым переводится в высший разряд, но великая словесность самодостаточна. Попросту говоря, у Шекспира уже все есть, любая его интерпретация превращается в вычитание. Равнозначный перенос удался только Верди: отчасти в «Макбете», полностью в «Фальстафе» и в величайшей из опер — «Отелло», о взрослой трагедии любви. Детей обошли.

Но и дети обошлись. Вместо оперы у них — четвертьмиллионный город. Есть ли на свете другой пример такой материализации вымысла?

Наведенная, сочиненная, придуманная Верона открывается еще в одном фантастическом ракурсе — но только российскому глазу.

Полюбовавшись на дряхлое, готовое в любую минуту обрушиться и тем еще более прекрасное каре домов вокруг пьяцца делле Эрбе, сделав ручкой с балкона Джульетты, выпив стакан вальполичеллы у стойки винного бара в доме Ромео, выходишь к набережной Адидже и видишь — Кремль.

Красный кирпич, ласточкины хвосты, монументальность и мощь. «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел». Жалко Веничку: он в Москве не обнаружил Кремля, а я сподобился найти его в Вероне.

Это и есть Кастельвеккьо — замок с примыкающим мостом Скалигеров. При виде веронского Кремля охватывает даже некоторый трепет: как далеко протянулась рука Москвы. Хотя и знаешь, что все

наоборот: Москва повторяла зады Италии. В Вероне это нагляднее всего.

Кастельвеккьо строили наследники Кангранде. В Москве в это время Дмитрий Донской возводил белокаменные стены и башни Кремля. Оттуда и пошло прозвище Москвы, в общем-то неоправданное уже с конца XV века. Культурный Иван III, женатый на еще более культурной Софье Палеолог, племяннице последнего византийского императора, позвал в Москву итальянцев. Архитекторы с одинаковой фамилией Фрязин, что означает всего лишь «итальянец», строили по старинке — по своей старинке: копируя веронскую (а также миланскую, павийскую и прочие) кладку и зубцы. Фрязины словно одолжили России Кремль, поделившись тем, что им самим уже не слишком было нужно. То есть более или менее похоже воспроизвели собственные достижения вековой давности. Кастельвеккьо и мост Скалигеров были завершены в 1375 году, а в 1495-м — стены московского Кремля, те самые, которые и сегодняшнее утро красит нежным светом.

Есть и такая Верона — локальная, наша, другим невнятная. Общеизвестная Верона, шекспировская — у всех на виду. Достопримечательности сосредоточены в центре и легко достижимы. Только к гробнице Джульетты надо идти по набережной Лунгадидже деи Капулетти, это довольно далеко, и поскольку не сезон, единственные отчаянные романтики — я и два японца. Во дворе — бюст очень сердитого Шекспира, таким его никто не видел. Ступеньки ведут в склеп, где под сводчатым потолком — открытый каменный саркофаг, заполненный сгнившими, увядшими, свежими цветами. В небольшой стенной нише с колонками — груда записок. В доме Джульетты пишут на стенах, а здесь оставляют послания на визитных карточках, автобусных билетах, гостиничных счетах, меняльных квитанциях, больше всего на входных билетиках Ingresso Tomba Giulietta. Захватывающее чтение, особенно когда попадается родной язык: «Прошу тебя соединить навсегда вместе. Юля и Клаудио». После точки еще одна фраза: «Если получится».

Дом Ромео на виа Арке Скалиджери — в полном соответствии со значительностью шекспировских персонажей — местом поклонения не является. Там — винное заведение с медной вывеской: не то чан, не то горшок, скорее всего, чайник вина, как в песне Хвостенко. Оттуда три минуты до дома Джульетты.

С виа Капелло сворачиваешь под арку и оказываешься в небольшом, плотно закрытом стенами дворе. Здесь все по делу: институт эстетики «Аврора», медная табличка нумизмата Ринальди, кондитерская, ресторан. Под легендарным балконом — бронзовая Джульетта, приложившая левую

руку к груди, что предусмотрительно, так как правая грудь отполирована до ослепительного сияния: всякому лестно потискать знаменитость.

Очень скрипучая лестница в два пролета ведет в залу с пятью арочными перекрытиями — следами внутренних стен. Здесь была комната Джульетты. На что рассчитывали родители, владея пятиэтажным домом, но помещая взрослеющую дочь на втором этаже?

Большая комната с выходом на балкон, на перилах балкона — полузасохший красный тюльпан. Бой часов с башни Ламберти на рыночной площади доносится так оглушительно, что спор Ромео и Джульетты — жаворонок поет или соловей — чистое притворство.

Деревьев, по которым можно было бы вскарабкаться, во дворе нет, но вровень с балконом — стена, до которой метра два с половиной: молодому человеку, сумевшему заколоть Тибальта, перепрыгнуть нетрудно. Сейчас приятнее прыгать обратно: из пустого дома на соседнюю крышу, за столик ресторана «Терраса Джульетты», там уютно и в жару тень от высокой стены с семью кремлевскими ласточкиными хвостами. Это справа от балкона, а слева внизу — кондитерская «Дом Джульетты». К чашке кофе дают пакетик сахара с изображением акробатического объятия на балконе. У входа продают мешочки с двуцветной карамелью: «Поцелуй Ромео и Джульетты».

Поцелуев полно в палатках на пьядца делле Эрбе. По периметру рыночной площади — двадцать три здания, на каждое из которых хочется смотреть всегда. В центре — колодец, говоря точно — водоразборная колонка XVIII века, возле которой бабка вырезает сердцевинки из артишоков, обмывает и складывает в корзину. Бабка там бессменно — по крайней мере, с 85-го, когда я впервые попал в Верону. Сколько купят, столько бабка вырежет, и груда мокрых артишоковых сердец в центре Вероны не уменьшается. Сердца на всех окрестных прилавках — одинарные, двойные, пронзенные, надписанные, съедобные. Занятно, что универсальный гений Шекспира предусмотрел и собственное будущее в виде китча. Музыканты, призванные в конце четвертого акта на свадебный пир, отмененный в силу известных трагических событий, обсуждают значение строк:

Коль изнывает грудь от муки
И душу думы грустные мрачат,
То музыки серебряные звуки...

— и приходят к выводу: «потому серебряные звуки, что музыканты играют за серебро». Таков смысл сувениров.

На пьяцца делле Эрбе можно купить panzerotti — итальянские чебуреки с ветчинно-сырно-помидорной начинкой — и бродить от лотка к лотку, разглядывая десятки предметов с образами веронских любовников: календари, кружки, брелоки, полотенца, кепочки. Заводные игрушки: все для детишек. Детишки и толкуются возле прилавков, требуя у родителей разъяснений. Сухая англичанка, чеховская «дочь Альбиона», отвечает дочери, на вид четырнадцатилетней: «Потом, когда вырастешь». Куда уж расти — вот бы обхохоталась Кормилица.

Пепельницы в виде балкона Джульетты: идея бренности в наглядном бытовом варианте. Но лучше всего барометры: подешевле — просто фигуры в объятии, подороже — объятие в балконном антураже. Есть совсем монументальная композиция, Шекспиром не учтенная: Ромео помогает Джульетте сойти с лошади, у ног вьются две собаки. Все фигуры — из пористого материала, меняющего цвет в зависимости от погоды: к ясной — голубой, к переменной — розовый, к дождю — лиловый, к снегу — серый. Над Вероной собираются тучи, и синюшный Ромео тянет за руку наливающуюся нездоровым соком подругу. Вся группа вместе с фантастическим бестиарием стремительно багровеет, бабка у груди артишоковых сердец набрасывает капюшон, и начинается дождь.

БОЙ БЫКОВ

В центре Севильи — памятник Кармен: невысокий, в рост. За спиной ее — променада на набережной Гвадалквивира, перед глазами — за потоком машин на Пасео де Кристобаль Колон — вход на Маэстранцу, красивейшую во всей Испании арену боя быков. Кармен стоит там, где ее зарезал дон Хосе, — оперный Хосе, потому что литературный сделал это в лесу, а какой смысл ставить в лесу памятники? Здесь подобравшая юбку и делающая шаг Кармен окружена автомобилями и людьми, и если б не белый цилиндр пьедестала, ждала бы со всеми перехода. Эту бронзовую в Москве назвали бы «теткой» даже в прежние времена.

Таковы андалусские танцовщицы фламенко: на обложки журналов они не годны, тем более на подиумы. Эти женщины бывают красивы лицом, но фигура всегда чуть приземиста, коренаста по сравнению с нынешними нелепыми стандартами, все у них сбитое, плотное, упругое, соразмерное, и

справедливость когда-нибудь восстановится, чучело Твигги, с которой все началось, сожгут на площади, манекенщиц отправят в баскетбол, аэробику включают в программу олимпиад, спадет с глаз преступная пелена, ученые докажут вредоносность диеты. Пока же облик Кармен банально будничен и пребывает в шокирующем контрасте с образом.

Вульгарная тетка стала воплощением свободы любви — то есть вопиющим оксюмороном, тем, чего не бывает.

Кармен нужна, как рекордсмены с их заоблачно бессмысленными достижениями необходимы для того, чтобы миллионы школьников, помня о них, делали по утрам зарядку. Кармен нужна, чтобы мужья и любовники меньше хамили. Совсем не перестать, — держи Кармен шире! — но хоть не так часто, не так уверенно: в страхе перед шумным скандалом, видом опустевшего комода, простой оплеухой наконец. Формулы Кармен столь прозаичны и незатейливы, что и цитировать их обидно: «Я хочу быть свободной и делать то, что мне нравится». Слова и не запоминаются — остается нечто, вызывающее монистом и выщелкивающее кастаньетами гимн свободе. Но в конце концов величайший успех художника — когда его создание отрывается от текста.

В опере «Кармен» множество разговорных диалогов, занудство которых свело бы на нет душераздирающие мотивы Визе, если б кто-нибудь из непрофессионалов помнил об этом. Точно так же никто не помнит, что в новелле Мериме собственно истории Кармен — всемирно известной истории Кармен — посвящена лишь третья глава из четырех. Четвертая — очерк об испанских цыганах, в манере журнала «Вокруг света». Первая и вторая — повествование о встречах автора с доном Хосе и Карменситой.

Стиль предельно сдержанный, в полном соответствии с тургеневской характеристикой Мериме: «Похож на свои сочинения — холоден, тонок, изящен, с сильно развитым чувством красоты и меры и с совершенным отсутствием не только какой-нибудь веры, но даже энтузиазма». Если есть следы романтизма в «Кармен», как и в «Письмах из Испании», то лишь в восторге автора перед разбойниками и контрабандистами, восторге сугубо интеллигентском. Вообще же Мериме стилистически весь обращен в ту литературу, которая только собиралась появиться. Его «Взятие редута» — поразительный прото-Толстой. Похоже, Мериме первым понял, каким жутким может быть нарочито бесхитростное описание войны, и в этом предвосхитил «Севастопольские рассказы» и батальные эпизоды «Войны и мира» — сделав это тогда, когда Лев Толстой еще не знал грамоте.

Что до отношения к любви, то подлинный тонкогубый Мериме — в

письмах: »...Все это ужасно — и ответственность перед женщиной, и заботы о ней, и то будущее, на которое ее обрекаешь. Как-то у меня был кот, и я очень любил с ним играть. Но когда у него появлялось желание навестить кошек на крыше или мышей в погребке, я задавал себе вопрос, могу ли я удерживать его около себя ради своего собственного удовольствия. И точно такой же вопрос задавал бы я себе, и с еще большими угрызениями совести, относительно женщины». Любопытно, что именно этот рационалист с банально-сексистским кредо (женщина — кошка), «сухой и иронический» (Франс), оказался создателем образа Кармен.

Здесь — прекрасный образец избирательного чтения. Будь новелла Мериме воспринята во всей полноте, она осталась бы полусотней страниц в собрании сочинений. Но литература — процесс двусторонний, обоюдный. Состоялся отбор. В читательскую память вошла примерно половина объема — это огромный процент. Обычно в жизни отсеивается больше — к великому нашему счастью, больший: раствор употребительнее эссенции, ерш пьется легче спирта.

Кармен и есть концентрат, каплями разнесенный по свету центробежной силой любви — из Севильи, единственного места, где могла возникнуть эта гремучая смесь.

Над городом высится Хиральда — гибрид кафедральной колокольни и минарета в стиле мудехар, — как дикий побег, выросший в жарко-пряном климате из скрещения кастильства и мавританства. Нет в Испании города разгульнее, но и по сей день в севильской епархии больше монастырей, чем в любой другой. Смесь аскезы и гедонизма со своей особой точки зрения отметила еще в XVI веке святая Тереза. Она прибыла в город с карательной миссией против «греховной мерзости» и «преступлений против Господа», творящихся в Севилье, и вопреки ожиданию пришла здесь не столько в негодование, которое и без того скопила предварительно, сколько в восторг — в мазохистском порыве, отмеченном Венедиктом Ерофеевым: «Для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей не нужны. Но они ей желанны». Святая оценила стойкость монахинь, греху не поддавшихся: «У бесов здесь больше, чем где-либо, рук для втягивания в соблазн». Примерно так обрадовалась бы инспекция, узнав на ликеро-водочном заводе, что не все пьяны к концу смены.

Грех и святость определяют то, для чего придуман специальный термин — севильянизм. И тому, и другому город предается с истовым, до звона, напряжением. Эту вибрацию в севильском воздухе потрясюще

передал де Фалья, его одноактная опера «Короткая жизнь» — вся на дрожании, на переливе, на клетоте, захлебываясь которым поет героиня:

Долгая жизнь тому, кто смеется,
Быстрая смерть тому, кто плачет!
...Цветок, рожденный на рассвете,
Днем умирает.

Когда в начале XVII века один доминиканский проповедник усомнился вслух в идее непорочного зачатия, в Севилье вспыхнул мятеж. И не было в Испании города с таким количеством шлюх, которых красочно описывал Сервантес: »...Девицы с нарумяненными щеками, размалеванными губами и сильно набеленною грудью; они были в коротких саржевых плащах и держались с необыкновенным бесстыдством». Уже в те времена их пытались взять под контроль, чисто по-севильски. В районе нынешней Трианы, которая всегда была пролетарским предместьем, открылся официальный публичный дом, куда принимали с соблюдением нескольких «не»: претендентка должна быть не моложе двенадцати лет, не девственница, не замужем, родители не севильцы. И — по имени не Мария.

Одна из севильских новелл Сервантеса называется «Ревнивый эстремадурец». Это характерно: для эстремадурской деревенщины Севилья безнаказанно не проходила. Да для кого угодно.

Соблазнение и адюльтер — незаконная любовь — сюжеты четырех из пяти великих опер, действие которых происходит в Севилье. Единственный неженатый из авторов, Бетховен, в «Фиделио» прославил супружескую верность. В остальных случаях: «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини и «Кармен» Бизе — для правящей бал измены были выбраны севильские декорации. Примечательно, что ни один из всех этих композиторов никогда в Севилье не был — но все они точно знали, куда помещать такие сюжеты.

Севилья отвечает им благодарностью. На площади Альфаро в квартале Санта Крус вам покажут бережно хранимый угловой балкон россиниевской Розины. Памятник Моцарту в Севилье — лучший из множества размещенных по миру моцартовских монументов: в пяти минутах от Кармен, на берегу Гвадалквивира, из бронзы в дырках. Действительно, Моцарт тут какой-то проницаемый, легкий, неметаллический — Дон Жуан, Фигаро, Керубино скорее.

Строго напротив него — госпиталь Санта Каридад, построенный

прототипом Дон Жуана — Мигелем де Маньяра, одним из тех, кто дал Севилье репутацию города греха и святости. Раскаявшийся распутник, он повесил в богоугодном заведении две картины Вальдеса Леаля — «Триумф смерти» и «Так проходит мирская слава». В них полно черепов и паутины, но картины не страшные, а назидательные, а кто прислушивается к назиданиям? Дырчатый Моцарт убедительнее.

И нет дела до правды жизни — так называемой правды жизни: на самом-то деле Кармен, легко предположить, фригидна, как бессилён Дон Жуан. Все — в имитации акта. Несравненный лицедейский талант, как в анекдоте о великом артисте, который по заказу овладевает женщиной, исполняя роль легендарного соблазнителя, сам же ничего не может, потому что уже двадцать лет как импотент.

Любовь тут вообще ни при чем. В образе Кармен торжествует идея свободы, а нет ничего более несовместимого, чем свобода и любовь. Вообще полная свобода не только невозможна, но и не нужна человеку, а если желанна, то это — иллюзия, самообман. Человеку нужна не свобода, а любовь. Любая привязанность и страсть — к работе, музыке, животному, другому человеку — это кабала, путы, обязательства, и нет в мире ничего более противоположного и противоположаемого свободе, чем любовь.

Величие Кармен — в саспенсе, жутком хичкоковском напряженном ожидании, в сладком ужасе, с которым каждый мужчина ждет и панически боится прихода Кармен. Она является не всякому, но всегда — как взрыв, как обвал, хотя вроде подкован и готов. Уже прозвучала великая увертюра — две с четвертью минуты, самая знаменитая музыкальная двухминутка в мире, — прозвучала, как всякая увертюра, извне, вчуже, уроков не извлечешь, в лучшем случае прислушаешься. Уже поболтали Микаэла с Моралесом, Хосе с Зуньигой, уже прошли солдаты и пропели что-то несущественное дети, уже подруги с табачной фабрики орут на разные голоса: «Кармен! Кармен!» Тут-то она и обрушивается всей мощью: мол, любовь — это неукротимая пташка, а то мы не знали. Но не знали, конечно, в том-то и смысл Кармен. Смысл ее архетипа, который оттого и архе-, что жив и нов всегда. Хорошее имя: дед Архетипыч. Дурак дураком, так ничему старик за жизнь не научился и никого не научил, только и пользы, что потом анализировать и сваливать на него.

Величие Кармен и в том еще, что каждый — тут уж независимо от пола — отчасти она, пташка Карменсита, во всяком случае хотелось бы. Мечта о свободе, не умозрительной, а животной, физической. С возрастом такое чувство появляется все реже, и за ним едешь специально, словно по рекомендации бюро путешествий: «Где бы я мог испытать ощущение

свободы? Длинный уик-энд, в крайнем случае неделя, отель не больше трех звездочек, желательно чартерный рейс». У меня такое чувство возникает в Венеции, сразу на вокзале Санта Лючия, даже когда еще не вижу воды, а только пью кофе в станционном буфете. Объяснять это никому — себе тоже — решительно неохота: просто ценишь, холишь и лелеешь.

Совсем другое дело в молодости, когда физиология свободы была ощутимо знакома, о чем помнишь, но помнишь так, что и сегодня спазм в горле. Просыпаешься в малознакомой квартире, тихо встаешь, не тревожа ровное дыхание рядом, на кухне допиваешь, если осталось, не стукнув дверью, выходишь на рассвете в уличную пустоту — и нельзя передать этого счастья. Никакого отношения не имеет свобода к любви.

Две бездны. По границе их топчется Севилья — как процессия Святой недели в ожидании фери. Эта грань тонка — и севильская саэта, песнопение о Страстях Христовых, исполняется на манер фламенко. Но такое расслышишь только погодя, замороженный тем, что видишь: оптика торжествует над акустикой. А видишь, как движется по городу *Semana Santa* — Святая неделя, с ее сумрачными процессиями мелкого топотания, что у нас в детском саду называлось «переменным шагом», во власяницах, веригах и черных капюшонах братства Санта Крус.

Балахоны, балахоны, балахоны, которые вдруг разнообразятся нарядами римских солдат с копьями: зло, как всегда, радует глаз. Впрочем, редкие вкрапления добра — тоже: яркие статуи Иисуса Христа и Девы Марии на *pasos* — помостах, уложенных на плечи. Но зла мало, мало и добра, много угрюмого одноцветного потока жизни. Однородность процессий, монотонность мелодий, одинаковость костюмов — в такой плавной мрачности есть что-то японское, с высокой ценностью ничтожных нюансов. В Севилье это мелкие детали, отличающие процессии одного *barrio* — квартала — от другого. К концу недели чужак начинает опознавать различия, и ему становится интересно и что-то понятно как раз тогда, когда все кончается. Но его не оставляют в одиночестве и, дав чуть отдохнуть, втягивают в новый праздник, совсем другой.

Когда после Святой недели город впадает в недельную спячку, после чего начинается бешеная недельная ферия, понимаешь, что севильцы не только живут, но еще и играют в жизнь. Если учесть, что в году пятьдесят две недели, спектакль относится к реальному бытию как 3:49, и шесть сгущенных процентов, пережитых с колоссальным напряжением всех сил, позволяют легче прожить разведенные остальные. Жизнь — не спирт, но ерш. В барах еще до праздника замечаешь грифельные доски, на которых мелом указывается, сколько дней до Пасхи, а в Светлый понедельник на

такой доске можно прочесть: «До Вербного воскресенья — всего 344 дня».

В Святую неделю вся Севилья на улицах, а через семь дней истоптанные, утрамбованные мостовые отдыхают: feria. Улицы безлюдны, только вдруг из-за угла выскочит всадник в плоской серой шляпе с черной лентой, со спутницей в широкой юбке с оборками и мантилье с высоким гребнем, усевшейся сзади и обхватившей руками своего сеньорито, — все уже было до мотоцикла. Город смещается на юго-западную окраину Лос-Ремедиос, за Гвадалквивир, где на гигантском пустыре разместились «касеты» — шатры, — больше тысячи. В них, взяв на неделю отпуск, собираются, чтобы есть, пить и танцевать, люди, объединенные по разным признакам: профсоюз портовых работников, члены гольф-клуба, выпускники такой-то школы. Полосатые — бело-зеленые или бело-красные — касеты образуют кварталы, разделенные улицами: город в городе. За одну апрельскую неделю в Лос-Ремедиос наведывается почти миллион человек, за оставшуюся пятьдесят одну — никто.

На время фери в Севилье выходит ежедневная 16-страничная газета «Feria de Abril», а из отеля ходит специальный челночный автобус: последнее возвращение — в полседьмого утра. Нормальный распорядок дня — сон с семи утра до полудня, потому что надо успеть к верховому и в колясках катанию взад-вперед, для красоты, без дела; часа в три позавтракать в касете (если пригласят) или в харчевне под навесом; оттуда в центр на корриду, начинающуюся обычно в половине седьмого; и назад в Лос-Ремедиос, ближе к полуночи пообедать, чтобы без усталости танцевать севильяну и пить до шести утра из стаканчика в кожаном подстаканнике, свисающего с шеи на тонком ремешке: руки должны быть свободны для поводов и щелканья пальцами. На фери пьют сухой херес (о котором у меня жутковатые воспоминания со времен рижской юности, но, боюсь, у нас был все же другой напиток) и его разновидность — мансанилью.

Все это нельзя не делать в Севилье во время фери, или хотя бы на все это смотреть. И снова — к концу недели втягиваешься в карнавальное извращенное однообразие, со знанием дела отмечая различия в упряжи, украшениях, ужимках, кажется, что так будет всегда, и охватывает возрастной ужас персонажа Вертинского: «Я усталый старый клоун». Дикость времяпрепровождения неопишима, и под этим углом по-иному видишь собственную молодость, когда что-то подобное длилось куда дольше, часто без передышки, зато с ежедневными перерывами на работу или учебу, и хереса было гораздо больше и гораздо хуже. Все-таки богатыри — мы.

«Иной раз теряешь меру, когда говоришь о себе, сеньор», — заметил очень неглупый, но навеки оставшийся в тени дон Хосе. Всякое новое место обращает тебя к себе, но Севилья — больше других. В этом городе на краю двух бездн особое значение должно иметь слово «краеведение», призыв «изучай свой край».

В Севилье искать нечего, там все тебя находит само. Это город не ассоциаций, а эмоций, что непривычно для путешественника. Особенно русского и особенно в Испании. Так, русский человек вспоминает Хемингуэя, а обнаруживает — Кармен.

Американский писатель выкроил из страны свою, вроде Швамбрании, и столица ее Памплона. Хотя именно из этого главного города королевства Наварра и пошла Реконкиста — отвоевание Испании у мавров, хотя через Памплону проходит дорога паломников Сантьяго, хотя именно отсюда родом дон Хосе, нанес Памплону на карту мира, разумеется, Хемингуэй.

Ему слегка отплатили — бронзовым бюстом у арены боя быков, бульваром Пасео-де-Хемингуэй, но именно слегка, потому что толпы туристов, прибывающих сюда в начале июля, в неделю святого Фермина, которую американец воспел в своей «Фиесте», кормят Памплону. В эти июльские дни все происходит более или менее так, как описано в хемингуэевском каноне: быки бегут по узкой улице Эстафета, и желающие несутся с ними наперегонки. К Эстафете я спускался по нескольким ступенькам с Пласа-де-Кастильо, где жил в той самой гостинице: «Переулком выехали на центральную площадь и остановились у отеля Монтойа». Отель на месте, называется «Ла Перла», считается одним из худших в городе и сохраняется в угоду хемингуэевским адептам. На месте и кафе, где происходило все в «Фиесте»: «Мы пили кофе в кафе „Ирунья“, сидя в тени аркады, в удобных плетеных креслах, и смотрели на площадь». Кофе вкусный, как во всей Испании, интерьер — роскошь арт-нуво, а по вечерам ничего не подают: там играют в американское лото — бинго, отчего так накурено, что и с утра не войти. Кафе «Суисо», где Роберт Кон избил героев книги, закрылось еще в начале 50-х. Расхваленный в «Опасном лете» ресторан «Марсельяно» исчез уже в 90-е. Бар «Чоко», где в 50-е «проходила светская жизнь» Хемингуэя, существует, но крайне непрезентабелен.

Испанский список хемингуэевских утрат долог. Впрочем: «Мы пообедали в ресторане „Ботэн“, на втором этаже. Это один из лучших ресторанов в мире. Мы ели жареного поросенка и пили „риоха альта“. Тут справедливо каждое слово: мадридский ресторан „Sobrino do Botín“, где происходит последняя сцена „Фиесты“, превосходен. Как и „нежный

бургосский сыр, который я привозил Гертруде Стайн в Париж“: я его привозил в Нью-Йорк — он так же нежен. Кулинария оказалась подлиннее и долговечнее прозы.

Зато я наконец понял, кто такая Брет, которую долго любил и долго желал, чтобы встреченные женщины были похожи на нее, пока не догадался, что ее нет, что она списана с Кармен — причем фигурой умолчания, когда о героине не говорится ничего и надо верить на слово, видя, что она творит с героями. Верить надо даже не самому образу, а его идее — что такая женщина возможна. Это соблазнительная вера, и с ней можно жить — до поры до времени. Вихрь из Джейка Барнса, дона Хосе, Роберта Кона, матадора Эскамильо, матадора Ромеро, журналистов и контрабандистов оседает. Брет исчезает в ностальгической дымке, Кармен поет в опере по-французски.

Со времен Мериме Кармен сильно интернационализировалась, разлетевшись той самой пташкой по миру. Но место вылета остается важнейшим — тем более, как сказал проезжий остроумец, на свете есть только один город, где в магазине могут спросить глобус Севильи. Вселенная любви есть увеличенная версия этого города.

Севилья не исчерпывается. Мачадо написал стихотворение о городах Андалусии, дав каждому по одной ведущей характеристике. Последняя строка звучит так: «И Севилья».

В самом имени города слышится на оперном языке — «се ля ви». Севилья не исчерпывается. Зато каждая мельчайшая деталь города погружает в его суть. (Есть только еще одно такое место. Вернее, оно первое — это Венеция, Севилья — второе.) Любой переулок, перекресток, площадь, имена которых — Воды, Солнца, Воздуха. Моя любимая улица в квартале Санта Крус — калье Пимиента, Перцовая, а какая же еще? Или любимая площадь, в чем у меня обнаружился солидный союзник, Карел Чапек: «Красивейшее место на земле, называется Plaza de Dona Elvira...»

Особый тур, который устраиваешь здесь сам себе, — бродить по улочкам со сходящими на нет тротуарами, заглядывая во внутренние дворики домов — патио. Они обычно видны сквозь запертую, но решетчатую дверь. В патио больших домов можно зайти: там клумбы, увитые плющом стены, пальмы — как в Доме Пилата, где роскошно меценатствовал дон Фернандо Энрикес де Рибера, третий герцог де Алькала (ничего нельзя с собой поделать — так бы и выписывал эти имена и титулы подряд). Но особое очарование Севильи — *corral de vecinos* — несколько квартир, выходящих в украшенный изразцами — *azulejos* — патио, хоть с маленьким, но непременно фонтаном. Вокруг — мирты,

лимоны, апельсины, жасмин. Теоретически в патио наслаждаются прохладой в жаркий день, практически там нет никого никогда.

Как-то я неделю жил на втором этаже такого *corral'a* и, приходя поспать в *сиесту*, неизменно видел хозяйку, дремлющую у окна напротив. Внизу, в патио, стояли удобные кресла и даже диван, журчала вода, глубокая тень лежала под магнолией — там было прохладно, чисто и пусто. Кажется, я догадался: патио — это андалусский сад камней, по которому тоже не придет в голову прогуливаться ни одному японцу. Высокая идея созерцания, и еще более высокая — создание уголка красоты и заботы не столько в доме, сколько в душе.

Патио и улица, Святая неделя и *ферия*, монахини и проститутки, готика и *мудехар*, *севильяна* и *фламенко* — в этом городе нет полутонов. Это особенно заметно на фоне прочей прославленной Андалусии, на фоне Гранады и Кордовы, чья пастельная прелесть — полностью в дымке прошлого. Севилья — это ярко и шумно переживаемая сегодня и ежедневно Кармен, неразрешимый конфликт любви и свободы.

«Мы не созданы для того, чтобы сажать капусту...» — надменное кредо Кармен. Но мы, Афанасии Ивановичи и Пульхерии Ивановны, мы под этим не подпишемся, мы все до кочана соберем, нашинкуем и заквасим, по-контрабандистски переждав полнолуние. Для нас Кармен — рекордсмен мира. К ней не приблизиться, разве что приблизить ее. Оттого, наверное, опытный читательский глаз так охотно выхватывает бытовые детали: о том, как на нынешней торговой калле *Сьерпес* — Змеиной улице — Кармен покупала, ведя на первое любовное свидание дон Хосе, «дюжину апельсинов, хлеба, колбасы и бутылку *мансанильи*, *уemas*, *tirons*, засахаренные *фрукты*»: как раз тот набор, которым торгуют на лотках *ферии*, за исключением, конечно, хлеба и колбасы, на что сейчас в богатой Испании никто не разменивается в праздник.

Оттого так стремишься посмотреть на табачную фабрику, где работала — ага, просто работала — Кармен. Но Севилья не подводит — то есть обманывает, обескураживает, потрясает. Не зря Чапек принял фабрику за королевский дворец: монументальный портал с коринфскими колоннами, балконом, лепниной, развевающимся зелено-бело-зеленым флагом Андалусии. В рельефных медальонах — гербы, корабли, инструменты, красивый индеец в перьях с трубкой в зубах. Пышные сине-золотые изразцы в ограде, не уступающей решетке Летнего сада: «*Fabrica Real de Tabacos*».

Принизить, банализировать Севилью не удастся. Ее экзотика — не открыточная, то есть открыточная тоже, но живая. В апреле бешено цветет

лиловая хакарида — одни вульгарно-броские цветы без листьев на черных стволах: сочетание дикое, но в изначальном смысле слова. Апельсиновый сад у кафедрального собора — поразительно красиво и поразительно гармонично. Так яркие шары идут рождественской готической ели, напоминая о месте происхождения. Для русского человека Андалусия — конечно, музыка, литература, опять-таки Дон Жуан и Кармен, но, может, дело просто в том, что видишь, словно липу в Риге или в Киеве каштан, апельсиновое дерево на городской улице — и цепенеешь.

Вот и табачная фабрика, в которой сейчас университет, построенная в XVIII веке, была самым большим зданием Испании после Эскориала и самым большим промышленным сооружением Европы. Подходящая рама для Кармен. Вторая севильская достопримечательность того столетия — Маэстранца, арена боя быков, возле которой Кармен погибла.

Место подходящее, даже единственно возможное. Разумеется, настоящий партнер Кармен не Хосе, а Лукас (по опере Эскамильо), профессионально существующий на грани полной свободы — от жизни. Матадор получает деньги за то, к чему цыганка стремится.

Тема боя быков витает над новеллой Мериме, оперой Визе, Святой неделей и ферией Севильи — как напоминание о еще более сгущенном конденсате бытия. Это великий соблазн, подобно тем гладиаторским боям, о неодолимом искушении которых («наслаждался преступной борьбой, пьянел кровавым восторгом») захватывающе пишет Блаженный Августин. Мериме был одним из немногих просвещенных европейцев своего времени, кто открыто признавался в любви к корриде: «Ни одна трагедия на свете не захватывала меня до такой степени». (Через сто лет такую же политически некорректную смелость позволил себе Хемингуэй.) Появление матадора перед финалом новеллы бросает новый, иной свет на все происходившее прежде — так Севилью немисливо воспринять, если не провести хоть однажды два часа полной жизни на трибуне Маэстранцы, куда я ходил, как на работу, каждый день ферии. Только в виду круга желтого песка, который становится темно-янтарным, когда включают прожекторы, начинаешь понимать, почему в этом городе матадоры навечно включены в приходы. Все в Севилье знают, что Богоматерь Макарена числит за собой Хоселито, погибшего 25-летним и оставившего церкви великолепные изумруды, которые сверкают в наряде статуи на процессиях Святой недели. В бело-желтой — традиционное андалусское сочетание — базилике хранятся реликвии и великого Манолете, и других матадоров. Их могилы — на кладбище Сан-Фернандо. Заметнейшее из надгробий — Хоселито: тело легендарного тореро несет группа людей, представляющая

разные социальные слои и возрасты, отчего гроб реалистически покосился. Все в натуральную величину, включая бронзовые слезы.

В дни фэрии, когда коррида устраивается не только по воскресеньям, но ежедневно, а то и дважды в день, присутствие бронзовой Кармен у входа на арену кажется еще более естественным, чем обычно. Кажется, что матадоры должны сходить только с такими цыганками, чья стихия, конечно, не грациозная севильяна, а безумное фламенко. Сходство здесь — до неразличения пола. По-андалусски это называется *duende*. Тотальная одушевленность. Жест — одновременно театральный и экзистенциальный. Нечто неопределимое, но явственное — как свинг в джазе, — без чего нет андалусца: певца, танцора, матадора, музыканта, мужчины, женщины. Привычная характеристика: «Внешность незначительная, хрипит да и фальшивит, но у него есть дуэнде». Или: «Прекрасно владеет плащом и мулетой, хорошо выглядит, точный удар, но не пойдет, не хватает дуэнде». У Высоцкого было дуэнде. Мандат: «*El tiene duende*». Приговор: «*Le falta duende*».

Дуэнде фламенко — в подлинности красных пропитых лиц певцов, крепких кривоватых ног танцовщиц, дурных заполошных голосов, оглушительных хлопков окаменевшими ладонями. Дуэнде фламенко и фэрии — в перепадах неги и взрыва: собственно, об этом «Кармен»; и более всего — во внезапных финалах, когда после дробного топотания и истошных воплей все разом обрывается, и у тебя внутри тоже. «Я убил бы солнце ударом кинжала!» — с восторгом цитирует андалусское восклицание Мериме. Так завершается, дав в полночь залп фейерверка, севильская фэрия. Финалы — то, что хуже всего дается искусству вообще, любому виду и жанру: нет сил расстаться. Фольклор же не боится резкого обрыва, потому что творит процесс, а не штуку искусства. Со смертью ничего не кончается, за ней начинается свобода. Мериме и Бизе создавали штучный товар, но он оказался частью нескончаемого целого.

Кармен, как Ромео с Джульеттой, вписалась в поток жизни: в том числе, в первую очередь — нашей. Любой жизни. Дух неотвратимо губительных страстей — смерти и свободы, дух Вероны и Севильи, великих мировых столиц, — разнесла по свету центробежная сила любви.

ДРУГАЯ АМЕРИКА

МЕХИКО — РИВЕРА, БУЭНОС-АЙРЕС — БОРХЕС

КОМИКС РЕВОЛЮЦИИ

Все плохое, что можно сказать о Мехико, широко известно. Перенаселеннейший город мира — чуть не тридцать миллионов человек. И увеличивается на две тысячи в день. Самый высокогорный из мегаполисов, он расположен в котловине, где природные испарения смешиваются с дымом допотопных заводов и автомобильными выхлопами. К нелегкому дыханию быстро привыкаешь, будучи конформистом, но немедленно осознаешь легочный кошмар, отъехав к морю. Запреты автомобилистам выезжать из дому раз в неделю, для чего придуманы разноцветные наклейки и система штрафов, — смешны, стоит только взглянуть на улицу: ну стало машин на одну седьмую меньше. Бросать курить в таком городе бессмысленно, а некурящие вроде меня чувствуют себя обманутыми.

Во всем мире городские окраины уродливы, но мало таких особо отвратительных, рядом с которыми выглядят симпатично нетуристские районы Харькова (или это ностальгические искажения?). Километрами тянутся жестяные конструкции, крытые одной краской, которая на флоте зовется шаровой, — цвета грязного тумана. Людей снаружи нет, и не хочется думать, что они могут быть внутри.

Все это торопливо глотаешь по пути к украшенному монументалистами университету, куда едешь в такси — крохотном «фольксвагене» без правой передней двери и правого переднего сиденья для удобства посадки в трафике и проветривания. Хотя какая уж там вентиляция, если натуральная среда — нервно-паралитический газ: зарин, заман, табун. В табуне маленьких автомашин несешься час вдоль серой жести и вознаграждаешься грандиозными фресками Риверы, Сикейроса, О'Гормана.

Подходишь к стадиону, окруженному конной полицией, как-то более уместной в Мехико, чем в Нью-Йорке, — у входа беснуются не попавшие на трибуны болельщики. Это матч факультетских команд — что же

творилось, когда здесь в 86-м выводил Аргентину в чемпионы мира Марадона? На стадионном фасаде — пышный горельеф на тему равенства, исполненный трижды коммунистом Риверой. Таксист рассказывает на двух языках, что на трибуне можно снять — почему-то не более чем на девяносто девять лет, обидно — ложу с кухней, ванной и столовой.

И снова мимо удручающих окраин — в центр, на роскошную Пасео-де-ла-Реформа, с ее неонами, фонтанами, колоннами, двойным бульваром и сотнями бронзовых статуй, с элегантными кабаками «Зоны Роса», с твоим «Хилтоном», где бросаются отворять дверь полдюжины человек в черном. Мексика — страна контрастов.

Столь оригинальное умозаключение рождается у человека с советским опытом быстрее, чем у кого-либо другого. Причина — в обилии наглядной агитации. Причем агитируют не за прохладительные напитки и компьютеры, а за идеалы справедливости и братства.

Здесь воплотилась мечта Малевича, Лисицкого, Шагала, которым если и давали развернуться, то в масштабах какого-нибудь Витебска. Ривере, Сикейросу, Ороско и их друзьям дали на роспись всю огромную страну. Они сделали свое дело красиво и капитально, отчего Мехико стал одним из самых пестрых и самых революционных городов мира. Среда воздействовала на сознание. Похоже, именно жизнь под фресками, талантливо изображающими гнусность угнетателей и рабство рабочих, сформировала особый мыслительный и речевой этикет мексиканцев. На уровне риторики Мексика осталась едва ли не единственной социалистической страной в мире, не считая Кубу и Северную Корею. В государстве, никогда не упразднявшем свободное предпринимательство и частную собственность, до сих пор лучшая похвала политическому деятелю — «революционер», только, разумеется, «подлинный». Термин «революционный» выскакивает как бы сам собой, вроде постоянного эпитета с общепозитивной окраской.

Кажется неслучайным, что носитель идеи «перманентной революции» Троцкий обрел покой именно здесь, в Мехико. Впрочем, бурный роман с женой Риверы художницей Фридой Кало, от которой главковерх на старости лет потерял голову, постоянные покушения и насильственная смерть — все это трудно назвать покоем. Но именно такое слово приходит в голову в последнем жилище Троцкого в Койоакане: кроличьи клетки и аккуратные клумбы в саду, скромная и почти уютная обстановка в доме. Только на стене дыры — следы автоматных пуль: Сикейрос промахнулся. Правильно учил Суворов и учел Меркадер: пуля дура, ледоруб молодец. Среди агав не сразу заметно скромное надгробье — обелиск с серпом и

молотом. Из посетителей еще лишь бесшумные японцы в черных тапочках для смертельных видов борьбы. Тишина. В бывшем деревянном сарае тихо взвизгивает у телевизора сторож.

Революция не вызвала такой же идиосинкразии у мексиканцев, как у нас. Может быть, дело не в историческом опыте, а просто в темпераменте?

«— А что, в Соединенных Штатах сейчас нет никакой войны? — Нет. — Никакой, никакой войны? Как же вы в таком случае проводите время?»

Этот замечательный диалог автора с солдатом армии Панчо Вильи приведен в книге Джона Рида «Восставшая Мексика» — книге умной, живой, увлекательной. Даже удивительно, что Рид с разницей всего в четыре года написал такие неравные по качеству вещи, потому что «Десять дней, которые потрясли мир» — это плоский набор штампов и общеизвестных фактов. Вероятно, дело объясняется просто: испанский язык Рид знал, а русский — нет.

Кстати, только разобравшись в мексиканской революции начала века, можно понять, что это за неведомые «десять дней» — число, никем больше, кроме Рида, не отмеченное. «*Decena Tragica*», «Трагическая десятидневка» — веха мексиканской истории: в феврале 1913 года Мехико был охвачен войной и заговорами, а власть менялась по часам. Джон Рид перенес исторический образ из одного полушария в другое — получилось неверно, но красиво.

Точнее все-таки — красиво, но неверно. География — самая важная наука о человеке. Это становится все яснее по мере отступления истории в ее государственно-идеологическом облике. Главным оказывается — кто где привык жить, на какой траве сидеть под какими деревьями. Маркса побеждает не столько Форд, сколько Бокль. Географические аргументы отрывают Абхазию от Грузии, нарезают на ломтики Боснию, не дают России повторять разумные ходы Чехии. И уж тем более все историко-политические аналогии трещат при пересечении Атлантики и экватора.

Латинская Америка — строго наискосок от Старого Света. Максимально далеко, предельно непохоже. Прожив большую часть сознательной жизни в Штатах, я привык к тому, что планета делится на полушария по меридианам, но что еще и по параллелям — это уж была литература: от Магеллана и Кука до Ганзелки и Зикмунда. Впервые на землю Южного полушария я ступил на стыке Аргентины, Бразилии и Парагвая — у водопадов Игуасу. Огромный розовый отель стоял в гуще джунглей, у берега реки, дробящейся на сотни водопадов и каскадов во главе с дикой водяной спиралью, увлекающей поток на глубину 80

метров, — такова Глотка дьявола, Garganta do Diablo: вот что имел в виду Рабле. Наступала быстрая субтропическая ночь с непривычным обилием неестественно ярких незнакомых звезд (Борхес гордо сказал: «в Северном полушарии по сравнению с нашим звезд немного»), и я спросил служителя, где Южный Крест. Он взял меня за руку и повел по двору, где к возвращению туристов с парагвайской стороны, куда ездят за дешевой кожей, под лианами накрывали столы к ужину. Мы долго шли вдоль здания, я развлекался догадками — за что этот индеец в униформе мог принять Южный Крест в моем произношении и его понимании, склоняясь к сортиру. Тут мы завернули за угол, и он показал не вверх, а вперед: прямо над кронами висел — огромный, действительно крест, безошибочно южный.

«Чудесной реальностью» назвал Латинскую Америку Алехо Карпентьер, «сюрреалистическим континентом» — Андре Бретон (по Мексике он путешествовал в адекватной компании Льва Троцкого и Диего Риверы). Мексика — на нашей, северной стороне от экватора, но это Латинская Америка, и еще какая, и тут все не так. К этому готовишься, этого ждешь, это радостно обнаруживаешь, как Маяковский: «В Мексике все носят деньги в мешках». Надпись в гостинице у лифта: «В случае землетрясения пользоваться лестницей». Первый мексиканский святой — монах, принявший мученическую смерть почему-то в Японии: изучаешь его историю по прекрасным фрескам в Куэрनावাকে. В детстве читал про Монтесуму и увидел, наконец, тот Священный колодезь, куда бросали девушек, жертвуя их Чаку, богу дождя. Все, должно быть, толпились у края, заглядывали с нетерпением: выплывет или нет? брать зонтик или не брать зонтик?

Всю жизнь я хотел попасть туда, но собрался только через пятнадцать лет жизни в Америке. Мексика настолько под боком, что глупо в эту страну путешествовать — так, слетать окунуться. И жаловаться потом, что на пляже в Акапулько очень донимают попрошайки, а в Канкуне сплошная русская речь. Примерно таким же по достоверности было представление (теперь уже недоступное) о Грузии — месяц в Гудауте и мимоза на Центральном рынке. Из двух стран американского ближнего зарубежья Мексика бесспорно на неуважительном втором месте по всем показателям, кроме климата.

Канада тоже не считается за границей, но с гораздо большими основаниями: если исключить глухие уголки Квебека, все это — более или менее Штаты. Разумеется, провинциальные Штаты. Но Мексика и на такое не тянет. Это — нелегальные эмигранты, Акапулько, текила, «Помни

Аламо!», нефть, любимица феминисток Фрида Кало, лепешки такос, Канкун, серебро, пирамиды, из-под крана ни в коем случае. В общем, немало и даже довольно полно.

Таков ассоциативный набор нормального американца. Выходцу из России Мексика предлагает более широкий ассортимент впечатлений. Российские аллюзии — повсюду, даже в названиях древних племен и городов: чичимеки, Тула, Чичен-Ица. На дорогах Юкатана грузовики целинного образца — с девушками и парубками, горланящими веселые песни. Это едут задорные паломники поклониться Богоматери Гваделупской. Дело поставлено с размахом: в шесть утра в центре Мехико разбудил грохот — профсоюз официантов и барменов с хоругвями и огромными щитами из живых цветов двинулся под музыку к огромной (самой большой не то в мире, не то в Западном полушарии) церкви, где под образом Девы Гваделупы устроена движущаяся дорожка, как в аэропорту: чтоб не скапливались.

На русских здесь реагируют позитивно, хотя нас с женой повсюду называли «нострес инглезе компаньерос», что было похоже на титул. Но это относилось лишь к языку общения, темой же всегда была Россия. «Правда, что у вас на гробнице Ленина написали имя Вероники Кастро?» Объяснять про эмиграцию долго, соглашаешься: написали. «А у нас она не считается хорошей актрисой!» Реагируешь: «А у нас ее принимал главный помощник президента». Тут ссылаются и сбегаются все, тычут пальцами, хохочут не стесняясь: «Что же вам так нравится в этом кино?» С достоинством отвечаешь: «Нравится, что богатые тоже плачут». С пониманием обнимают, угощают сладкой гадостью из сахарного тростника: «О, русские такие сенситиво!»

Это слышишь постоянно. «Вы должны любить „Палому“! Это для вас!» — и идут на тебя втроем-вчетвером с гитарами наперевес, крепко топя высокими каблуками, глядя в глаза. Страшно, но ты фальшиво подтягиваешь, раскачиваясь в соломенном кресле с неизменной «Маргаритой» в бокале: сказали — значит, надо.

На бое быков, где привычная для Мехико неказистая индейская толпа вдруг сменилась респектабельной белой, почти кастильской, соседка в мантилье изумилась: «Разве русским может нравиться коррида? Они же сенситиво!» Что правда, то правда. Выдергиваешь из памяти юношеское чтение — фиесты, памплонь, вероники и полувероники, — а перед тобой разыгрывается настоящая драма, непредсказуемая, в отличие от театральной.

Конечно, скорее всего будет так, как обычно: матадор приподнимается

на цыпочки, подняв шпагу, как ручку с пером, шпага входит по рукоять, бык шатается и падает на колени, пеон, добивая его, толстым ножиком ковыряется в затылке, голова падает, на морду наступает резиновым сапогом слуга, рога опутывают цепью, впрягают тройку лошадей в бумажных цветах и с гиканьем уезжают. Скорее всего, будет так, и множество людей, вслед за Маяковским, мечтают о том, чтобы между рогов быка был установлен пулемет.

Точка зрения определяет перспективу: перед боем, глядя на желтую арену с тремя воротами, можно указать — из одних выйдут убийцы, из других жертвы, в третьи увезут говядину, я ел очень вкусное жаркое из хвоста — эстофаду. Но в Мехико один из шести быков того вечера победил, я сидел у самого барьера и видел, что рог, разрывая изумрудный атлас, вошел в пах двадцатилетнего мальчика, который сделался очень бледен, и его понесли четверо, как красно-зелено-белое мексиканское знамя, в ворота, какие ближе.

Те, кто собирается на корриду, все это знают. Я тоже, со своим не столь изощренным, но все же многолетним и уже неизбывным стажем истовой любви к бою быков, начавшейся в Севилье, продолженной в Мадриде, Сарагосе, Кордове, Ронде и прочих городах Испании. Но именно в Мехико в полной мере ощутил кровавую соборность корриды. Самая большая арена в мире, пятидесятитысячный стадион «Пласа Мехико», без репетиций, в унисон, одним дыханием и единым голосом ведет мулету: «Оле-е!» Разом смолкают, и снова все: «Оле-е!» И вдруг пятьдесят тысяч синхронно вскакивают — мечта физкультурных праздников, — выбрасывая вперед правую руку: «Мата ло! Убей его!»

Блаженный Августин в «Исповеди» вспоминает о своем друге, будущем епископе Алипии, пришедшем на гладиаторский бой с сильным предубеждением и отвращением, но: «...Он упился свирепостью; он не отвернулся, а глядел, не отводя глаз; он неистовствовал, не замечая того... Он был уже не тем человеком, который пришел, а одним из толпы, к которой пришел...» Вот оно, действие под фресками в городе перманентной революции: ты — один из толпы.

Есть убеждение, восходящее к романтизму XIX и усугубленное страхом перед «восстанием масс» XX века: толпа ужасна. Но лицо толпы не менее ярко и поэтично, чем лицо человека. И «в настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор» (Бродский). Что касается ума и мудрости, можно надеяться на то, что, независимо от состава, масса обладает неким среднестатистическим здравым смыслом. Может, полюса и не нужны — как бы мощны и притягательны они ни были. Во всяком случае, можно

раскрыть книгу «История» и узнать, что ни Мексике, ни России никогда не везло с вождями. Толпа тоже чудовищна, но все же менее прихотлива, более прогнозируема. И следует принять в расчет соображение: толпа, в отличие от составляющих ее единиц, не исчезает. То «мы», которое есть огромная страна, никуда не уходит ни из истории, ни из одноименной книги. Останавливая взгляд на конкретном лице, видишь, как в пьесах классицистов: Лицемерие, Алчность, Хитрость, Жестокость, Глупость, Глупость, Глупость... А те же люди вместе — лишь растерянные и нелепы.

Конечно, они хотят крови, но не со зла — а потому, что логика действия должна быть доведена до конца, таково требование драматургии: корриды, жизни. Это знаешь по себе — ты не злой, ты вовлеченный в красоту битвы, ты, как все, «каплей льешься с массами»: «Мата ло!» До самозабвения, до самоотказа. И жена потом рассказывает, какой ты — восторженный, красный, безумный, вроде Мусоргского с известного репинского портрета. А перед решающим ударом все пятьдесят тысяч разом: «Ш-ш-ш-ш!» — и еще укоризненно грозят друг другу пальцами, шелестя оглушительным шумом: «Ш-ш-ш-ш!»

Не помню, чтоб когда-нибудь был так взволнован. Все-таки мы, русские, очень сенситиво.

Волнует не только близость смерти, но ощущение причастности, полузабытое напоминание о ней, что утраивается в виду грандиозных городских украшений — «первой коммунистической росписи в мире» (Маяковский). Самыми знаменитыми мексиканскими революционерами были не президенты и крестьянские вожди, а художники. Политики приходят и уходят, а фрески остаются. Остается и главный, связанный с ними вопрос: возможно ли великое искусство, насквозь пронизанное идеологией — поставленное на службу идеологии?

Было бы соблазнительно счесть эстетические задачи первичными, но программу монументальной пропаганды начали не Ривера с Сикейросом, а министр образования Хосе Васконселос, который в 20-м привлёк мексиканских художников к делу. Не революция призвала их, а министерство.

Ривера, в то время заметный персонаж парижской богемной жизни, герой-любовник, покорявший русских художниц (от него родили детей Ангелина Белова и Маревна), преуспевающий кубист, сменил не только полушарие, но и жанр, и стиль, и тему.

Мексиканские мотивы и в Париже, разумеется, присутствовали в его картинах и еще больше — в устных рассказах о революционных подвигах. Если судить по мемуарам с комментариями, слова правды там не было

(фантастическими выдумками Ривера славился всю жизнь, вконец запутав биографов), но была красота, умножение «чудесной реальности» мест настолько неведомых, что заведомо баснословных. На эти истории работала география — они производили сильное впечатление, на русских, кажется, особое: взаимоприятие тут было явное, и Ривера любил подчеркивать, что его дед, сражавшийся против императора Максимилиана под знаменами Бенито Хуареса, эмигрировал в Мексику из России. Этот факт не доказан и не опровергнут, но важно, что Ривера об этом говорил и тянулся к русским, что Эренбург написал с Риверы своего Хулио Хуренито.

Что до живописи, то у художника, прошедшего сквозь импрессионизм, пуантилизм, символизм, влияния Эль Греко, Гойи, Сезанна, Пикассо и утвердившегося на рынке как кубист, Мексика представляла соответственно кубистически — в расчлененном аналитическом виде. Таков «Сапатистский пейзаж» парижского периода с кактусом нопалем (который едят в салате), с агавой (из которой гонят вкусную текилу и невкусную пульке), с накидкой сарапе (которую носят уже чаще туристы), с винтовкой (из которой стреляют и по сей день тоже). Размещение ярких пятен — зеленых, синих, желтых, красных — безошибочно мексиканское: композиция всегда была козырем Риверы. Этот дар понадобился ему в Мехико, чтобы органично вписать гигантские фрески под своды Подготовительной школы, во двор Министерства просвещения, в лестничный пролет Национального дворца, в другие дворцы и министерства, университеты, больницы, отели.

Так же, как он умел обрушиваться на очередной объект страсти и, толстый, одышливый, пучеглазый, не знал отказа перед бешеным напором, — так он бросил весь свой талант на новое дело, занявшись великим настенным ликбезом. Кубизм оказался безжалостно и бесповоротно отставлен. Монументальная живопись создавалась для толпы. Для тех, кто лишен способности к анализу и оттого инстинктивно тянется к синтезу.

Диего Ривера вообще был творцом головным, рациональным, твердо знающим — что и зачем в данный момент он собирается создать.

Его позитивистский взгляд на историю как на линейный прогресс отражен буквально в последовательных рядах картинок — это учебник, который может прочесть неграмотный крестьянин.

Его свежепринятая верность марксистской диалектике видна наглядно в оппозициях правого и левого: слева — буржуи, тьма, кровь, грязный разврат, справа — пролетарии, солнце, цветы, созидательный труд.

Когда Ривера трудился над росписью Национального дворца в Мехико, изображая колонизацию страны испанцами, новые научные исследования останков Эрнандо Кортеса показали, что у того были туберкулез, артрит и сифилис. И Кортес, только что бывший у Риверы неприятным, но стандартным молодцом в жабо и при шпаге, превратился в мерзкую человеческую руину с опухшими, вывороченными коленями и перекошенным фиолетовым лицом.

Все шло на пользу идее непрерывной классовой борьбы, благо в Мексике хватало и своего специфического материала. От Юкатана, с останками муравьиного тоталитаризма майя и тольтеков, чьи осыпающиеся пирамиды Ушмаля и Чичен-Ицы странным образом припомнились мне в Комсомольске-на-Амуре, — до Теотиуакана, ацтекского ВДНХ, в часе езды от центра Мехико. Все это на риверовских фресках нарядно и наглядно боролось, плавно переходя к партизанам Сапаты и Вильи и возносясь к Саваофу-Марксу и другим узнаваемым лицам. Получалось эпическое повествование, а эпос вопросов не вызывает: он — ответ, потому что в нем «все есть», все можно найти. Другое дело, что эпос Риверы весьма локален, ведь фрески не только не перевезешь и не покажешь на выставке, но с них и не сделать сколько-нибудь достойной репродукции. Эта живопись намертво вделана в город: не только Мехико непредставим без Риверы, но и Ривера без Мехико не существует. Глобальный размах оборачивается глубоким провинциализмом. Так майя строили ступени к Солнцу, а к ним полдня ползешь в душном автобусе по дурным дорогам юкатанских джунглей.

Время от времени Ривера, видимо, уставал от просветительски-революционных задач, слезал с монументалистского помоста, отстегивал портупею с пистолетом, которую считал нужным носить всегда, выходя из дома, и рисовал для души — белые каллы в высоких вазах, автопортреты, коленопреклоненных женщин с крупными гитарными задами. В такие моменты он, вероятно, вспоминал, что отверг станковую живопись как «аристократическую», и оправдывался: «Коль скоро работа обладает формальным качеством и тема, взятая из окружающей действительности, представляет интерес для пролетариата, она служит делу революции».

Трудно спорить, что женщина с большим задом так уж чужда пролетариату, и Ривера углублял и расширял свои сомнительные по коммунистической чистоте принципы, настаивая: «Если художник революционер, если он рабочий в широком классовом смысле слова, то, что бы он ни изобразил — портрет или букет цветов, — картина будет революционной. И напротив, если буржуазный художник создает картину,

даже представляющую торжество социальной революции, это все равно будет буржуазная картина».

Сформулированное таким образом кредо позволяло Ривере, храня партбилет (лишь время от времени его обновляя: из компартии он дважды выходил, а вступал — трижды), работать на капиталистов. Никогда Ривера не получал заказов из стран соцлагеря. Лишь однажды, в 27-м, в Советском Союзе, он заключил договор с Луначарским на роспись московского клуба Красной Армии, но ничего не вышло: как обычно, помешали не власти, а коллеги. Может быть, дело в принципиальных разногласиях: Ривера считал, что советские художники делают ошибку, не инкорпорируя иконопись в пролетарский эстетический канон. На самом-то деле, Малевич чем-то вроде этого и занимался, но провозглашать такое было смертным грехом. Ривера путал свой языческий фольклор с российской христианской традицией: он хотел помочь, а его не поняли. Впрочем, возможно, советским художникам просто досадно было отдавать хороший заказ иностранцу: так или иначе, интриги русских коллег лишили Россию риверовских фресок.

Американские коллеги не интриговали. Американские заказчики платили деньги. Первую свою пролетарскую фреску Ривера создал на Сан-Францисской бирже. Первое понимание истинно пролетарского искусства — по собственному его признанию — пришло к художнику во время работы на фордовских заводах в Детройте: заказ он получил благодаря дружбе с Эдселем Фордом, сыном Генри.

Немного есть городов безобразнее Детройта, но туда стоит съездить ради Риверы. Ради его машин. Машина была одним из ведущих персонажей культуры тех лет — злым или добрым. Так совершенно различно восприняли американскую машинную цивилизацию во многом близкие Ривера и Маяковский.

Для русского поэта обывательская — обычная! — жизнь не вписывалась в «расчет суровый гаек и стали». Многолетний опыт чтения советских книг показывает, что ни у кого не было и нет такого стойкого неверия в рабочего человека, как у пролетарских писателей. Как обнаружил Маяковский, техническими достижениями Америки, гимном которым стал гениальный «Бруклинский мост», пользовались до отвращения обычные люди. Характерная для эстетики авангарда оппозиция «человек — машина» в американских произведениях Маяковского выступает с особой силой. Человеку, как созданию иррациональному, доверять не следует, возлагая основные надежды в деле правильного преобразования действительности на механизмы. (Пафос, который в той или иной степени разделяли и

Хлебников, и Малевич, и Циолковский, и Платонов.) Социалист и футурист, Маяковский предпочитал живой природе рукотворную материю. А в Штатах куда нагляднее и разительнее, чем в России и даже в Европе, проявилось несоответствие человека цивилизации, которую он создал и в которой существует. Стилистический разноречивый, этический анахронизм — телевизор в юрте, ацтек в автомобиле. Отсюда резкая неприязнь Маяковского не только к эксплуататорам, но и к простым обывателям, муравьями ползавшим у подножья Бруклинского моста, с которого видны были «домовьи души» небоскребов, но никак не человечьи.

Ривера, опиравшийся на фольклор, искал и находил утраченный современностью синкретизм. Для него фабричные трубы на самом деле были, по слову Хлебникова, «лесами второго порядка». Дозэкологическое сознание Риверы увязывало природу, человека и машину в единое целое. В зале Детройтского института искусств рыбы и птицы на западной стене соседствуют с плавильной печью на северной, эмбрион на востоке — с корпусными работами по производству фордовского автомобиля модели V-8 на юге. Упругий ритм плавных движений одушевленной толпы завораживает. Благостный симбиоз человека и машины не предвещает ни Бухенвальда, ни Хиросимы, ни Чернобыля.

Единственный эпизод, нарушивший гармонию отношений коммуниста с капиталистами, произошел в 1933 году и оставил Нью-Йорк без фресок Риверы. Роспись Рокфеллер-центра подходила к концу, когда Нельсон Рокфеллер попросил художника заменить Ленина во главе народных масс на собирательный образ. В итоге фрески смыли, что печально.

К счастью, осталось немало — в Мексике и Штатах суммарно более шести тысяч квадратных метров. Футбольное поле, расписанное техникой станковиста, а не «муралиста» (от murale — фреска), — потому что Ривера никогда не соблазнялся очень уж гигантскими фигурами и широкими плоскостями фона. Если Сикейрос — монументальный плакат, то Ривера — монументальный комикс. Каждую из его многофигурных и тщательно выписанных работ можно подолгу рассматривать издали и вблизи. А главное — хочется рассматривать: это увлекательное занятие.

Как кино. Ривера сравнил фильм «Броненосец Потемкин» с фреской, Эйзенштейн как бы отозвался: «мои движущиеся фрески (ибо мы тоже показываем на стенах!)». Русский режиссер выдал Ривере и высший комплимент, уподобив его росписи джойсовскому «Улиссу», которого Эйзенштейн ставил выше Данте и Рабле и в котором проницательно выделил именно мастерство сюжетного повествования.

Ривера с его точностью детали и чувством сюжета — не психолог, а

гениальный рассказчик. Рассказчик неторопливый и старомодный, верящий в необходимость нравственного акцента. Муралисты были моралистами, и лучший из них, Ривера, наглядно дидактичен, идеологически ангажирован. И при этом — велик.

В русской культуре уже несколько десятилетий спорят о Маяковском — прислужник он советской власти или выдающийся поэт. Безусловно принято, что в этом противопоставлении одна из сторон исключает другую. Но тот же Маяковский и тот же Ривера ставят под сомнение эту удобную точку зрения. Теперь ее можно обсудить критически и спокойно — когда рухнули и сама идея, воспетая этими художниками, и поддерживавший идею режим. Можно непредвзято разбирать композицию риверовской «Демонстрации на Красной площади» и аллитерации в «Во весь голос», сказав, наконец, что стихи про «построенный в боях социализм» не менее талантливы, чем «Облако в штанах».

Больше того, можно вспомнить, что проблему «идеология и искусство» выдумали не большевики. Что-то вынуждало к переделкам, скажем, Мусоргского: тоже идеология — народническая в «Хованщине», христианская в «Ночи на Лысой горе» — задолго до статьи «Сумбур вместо музыки». Он переписывал «Бориса», как Фадеев «Молодую гвардию», — под давлением сил, государственных или общественных, но непременно идеологических. Маяковский, Эйзенштейн, Ривера и другие пламенные добровольцы идеи — нарушают стройную схему противостояния творца и власти, поэта и царя. Может быть, тенденциозный гений — это еще гений, но уже не тенденция? И если прославлять неправое дело великими стихами и великими картинами, то с течением времени никакого неправого дела не останется — останутся великие картины и великие стихи? Похоже, Диего Ривера догадывался об этом уже тогда, когда, прислушиваясь к непрерывному гулу вечной толпы, заливал мексиканскую столицу ровным потоком эпоса, в который сознательно превращал — и превратил — свой комикс революции.

ЮЖНОЕ ТАНГО

Буэнос-Айрес — одно из чудес света, о чем знают не все, что неправильно.

Искусственный спутник Европы в Латинской Америке, уникальный случай перенесения и сбережения цивилизации Старого Света по другую

сторону Атлантики и экватора, Буэнос-Айрес невероятен вдвойне: самый традиционный на всем экзотическом континенте, именно этим он экзотичен. Оттого сюда неинтересно прилетать напрямую из европейских столиц, сначала надо посмотреть на соседей — ту же Мексику или Бразилию. Мне повезло попасть в Буэнос-Айрес из Рио-де-Жанейро.

Рио — голый город. Остап Бендер, мечтавший о прогулках по набережной в белых штанах, был бы страшно разочарован. В Рио половина населения ходит в треугольниках на нитках — у женщин три, у мужчин один. Не только на пляже, но и в десяти кварталах от него, в густых торговых районах, встречаешь вполне пожилую женщину в откровенном купальнике, выбирающую овощи на зеленом прилавке. Через дорогу шествует солидный мужчина с сигарой, направляющийся в нотариальную контору: ничего, кроме плавок. Шорты и сандалии выглядят здесь пиджачной парой, майка — смокингом, на длинные брюки оглядываются.

Интернациональный предбанник, радующий глаз цветовым разнообразием голых тел. По статистике треть Бразилии — мулаты и негры, и, видимо, все они в Рио. Вариации оттенков коричневого и черного посрамили бы рембрандтовскую школу: от бежевого до лилового, по Вертинскому.

Вызывающая раздетость определяет образ Рио-де-Жанейро. Никакая безалаберность не удивляет: что возьмешь с голого человека? Состояние, при котором нет и не может быть собственности, предполагает естественную беззаботность. Гиды наперебой предостерегают от воровства на пляжах и улицах, так что туристы не носят буквально ничего. В таком виде, кстати, проще танцевать самбу, которая звучит двадцать четыре часа в сутки.

Самба — самый легкомысленный, самый расслабляющий танец в мире. Самба — это апелляция к спинному мозгу, чистый ритм. Самба заводит каждого, нельзя не приплясывать, не притоптывать, не прихлопывать, не подпевать. Чистый, неподдельный рефлекс, отдача на волю волн. В состоянии самбы можно провести десять минут, а можно десять лет. Самбу не надо учиться танцевать, достаточно уметь ходить, остальное приложится. Самба — ритмико-мелодический наркотик, не столько входящий в тебя, сколько едва ли не тобой самим производящийся, во всяком случае, поток здесь встречный.

Самба — это способ существования.

В Буэнос-Айресе танцуют танго.

Танго — танец умышленный, рассудочный, расчисленный. Танго — это дисциплина и точность, это годы обучения, а не два шага влево, один

вправо, как мы думали в школьные годы. К танго надо готовиться, а после танго — приходить в себя. Танго — это образцовое, рафинированное сексуальное влечение, не примитивная похоть дикаря, а утонченная эротика джентльмена. Может быть — извращение. В формальной парности и синхронности танго, в его быстром и легком, почти без касаний, переплетении ног и рук — глубокая внутренняя отчужденность. Дуэт двух солистов. Танго можно не чувствовать, но нельзя не понимать. Это ритмико-мелодическая гармония, требующая осмысления. Танго — это философия.

Попав после Рио в Буэнос-Айрес, трясешь головой: сколько ни читал, сколько ни рассказывали, невозможно было представить, что здесь, на 35 градусе южной широты, — Барселона, Мадрид, Париж.

Аргентинская столица — того же класса город. Буэнос-Айрес активно застраивался в начале века, а потом успешно воспроизводил свой собственный стиль. Это арт-нуво, югендштилль, модерн — названия различны, едина суть: текучесть, пластичность, плавность линий, отсутствие прямых углов, асимметричность, орнаментальность. А главное — идея синтеза, попытка объединить эстетическое и утилитарное начала. Такое в архитектуре встречается вкраплениями повсюду: в Париже, Москве, Вене, Нанси, в Барселоне, где работал великий Антонио Гауди, в Праге, которая держит, вероятно, мировое первенство по числу фасадов арт-нуво. Буэнос-Айрес, с его обширным центром, выдержанным в одном стиле, войдет, пожалуй, в призовую тройку.

При этом — широчайшие улицы и бульвары (есть даже один самый широкий в мире); круглые нарядные площади; на контрасте — узкие бульварные, уместные на совсем других, итальянско-германских широтах, улочки; роскошный оперный театр «Колон», который пользуется преимуществами Южного полушария и в свой сезон собирает суперзвезд, томящихся в северное бессезонье; совершенно французские уличные кафе; бесчисленные памятники людям, из которых внешнему миру известны, как правило, лишь Симон Боливар и Хосе Сан-Мартин; очаровательная Реколета — помесь нью-йоркского Сохо и парижского Монмартра; фешенебельные, с лужайками, с яхтами и катерами у своих причалов, дачи вдоль Тигре, рукава Рио-де-ла-Платы, ведущего к грандиозной дельте, где сколько хватает глаз — вода, и нельзя поверить, что до океана еще больше сотни километров.

В Буэнос-Айресе — респектабельнейшая уличная толпа. Здесь редок человек в шортах, хотя жарко, и туристы из Штатов чувствуют себя неуютно. Толпа элегантная, корректная, доброжелательная, поющая и —

абсолютно белая. В любом европейском центре вносится колористическое разнообразие: в Париже — арабы, в Лондоне — индийцы, в Амстердаме — суринамцы, в Мюнхене — турки... Здесь — свои, а девяносто семь процентов аргентинцев — белые. Эта странная своей монохромностью, уже давно непривычная для меня цветовая гамма режет глаз. При ближайшем знакомстве с историей Аргентины — не только глаз: коренное население здесь уничтожили с безжалостной простотой первопроходцев, так выразительно явленной в рассказах Борхеса. «Conquista del Desierto» — «Завоевание пустыни» — поэтический эвфемизм для истребления индейцев пампы, «окончательного решения», сделавшего Аргентину одноцветной. В Мексике — метисы, в Бразилии — мулаты, здесь — белые, замешанные на кроваво-красном.

Знаменитые ковбои пампы — гаучо, знакомые по ансамблю Моисеева, в широких штанах раструбами под названием «бомбача», восходят к итальянцам и испанцам, двум основным народам, заселявшим страну. Первыми пастухами овечьих отар были ирландцы и баски. Первыми фермерами — швейцарцы, немцы, французы, украинцы.

Говорят, в Буэнос-Айресе двадцать тысяч русских. Пока еще двадцать тысяч. Эти сведения я получил в церкви Св. Троицы, на углу улиц Бразил и Дефенса. Очень нарядный храм, с еще более красочным иконостасом, сильно напоминающим малороссийские рушники с васильками и маками: оказалось, иконостас изготовлен в Полтаве и доставлен сюда в начале века. Было воскресное утро, то есть оживленно — человек сорок, всего же прихожан несколько сот, пока еще несколько сот. Здесь все еще выходит монархический еженедельник «Наша страна», из которого я когда-то увлеченно вырезал заметки: «В провинции Корриентес возвращавшиеся с поля хлеборобы заметили удава и вступили с ним в борьбу. Удав защищался и отнял у одного крестьянина топор». Погруженная в российское прошлое и аргентинское настоящее, «Наша страна» не заметила перемен на родине и долго продолжала борьбу с коммунизмом и советской властью — может, прозорливо борется и теперь.

У входа в церковь среди богослужебных брошюр обнаружил и купил третий том эпопеи Михаила Каратеева «Ярлык Великого хана». В русском Буэнос-Айресе 50-х автор погружался в политическую психологию Золотой Орды на фоне страстной княжеской любви.

Чувство нереальности не проходит и на улице. На город смотришь словно с птичьего полета, дивясь этому белому призраку среди пампы и джунглей, возникшему непонятно как и непонятно как существующему. В самом деле, в период между мировыми войнами никто не сомневался, что

Аргентина если еще не вошла, то вот-вот войдет в число ведущих держав. У нее есть все: природные ресурсы, климат, земля. Скот и злак произрастают в изобилии. Но процветания нет, как нет и сколько-нибудь разумного — рационального! — объяснения этому. Похоже? Похоже. Конечно, военные хунты. Кстати, традиция генеральских переворотов в Латинской Америке восходит к безупречному человеку — Симону Боливару. Освободитель континента стал его диктатором и, хотя сам правил справедливо и мудро, при этом заложил идею диктатуры на долгие десятилетия. Стать новым Боливаром — через этот соблазн прошли многие, и все неудачно.

Душераздирающее зрелище — демонстрация на Пласа-де-Майо, она там устраивается каждый четверг в полдень: на площадь выходят матери, жены, сестры так называемых «пропавших без вести», «исчезнувших» — на самом же деле убитых в «грязной войне». Просто убивали их тайно, заливая бетоном, сжигая, сбрасывая с самолетов в море. Снова похоже. Аргентина — единственная страна, в которой «грязная война» не метафора, а исторический термин: 1976-1983 годы — калейдоскоп диктаторов, казни, пытки, аресты, под окнами «черный сокол», кузен «черного воронка». Такое ушло, но сотрясения, уже бескровные, продолжаются.

Попав в Буэнос-Айрес в день финансового то ли краха, то ли бума, я читал ежедневно «Buenos Aires Herald» и назойливо приставал к гидам, но так и не понял, что произошло. В ходу были купюры разных выпусков, многократно отличающиеся друг от друга, и, рассчитываясь с таксистом, легко было дать в тысячу раз больше, чем нужно. У банков стояли гигантские очереди желающих избавиться от денег с потусторонним названием «аустралы». Все говорили, что надо быстро тратить, мы купили жене куртку из антилопы на торговой авениде Санта-Фе, проводили вечера в дорогих клубах танго, что выходило все равно дешево, и объедались в лучших парильях — ресторанах с прославленными аргентинскими стейками. Говядина «ломо», весом килограмм сто граммов, — порция на одного. Кулинарная экзотика Буэнос-Айреса — в количестве. Здесь ранним утром на улице не увидишь, как в Мехико, окруженный причмокивающими клиентами чан, из которого вдруг выныривает глядящая на тебя в упор свиная голова в коричневых потеках. Буэнос-Айрес, вспомним — Европа, и даже более того.

Из парильи «Ла-Рурал», слегка отпившись местной культовой жидкостью — парагвайским чаем матэ, вышел на угол Суипача и Тукуман и поднял глаза: в доме на этом перекрестке в 1899 году родился Хорхе Луис Борхес.

Много лет назад на первой странице одного из лучших рассказов Борхеса «Юг» я прочел: «...Экземпляр „Тысячи и одной ночи“ Вайля».

Такое даже не назовешь тайнописью, авгуrowsкой переключкой, которую вправе наладить с автором чуткий читатель. Моя переписка с Борхесом внятна всем, я принимаю этот привет с гордостью и почтительной благодарностью. Gracias, Senor! И уже безусловно поместившись в борхесовский мир, трезво понимаю: ничего удивительного в этом нет. Читатель включен как элемент, как литературный прием в поэтику Борхеса. Любой читатель, то есть каждый. Можно сказать, что это справедливо по отношению ко всякому умному тексту, но в борхесовских рассказах, стихах и эссе такое соучастие — заложено. Об этом обстоятельно пишет в предисловии к трехтомнику Борхеса его составитель, замечательный исследователь и переводчик Б. Дубин, и ограничимся лишь констатацией факта, известного любому, кто открывал книги Борхеса: он приглашает в компанию.

Отдавший огромную — больше, чем кто-либо из выдающихся писателей — дань литературоведению, Борхес даже виды и жанры словесности определяет по читательскому восприятию. Это мировоззренческий подход. Если б русского читателя вовремя предупредили, что Достоевский писал детективы, может, история XX века пошла бы по-иному.

Что думал об этом Борхес, достоверно не известно: среди колоссального обилия писательских имен в его текстах — три беглых упоминания Достоевского, других русских нет вообще. Загадочно, если вспомнить авторитет нашей классики среди современников Борхеса, странно, если учесть широту и разнообразие его собственных интересов и вкусов. Рискну предположить, что ему было свойственно предубеждение, которое можно назвать «комплексом Кундеры». Чешский писатель полагал, что советские танки на улицах Праги — в конечном счете естественное проявление страны, властитель дум которой Достоевский. Ощущение преемственности в культуре, дар ретроспективного взгляда на цивилизацию — в высшей степени характерны для Борхеса: не зря он так виртуозно находил предшественников Кафки в Древней Греции и средневековом Китае. Не исключено, что этот убежденный антикоммунист, обличитель советского империализма усматривал корни современных ему социальных катаклизмов в соблазнах достоевских бездн и толстовских масштабов.

При всей схожести пампы и степи, при всей тяге Борхеса к поэзии пампы, в его творчестве немыслима «Степь», томительный песенный путь

с бесконечным числом куплетов и одинаковыми припевами. Борхес — писатель не движения, а прибытия, места назначения, точки, где все случается стремительно и бесповоротно. «Судьба любого человека, как бы сложна и длинна она ни была, на деле заключается в одном-единственном мгновении — в том мгновении, когда человек раз и навсегда узнает, кто он».

В этом — суть аргентинских рассказов Борхеса: не тех философических эссеобразных новелл вселенской тематики, которые принесли ему мировую славу, а рассказов с простой конкретной историей и сырой эмоцией, коротких и трагических. Признаюсь в своей трепетной любви к этим вещам — при чтении их охватывает чувство, которого немножко стесняешься, как стесняешься своего пристрастия к непредсказуемой драме футбола и непредсказуемой трагедии корриды. «Мне хотелось, чтобы на моих глазах совершилось убийство и я мог рассказывать и помнить об этом» — Борхес сформулировал: не самому совершить, так хоть соучаствовать соглядатайствуя.

Таких рассказов немного, выдающихся всего тринадцать, не перечислить ли в хронологии: «Мужчина из Розового кафе», «Конец», «Юг», «Мертвый», «Эмма Цунц», «Злодейка», «Недостойный», «История Росендо Хуареса», «Встреча», «Хуан Муранья», «Другой поединок», «Евангелие от Марка», «Авелино Арредондо».

Любой из этих трех-, четырехстраничных рассказов разворачивается при желании в сколь угодно большую форму, но такое желание никогда не одолевало Борхеса, чеховский комплекс отсутствия романа не мешал ему жить. Герои здесь обнаруживают себя в единый, обычно последний, миг, внезапно и запоздало, сценарий жизни им неизвестен, что нормально, но автор умело притворяется, будто он неизвестен и ему тоже, — в этом сокрушительное очарование аргентинских рассказов Борхеса.

В них булькает и хлещет кровь, но стиль — воплощенный understatement: умолчание, снижение тона, сдержанное высказывание. Нечто противоположное амплитудам страстей русской словесности. Борхес словно не только пишет, но и одновременно читает свои тексты — так уравниваются в правах субъект и объект литературы.

Это чтение поднимает читателя в собственных глазах, не унижая никогда: кажется, единственное, что заботило Борхеса на протяжении всей его шестидесятилетней писательской карьеры, — внятность. Он осуждал лексическую изощренность, считая красноречие препятствием к доходчивости, и скептически относился к усложненным интерпретациям своих сочинений. Откликаясь на слова одного из толкователей — «чтобы

проникнуть в смысл борхесовского творчества, необходимо знать всю литературу и всю философию», — он сказал: «В таком случае я сам никогда не пойму своих произведений...» Борхес с наслаждением вспоминал Монтеня: «Он говорит, что если находит трудное место в книге, то пропускает его, потому что видит в чтении род счастья».

Счастье соучастия — секрет Борхеса. Он — повторюсь — приглашает в компанию, и согласие вознаграждается. Так открывается взгляду внимательного и заинтересованного странника город Борхеса.

«Юг был потайной сердцевиной Буэнос-Айреса. Когда я думаю о Буэнос-Айресе, то прежде всего — о городе, который знал ребенком: небольшие дома, дворики, арки, черепahi в водоемах, решетчатые окна... Сейчас это сохранилось лишь в южной его части...»

Сказано в конце 70-х, мне еще удалось застать этот город. Интересно, что Борхес и все аргентинцы называют Юг — не страны, а города, хотя имеется в виду флер того, большого юга, с пампой и гаучо. На север от столицы — ничего: Ла Плата, Уругвай, джунгли. Все самое захватывающее — на юге. Не забудем, мы в стране антиподов. Юг — это суровость, немногословие, мужество, холода. Огненная Земля — Колыма. Магелланов пролив — Берингов. Пингвин — гагара. Южные лишения. Южные надбавки. Южный характер. И это рядом: «Все знают, что Юг начинается на той стороне улицы Ривадавиа». На этой улице, идущей по самому центру города вдоль оживленной Авенида-де-Майо, с важными зданиями, с шикарным — роскошь арт-нуво — кафе «Тортони», я сел в аэропортовый автобус, чтобы лететь на свой Север, в Нью-Йорк.

К югу от Ривадавиа — Ла-Бока, с разноцветными, словно игрушечными домиками. Там гордятся своим клубом «Бока хуниорс», где начинал Марадона и в чьем названии слышен английский акцент, как и в имени другой сильнейшей столичной команды — «Ривер Плейт». Странно, что были времена, когда Россия могла побеждать Аргентину на ее поле, и за десятилетия не забыть гол Понедельника через себя в падении, после которого счет стал 2:1. Сейчас такое звучит бытиной. Аргентинцев научили играть в футбол англичане, да так, что в 86-м Марадона взял у них реванш за позорное — в семьдесят четыре дня — поражение в Фолклендской (здесь она называется Мальвинской) войне. Как ни удивительно, не все в Буэнос-Айресе болельщики, раз на стенах до сих пор пишут: «Las Malvinas son Argentinas!»

Тоже южнее Ривадавиа, но ближе к центру, «на той стороне улицы», — Сан-Тельмо: именно там ищешь и находишь Борхеса.

«Я вошел в альмасен на пересечении улиц Боливара и Венесуэлы, где

теперь бар».

С первой строчки рассказа «История Росендо Хуареса», с рюмки каньи — водки из сахарного тростника — у стойки этого бара, возле церкви Санто Доминго, начинается тот борхесовский Буэнос-Айрес.

Сан-Тельмо, где жили и еще остались подлинные буэносаиресцы — портеньо, — я исходил во всех направлениях, забредая в альмасены — сочетание лавки и распивочной, в клубы танго, во дворы великолепных бывших особняков. То есть особняками они остались и сейчас, только утратили великолепие. Покрытые трещинами, проросшей травой, потеками влаги, двухэтажные, с большими окнами и высокими порталами, дома портеньо приобрели благородство распада. Это напоминает Верону, или больше того — Венецию. Сан-Тельмо опускается на дно времени, как на дно лагуны. Если б не танго, а именно здесь его родина, — квартал опустился бы еще раньше и глубже.

Танго было методом консервации родного города для Борхеса, повторявшего на все лады: «Музыка, этот вернейший из образов времени», «Музыка, этот загадочный образ времени», «Музыка, ощущение счастья, мифология, лица, на которых время оставило след, порой — сумерки или пейзажи хотят нам сказать или говорят нечто, что мы не должны потерять; они затем и существуют...» Борхес цитирует Уайльда: «Музыка возвращает нам неизвестное и, вероятней всего, истинное прошлое». Борхес пишет в стихотворении «Танго»:

Но, ни годам, ни смерти не подвластны,
Пребудут в танго те, кто прахом стали.

Не об утомленном ли солнце, светившем любому из нас, это сказано? Черные глаза, синяя рапсодия — у нас собственная гамма танго, о чем позаботился мой земляк Оскар Строк. В Аргентине, разумеется, свой культурный герой танго — Карлос Гардель, после гибели которого в авиакатастрофе прошла цепь самоубийств по всей Латинской Америке. Это было в 35-м, и с тех пор — изречение стало поговоркой — «Гардель с каждым днем поет все лучше и лучше». На кладбище Чакарита, с монументальными, как дома на Авенида-де-Майо, надгробьями — здесь это дело доблести, — фанатики-гардельянос заваливают могилу кумира цветами. В руке бронзовой статуи всегда дымится сигарета.

Звуки танго становились громче и отчетливее для Борхеса с наступлением слепоты, и вместе с ними яснее проступал город:

Я живу среди призраков — ярких или туманных, но никак не во мраке.

Буэнос-Айрес, прежде искромсанный на предместья до самой бескрайней равнины, снова стал Реколетой, Ретиро, лабиринтом вокруг площади Онсе и немногими старыми особняками, которые все еще называем Югом.

Физическая слепота дает объемное, недискретное зрение. Разорванный мир обретает целостность. Это похоже на взгляд путешественника, оглядывающегося назад, на те места, в которых он больше не будет. Так застыли в моей памяти Алазанская долина в Кахетии, кратер вулкана на Гавайях, встающий из волжских вод Макарьевский монастырь, пирамиды тольтеков в джунглях Юкатана, кружевные от осенних деревьев распадки Северного Сахалина. Боюсь, мне никогда снова не оказаться там, как неизбежно суждено возвращаться в Венецию, Москву, Нью-Йорк, Ригу, и те, навсегда оставшиеся разовыми, места — не ярче, но безусловнее для меня.

Свой, хорошо знакомый, длящийся город — меняется и дробится. Отношения с ним — сложнее и невнятнее. Труднее всего установить верный тон. Этому учит Борхес:

За притворенной дверью человек — щепоть сиротства, нежности и тлена — в своем Буэнос-Айресе оплакал весь бесконечный мир.

Борхес сопоставляет себя со своим местом:

...Чтоб, капля, я воззвал к тебе, стремнине, Чтоб, миг, заговорил с тобою, время...

Всегда есть сильный соблазн счесть гения больше места, и этому соблазну традиция велит поддаться. Стереотип здесь таков: великий художник — вселенная, его город — лишь ее фрагмент, эпизод. Но на самом деле пропорция именно такова, какую предлагает Борхес: отношение малого к большому, части к целому. Речь не о смирении, а о понимании взаимосвязи одушевленного и неодушевленного, если угодно, содержания и формы — содержимого и сосуда. Город старше, разнообразнее, долговечнее, больше — не надо притворяться, это так. У места найдется место и для антигения, и для того, кто не ведает о гении вообще.

...Лицо куда непостижимей и надежней души, которая за ним живет...

Это опять о соотношении гения и места: форма важнее.

Сюрреалистический, призрачный, чужеродный континенту Буэнос-Айрес сделался у Борхеса городом вообще. Местный колорит обернулся глобальным размахом. Ничуть при этом не теряя конкретности.

Когда принимаешься читать Борхеса впервые, стремительно

подпадаешь под мощь его, условно говоря, «вавилонских» вещей — и кажется, что он существует вне пространства, только во времени. Но чем пристальнее приглядываешься, чем вдумчивее читаешь, тем яснее — откуда он, где он вырос. И — что он вырастил, подобно Голему из романа Майринка и из своего стихотворения, которое он считал лучшим. Только выращенный Борхесом Буэнос-Айрес если и осыпается, то не рассыпался — его можно увидеть и потрогать.

Этот город начинается с угла Суипача и Тукуман, где родился писатель, и проходит множество других перекрестков.

Вот ключевое слово Борхеса.

...Старик, постигший, что в любом из дней грядущее смыкается с забвением...

внезапно чувствует на перекрестке загадочную радость...

Это чувство возникает внезапно и необъяснимо, без всякой внятной причинно-следственной связи — однако в связи с конкретным ощущением, имеющим не трактовку, но координаты, которыми естественным образом обладает перекресток. Там и фиксируется миг прозрения, то самое «мгновение, когда человек раз и навсегда узнает, кто он».

Не улицы, не дома, а перекрестки встают в памяти героев аргентинских рассказов и стихов Борхеса, в его собственных воспоминаниях и снах: «У моих сновидений точная топография. Например, я вижу, всегда вижу во сне определенные перекрестки Буэнос-Айреса. Угол улиц Лаприда и Ареналес или Балкарсе и Чили... Я уверен, что нахожусь на таком-то перекрестке Буэнос-Айреса. И пытаюсь отыскать дорогу».

Пересечение, распутье, античная коллизия. Место встречи, с которым сопряжено другое важное понятие борхесовского города, — дворик. Что может быть понятнее и прекраснее — встретились на перекрестке и пошли во дворик. А там:

Краткий праздник дружбы потаенной с чашею, беседкой и колонной.

Теплое чувство узнавания — только в моем случае во дворике вместо беседки была обычно песочница или хлипкий стол для вечернего домино, чашей служила баночка из-под майонеза, а чаще из горла, колонны не помню, колонны не было. Все остальное — в точности:

В границах столика текла иная жизнь.

То есть — та, которая и должна быть. Не случайная, почему-то прожитая на деле, а та, о которой узнаешь в свой единственный миг, о которой напоминает танго, которая хранится на перекрестках и во двориках города, бывшего единственной подлинной реальностью для слепца и сновидца. Потому-то он и возвращался к городу всю жизнь, называя свою

первую книгу «Страсть к Буэнос-Айресу» прообразом всего, что было написано потом. В этот город можно вернуться каждому — хотя бы для того, чтоб убедиться: Борхес с каждым днем пишет все лучше и лучше.

ОБ ОБРАЗАХ И ПОДОБИЯХ

Латинская — но Америка, Америка — но Латинская.

В двух совершенно разных странах, в двух абсолютно не похожих друг на друга городах — Хорошего Воздуха и самого дурного в мире — действует это противопоставление. На площади Трех культур (ацтекская, испанская и современная) в Мехико разговорился с гидом. Наверное, когда-то в стране было полно памятников Кортесу — не сохранился ли хоть один? В ответ услышал про кровавого палача — в общем, то, что сформулировал в «Мексиканском дивертисменте» Бродский:

Главным злом признано вторжение испанцев и варварское разрушение древней цивилизации ацтеков. Это есть местный комплекс Золотой Орды.

С той разницею, впрочем, что испанцы действительно разжились золотишком.

Гид, распаляясь, сказал: оставить монумент Кортеса все равно как возвести у вас памятник — вы откуда? из России? — так вот... Я замер: кого он назовет? На вид под шестьдесят, должен помнить войну, скорее всего будет Гитлер. «Памятник Кортесу в Мексике — все равно как в Москве памятник американцам!»

Как сошлись в этой фантазии стереотипы «холодной войны» и проекция своего отношения к Штатам: ничего гаже не представить. «В нищей стране никто вам вслед не смотрит с любовью» (Бродский).

Тяжелый комплекс богатого северного соседа одолевает Латинскую Америку. Здесь никто не назовет жителей Соединенных Штатов американцами. Они — *americanos del norte*, с уточняющим и умаляющим дополнением: северные американцы. Они хуже, но богаче и сильнее. Они опасны для американцев настоящих, латинских. В Аргентине издеваются над действительно смешными вывесками «Сандвичерия» и «Вискерия», но канью пьют в основном туристы. Официанты и таксисты охотно обсуждают вопрос с одним рефреном: «Неужели забудем такос и эмпанадос и перейдем на гамбургеры и хот-доги». Примерно то же пишут газеты: «Станем богаче, но потеряем самобытность». Узнаваемо.

Утрата самобытности латиноамериканцев волновала и Маяковского:

«Буржуи все под одно стригут. Вконец обесцветили мир мы». И более конкретно — с переходом на мою «малую родину»: «Что Рига, что Мехико — родственный жанр. / Латвия тропического леса. / Вся разница: зонтик в руке у рижан, / а у мексиканцев „Смит и Вессон“. / Две Латвии с двух земных боков / — различные собой они / лишь тем, что в Мексике режут быков / в театре, а в Риге — на бойне». Нет, не только в этом разница — свидетельствую как рижанин, бывавший в Латинской Америке.

«Россия без поэзии российской была бы как огромный Люксембург», — цветисто написал Евтушенко. Опасная для жизни поэтов гипотеза: как бы не поверили.

Антибуржуазный пафос — красив и по видимости убедителен. Но именно его всевременность убеждает в его несостоятельности. На иностранное засилье жаловались все и всегда, но Буэнос-Айрес никогда не превратится в Лос-Анджелес, тем более Мехико не сблизится с Ригой, и Тимониха не сделается Мидлтауном, штат Коннектикут, пусть Василий Белов не боится. География — самая важная наука о человеке. Пампа — не степь, и степняк — не гаучо. Самогон под березой и пульке под агавой — только по видимости одно занятие: с похмелья встают разные люди. Можно развлекаться теоретическими построениями: Мексика, с ее стомиллионным населением, массой людей в сельском хозяйстве, комплексом по отношению к богатым соседям, слабостью среднего класса, ностальгией по славному прошлому, с ее мощным культурным потенциалом, заметной интеллигенцией и установкой на духовные ценности — сравнима с Россией. Можно сказать и так: Мексика — светлое будущее России. Броско, даже заманчиво, но неисполнимо.

Сходство на уровне геополитическом, иными словами, умозрительном — возможно. На человеческом, реальном — никогда. Человек в кирзовых сапогах и кепке с пуговкой, с бутылкой портвейна в кармане тесного пиджака, с небритым лицом и тревожным взглядом, знакомый, родной и близкий человек — разве он не загадочней любого ацтека? Ни на кого мы похожи не будем, даже друг на друга.

Е. и С. Гандлевским

СЕМЕЙНОЕ ДЕЛО ФЛОРЕНЦИЯ — МАКИАВЕЛЛИ, ПАЛЕРМО — ПЬЮЗО

ИСКУССТВО ИСТОРИИ

Башни и купола — облик Флоренции. Башни изящны, романтичны, бессмысленны. Сторожевое их назначение в центре города неоправданно, да это и неправда. Сама Флоренция бунтовала, горела, воевала — в ней башен осталось не так уж много, но есть в Тоскане места, долго бывшие не нужными никому, которые проясняют суть дела. Таков Сан-Джиминьяно в семидесяти километрах к юго-западу, прозванный тосканским Манхэттеном — за множество высоченных квадратных в сечении башен. Там-то становится очевидным единственное разумное объяснение — это знак престижа, вроде ворот у чеченцев и ингушей, отчаянно несоразмерных домам.

Иное дело — купола, появившиеся на двести лет позже именно во Флоренции: имитация небесной тверди. Тоже знак престижа, но не человека.

Человеческое участие в облике Флоренции вообще сомнительно: этот город — явление скорее природное, вросшее в пейзаж, точнее, из окружающего тосканского ландшафта вырастающее. Если башни — деревья, то соборы — горы. Особенно кафедрал Санта Мария дель Фьоре, и особенно когда смотришь из-за баптистерия: перед глазами пять уровней горной гряды — сам баптистерий, кампанила Джотто, фасад собора, купола абсид, большой купол Брунеллески. Бело-зеленый флорентийский мрамор — снег, мох, мел, лес?

На всю эту каменную растительность смотришь снизу вверх. Улицы узки, площади тесны. Средневековые башни и ренессансные купола размещены так, что с наблюдателя падает кепка, напоминая о необходимости смирения.

Воспринять город как нечто, сотворенное вместе с рекой и окрестными холмами, — единственный способ спасения от «синдрома Флоренции»: есть такой термин в психиатрии, означающий нервный срыв

от обилия произведений искусства. Каждый год десятки туристов валяются в обморок или в истерику где-нибудь на пути из Уффици в Академию. Чувство подавленности возникает быстро — вместе с чувством вины, когда в проливной дождь с досадой и нетерпением ждешь автобуса или ловишь такси, просительно заглядывая вдаль, и вдруг понимаешь, что ты свинья под дубом: над головой башня треченто, укрывает тебя портал чинквеченто. Но жить в таком чирикание тяжело, и снова падает кепка.

Соотечественник борется с «синдромом Флоренции» испытанным методом: оттопыренной губой и усталым взглядом. Видали. Конечно, флорентийские палаццо с высоким цоколем рустованного камня выглядят удручающе знакомо: не только Лубянка, но и простой жилой монстр где-нибудь на проспекте Мира не уступит палаццо Медичи-Риккарди. Видали. Но тревога не проходит, а от небывалой густоты шедевров, от откровений за каждым углом, от жаренных на гриле с чесноком белых грибов за столом с клетчатой клеенкой, от мраморных табличек с цитатами из Данте на стенах домов, от самих кирпичей этих стен, от девяноста сортов мороженого на углу виа Кальцайоли и виа дель Корсо — только усиливается. Маленький (полмиллиона) город хочет быть первым и имеет к тому основания.

Лучше не думать, во избежание комплексов, что все это рукотворно. Даже здешнюю казнь египетскую — мотороллеры — можно принимать как естественный противовес непереносимой красоте, вроде мошкары на Байкале. «Это красивый город, где в известном возрасте просто отводишь взор от человека и поднимаешь ворот» (Бродский). Ощущения совпадают, и из всего беспрецедентного обилия собранных в одном городе гениев самым подходящим гением этого места кажется тот флорентиец, который так блистательно «отводил взор от человека». Никколо Макиавелли.

Макиавелли — ключевое имя политической философии и политической истории. Для новейшего времени тоже. Пытаясь разобраться в чехарде первых послесталинских лет, судьбе клана Кеннеди, стилистической революции Хрущева, жесткости Рейгана, упрямстве Буша, компромиссах Горбачева, этико-тактических зловключениях Клинтона, импульсах и поступках Ельцина, не обойти флорентийца XVI столетия, не обойтись без него. Только в новейшее время речь стоит вести, строго говоря, не о самих принципах Макиавелли, а об их преодолении.

Полтысячелетия царили его правила и инструкции в политике — и начали разрушаться лишь к концу XX века. Лишь начали — но наглядно. И если по одну сторону Карпат еще считается, что цель всегда оправдывает средства, то по другую это уже вызывает сильные сомнения. Этика, не то

что исключенная Макиавелли из политики, но целиком, без следа ею поглощенная, выбралась наружу и встала рядом с пользой и целесообразностью. Хитрость политика вызывает все меньше восторга, а обманщика в цивилизованном мире скорее всего не изберут — даже не по тому рациональному соображению, что снова обманет, а по мотивам бытовой морали: из брезгливости.

Построения Макиавелли, не теряя стройности, медленно перемещаются из политики в историю — по мере того как государственные границы все чаще подменяются национальными различиями, а общество все явственнее предстает как сумма личностей, если и организованных, то максимум — в семью.

Трактаты Макиавелли о государственном и общественном устройстве — «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» и «Государь» — с трудом поддаются цитированию: в них все настолько афористично, что хочется оглашать подряд. Язык ясен, стиль четок, композиция гармонична. «Ощущение такое, словно заглядываешь в часовой механизм», — пишет историк Ренессанса Якоб Буркхардт. И вдруг на той же странице: «Вредила ему... пылкая, с трудом сдерживаемая им самим фантазия».

Какая фантазия может быть у часов? Но пронизательный Буркхардт не оговаривается. Речь идет об интеллектуальном упоении, умственной вседозволенности, безудержном восторге перед собственной мыслью, когда доверие к ней становится безграничным. Каждому знаком этот феномен по повседневному общению с семьей, с приятелем, с самим собой — когда с такой дивной легкостью мимолетная гипотеза превращается на глазах в незыблемую догму. Как говорил Федька Каторжный Петру Степановичу Верховенскому: «Вы человека придумаете, да с ним и живете».

Макиавелли придумал государя, государство, государственное мышление — и этот поэтический вымысел оказался настолько силен и убедителен, что в него поверили все, пока не случилась цепь самоубийственных для целого мира испытаний в XX веке.

В поисках Макиавелли приходишь в его родной город — никогда не бывает, чтобы место не прояснило своего гения. Здесь, например, оно предлагает ему параллель — в лице другого создателя великих достижений, которые были и великолепными провалами. То, что не удалось флорентийцу Филиппо Брунеллески в градостроительстве, флорентийцу Никколо Макиавелли не удалось в жизнестроительстве — воплотить чистоту идеи, учесть народ, минуя человека.

Макиавелли был моложе Брунеллески на век и жил в его городе. Именно творец куполов в большей, чем кто-либо иной, степени отвечает за

облик Флоренции — и сегодняшней, и тогдашней, XVI века. Создания Брунеллески окружали Макиавелли. Дворец Питти стоял через улицу наискосок от его дома. Семейной церковью патронов — Медичи — был храм Сан-Лоренцо. Санта Мария дель Фьоре примечательнейшим образом упоминается в начале комедии «Мандрагора» как путеводный знак для всякого флорентийца: «Вы ведь не привыкли терять из виду купол вашего собора». К «Мандрагоре» мы еще вернемся — комедия всегда скажет об авторе больше, чем ученый трактат.

Семья Макиавелли уже с XIII века жила за Арно, в квартале Санто-Спирито, у собора этого имени, еще одного творения Брунеллески, о котором хроникер говорит: «Это было красивое здание, которое, со своими выступающими наружу капеллами, не имело себе равных в христианском мире».

Выступающие капеллы Санто-Спирито еще при молодости Макиавелли застроили плоскими стенами, но здание — все равно прекрасное. Простой светло-желтый фасад, похожий на осенний лист, смотрит на прямоугольный сквер с платанами. Квартал Санто-Спирито вошел в пределы центра города еще в кватроченто, но за пятьсот с лишним лет центровым не стал: район это плебейский и оттого родной. Турист, кроме специального архитектурного, сюда не добирается, поэтому с бутылкой на лавочке сидят местные. У церковного фасада, привалившись к стене, парень с красивой девушкой и аккордеоном наигрывает некоммерческую и знакомую здесь, кажется, только мне «Молдаванеску».

Огромный собор причудливым образом кажется укротным: от центра к нему надо идти по узеньким кривым улочкам. А ведь Брунеллески все задумывал не так. Он собирался повернуть храм на 180 градусов, как сибирские реки, лицом к Арно, чтоб расчищенная перед входом площадь выходила прямо к набережной. «Так, — пишет с восторгом Вазари, — чтобы все проходившие здесь по пути из Генуи или с Риверы, из Луниджаны, из пизанской или лукинской земли видели великолепие этого строения».

Сейчас к центру по Арно не проплыть: уже за мостом Америго Веспуччи сделан порог. Заворачивают даже отчаянные байдарочники и, похоже, рыба — во всяком случае, только возле этого моста выстроились под черными и зелеными зонтиками рыбаки с длинными удочками. Но редкая удочка дотянется до середины Арно, и ведра стоят пустыми.

Брунеллески хотел сделать красиво, но, досадует Вазари, «многие этому воспрепятствовали, боясь, что разрушат их дома». Такая же история произошла с церковью Сан-Лоренцо: и там Брунеллески предлагал

расширить площадь перед храмом, а поскольку в окружающих домах «живут люди недостойные и неподходящие для этого места... все здания, какие бы они ни были и чьи бы они ни были, должны быть разрушены и сровнены с землей». Синьория уже дала распоряжение, и снос начался, но вмешался Козимо Медичи. Выставим плюс просвещенному самодержавию. Или — минус?

Сейчас вокруг Сан-Лоренцо — рынок. Нет в Италии рынка великолепнее венецианского Риальто, а второе место я разделю бы между падуанским на пьяцца делле Эрбе, римским на Кампо дель Фьоре и флорентийским. Это кипящее и гудящее двухэтажное строение, с рыбой, мясом, сырами внизу, а наверху — овощами, фруктами и осенью грибами, таким количеством белых грибов такого качества, что комплекс возникает неизбежно: что ж остается, господа, если миноги, борщ и шашлык оказались за границей, если водка лучше шведская, лососина норвежская, икра не хуже иранская, и вот теперь еще тосканские грибы; что остается, кроме осетрины горячего копчения, господа, и переизданий микояновской книги?

Помимо двух гигантских этажей, флорентийский рынок еще — множество лавочек в виде пещер и каверн в стенах окрестного квартала, палаток, лотков и прилавков под легкими навесами. Церковь Сан-Лоренцо словно затеряна внутри этого безобразного торгового храма. Только к вечеру, когда торгующие самоизгонятся, когда угаснет жизнь, возможно разглядеть великую базилику семейства Медичи. Восторжествуй Брунеллески — и любоваться собором можно было бы с утра до ночи. Но это была бы не Флоренция.

Сумей Брунеллески убедить обитателей Санто-Спирито пожертвовать своими домами ради воплощения архитектурного замысла — в истории градостроительства появился бы первый ансамбль, вписывающий в себя как элемент, наряду с храмом и площадью — реку. Это было бы величаво и торжественно — и послужило бы образцом для городских зодчих будущего. Но у Брунеллески ничего не вышло: Арно во Флоренции — всего лишь одна из улиц, самая широкая, но улица, необычного цвета — желтого и зеленого в солнечный день, — но улица.

Вазари бранит «зловредное влияние тех, кто, представляясь, что понимает больше других, всегда портит прекрасно начатые вещи». Что такое десяток снесенных жилых кварталов по сравнению с красотой навеки? Если бы жители квартала Санто-Спирито ценили будущее больше, чем настоящее, город стал был наряднее. Но это была бы не Флоренция.

Единственный цельный городской ансамбль, реально созданный по

проекту Брунеллески, — Воспитательный дом для сирот-младенцев на площади перед церковью Сантиссима Аннунциата. Здание замечательно простотой и изяществом — в чем заслуга не только архитектора, но и оформителя: на серо-желтом камне выделяются круглые бело-голубые медальоны работы Андреа делла Роббиа — детишки из терракоты. Так же придают живость и жизнь полихромные медальоны основателя династии — Луки делла Роббиа — брунеллесковской капелле Пацци.

Однако то, что выглядело — и было изначально! — дополнением скульптуры к зодчеству, сделалось самодовлеющим. Если архитектурный облик Флоренции обозначен средневековыми башнями и куполами самого Брунеллески и в стиле Брунеллески, то семейством делла Роббиа определен декоративный стиль — а это, вероятно, существеннее, потому что человек, если он не человек древнегреческого полиса, живет не на улице, а дома.

Дома должно быть уютно, и внутри семейных стен торжествует подлинный демократический вкус, который всегда предпочтет геометрическому дизайну — полураздетую смуглую женщину среди тропической растительности. У людей Возрождения со вкусом было получше, чем у нас, — но, возможно, это только кажется, и смуглянки из Вашингтон-сквера и Измайловского парка еще попадут в музей, как попали туда разноцветные фаянсовые картинки делла Роббиа, перед которыми берет оторопь. Если старшие представители фамилии еще были сдержанны в композиции и цвете, то ровесник Макиавелли — Джованни делла Роббиа — в отличие от двоюродного деда Луки и отца Андреа, добавил к белому и голубому зеленый и желтый, умножил число фигур, создав всемирное и всевременное явление, повсеместно известное теперь как китч.

Китч — это то, что нравится большинству и уже в силу этого не нравится начитанному меньшинству. Это побеждает в демократии и, значит, победит во всем мире. Спилберг вместо Антониони, Дэниэла Стил вместо Борхеса, пестрое вместо одноцветного, избыточное вместо лаконичного, румяное вместо бледного, и это справедливо.

Макиавелли, равно безразличный к высоким и низким жанрам искусства, вообще не упомянул художников в своей «Истории Флоренции», но жизнь его города проходила не только под куполами Брунеллески, но еще больше — под сусальными пестрыми терракотами Джованни делла Роббиа на стенах комнат. Под сводом собирается сообщество, под картинкой — семья. Именно такие обстоятельства, наряду с другими проявлениями демократического духа, и подсказывают разгадку невнимания к индивидуальной психологии в трудах Макиавелли.

Вместо эстетики и этики у него — социология. Человек как общественное животное. В этом он понимал хорошо и формулировал навеки: «Толпа всегда более склонна хватать чужое добро, чем защищать свое, и легче возбуждается расчетом на выигрыш, чем страхом потери. В утраты мы верим лишь тогда, когда они нас настигают, а к добыче рвемся и тогда, когда она только маячит издалека».

Макиавелли отлично разбирался в психологии массы, но явно терялся перед поведением индивидуума, досадуя на то, что оно так сложно и непредсказуемо: «Кто не хочет вступить на путь добра, должен пойти по пути зла. Но люди идут по каким-то средним дорожкам, самым вредным, потому что не умеют быть ни совсем хорошими, ни совсем дурными...»

Люди — разные, и ученому об этом никогда не догадаться. Люди слабы, жалки и несовершенны. Они поддаются учету и анализу в военном строю, в цеху, в соборе — в сообществе. Как только они прячутся в комнату и погружаются в семейный быт, то выпадают из чертежа.

Шедевр Брунеллески — Воспитательный дом — сохранился как городской ансамбль, но внутри здание пришлось почти целиком перестроить. Великий зодчий забыл, зачем надобно это заведение, — вернее сказать, пренебрег, увлекшись идеей, — и не предусмотрел помещений ни для младенцев, ни для нянек, ни для стирки белья, ни для его просушки. О детях напоминали только терракотовые медальоны делла Роббиа на фасаде грандиозного здания.

Детей пеленают те, кто вешает на стену разноцветные барельефчики и репродукции из журналов, они же ходят на рынок, поглотивший базилику Сан-Лоренцо, и в кино на американские фильмы. За все это их презирует начитанное меньшинство, о котором упоминает Буркхардт: «О сильном влиянии полуобразованности и отвлеченных построений на политическую жизнь свидетельствует смута 1535 года, когда несколько лавочников, возбужденные Ливием и „Рассуждениями“ Макиавелли, совершенно серьезно потребовали введения народных трибунов и прочих римских государственных должностей...»

В современности Макиавелли искал и находил аналогии с Древним Римом: «Немалое время и с великим усердием обдумывал я длительный опыт современных событий, проверяя его при помощи постоянного чтения античных авторов». Отсылы к римской истории — принцип шахматного мастерства: чем больше помнишь партий прошлого, тем легче подбираются аналогичные варианты. Он даже буквально наряжался в тогу, садясь за письменный стол, и заметно раздражался, когда фигуры на доске позволяли себе оживать.

В предпоследней главе «Государя» есть поразительный пассаж, где образцовые порядки Макиавелли вдруг ломают строй, логика отступает, речь становится бессвязной, но при этом очень и очень понятной — потому что обретает человеческую интонацию: «...Часто утверждалось раньше и утверждается ныне, что всем в мире правят судьба и Бог, люди же с их разумением ничего не определяют и даже ничему не могут противостоять; отсюда делается вывод, что незачем утруждать себя заботами, а лучше примириться со своим жребием. ...Иной раз и я склоняюсь к общему мнению... И однако, ради того чтобы не утратить свободу воли, я предположу, что, может быть, судьба распоряжается лишь половиной всех наших дел, другую же половину, или около того, она предоставляет самим людям».

Мы с изумлением видим, как торжествует чисто художественное мышление. Во-первых, принципиальнейшее возражение против неотвратимости Божьего промысла высказывается всего лишь как смутное, неуверенное пожелание: «ради того чтобы». Во-вторых — звучит простонародный говор, словно вдет торг у прилавка: «половина, или около того».

Конечно, это не стилистический сбой — просто дело дошло до человеческой личности.

В той же главе Макиавелли допускает еще большие противоречия, выказывает еще большую неопределенность — приводя доводы как в пользу изменчивости времени, так и в пользу неизменности природы конкретного человека. Шатается и дает трещину его важнейший постулат: правитель должен поступать сообразно переменам обстоятельств. Так можно преуспеть государю или нельзя, коль скоро собственную натуру не превзойдешь? Иногда можно, иногда нельзя — «наполовину, или около того». Здесь схематические ряды расступаются, пропуская вперед здравый смысл, подобно тому как возносится над схоластикой советского «Строевого устава» гениальная формула: «Где должен находиться командир при командовании строем? — Там, где ему удобно».

Однако таких сбоев у Макиавелли ничтожно мало, его интерес к политике — тактический, методологический. Действуют не люди, а государства, политические массивы. Как там учили нас в школе: производительные силы, классовые интересы, историческая закономерность... В общем, цель оправдывает средства — и нет резона освобождать Макиавелли от макиавеллизма, как нет смысла и пользы напоминать, что муж Татьяны немногим старше Онегина. Если макиавеллизм таким сложился за века — значит, так и надо.

Все правильно: воюют, понятные сообщества, а мирной семейной жизнью живут прихотливые индивидуумы. Христианским установкам на доброту, всепрощение, смирение Макиавелли предпочитал римскую этику, с ее упором на благо государства и его граждан как на главную ценность. Война — не беда, потому что естественна и управляема. Вреден необузданный мир. «Злосчастия, которые обычно порождаются именно в мирное время» — его фраза из «Истории Флоренции». Вон даже сгорела от разгула родная церковь Санто-Спирито — почему ее и пришлось перестраивать Брунеллески.

Зыбкие категории «здесь» и «сейчас» — удел тех, кто толчется на рынке. Макиавелли вырабатывал правила в жестких категориях «везде» и «всегда».

«Мы почти не думаем о настоящем, а если и думаем, то лишь для того, чтобы в нем научиться получше управлять будущим. Настоящее никогда не бывает нашей целью. ...И таким образом, мы вообще не живем, но лишь собираемся жить» (Паскаль).

Макиавелли погружался в схемы до полного равнодушия к окружающему. Эстетика и этика у него подчиняются целесообразности. Его, можно предположить, удовлетворило бы функциональное жилстроительство вместо изысков архитектуры. Он не замечает художества, которое цели не имеет, поскольку само — цель.

«Государство как произведение искусства» — так называется первая глава «Культуры Италии в эпоху Возрождения» Буркхардта. Само такое словосочетание, не то что концепция, не могло возникнуть без Макиавелли. Ему искусство не нужно, так как пластично человеческое сообщество — это и есть настоящий объект творчества.

Отсюда — вопиющий парадокс макиавеллиевской «Истории Флоренции»: даже описывая двор Лоренцо Великолепного, он ни разу не называет ни одного имени художника.

Хотя труд начинается с распада Римской империи, в главной своей части — это история Медичи в XV веке. Напомним общеизвестное — просто чтоб еще раз оторопеть от дерзости автора: кто жил и работал в этом городе, во Флоренции кватроченто. Кем пренебрег Макиавелли?

Брунеллески, Гиберти, Донателло, Фра Анджелико, Микелоццо, Уччелло, Лука делла Роббиа, Мазаччо, Альберти, Филиппо Липпи, Гоццолы, Андреа делла Роббиа, Вероккьо, Боттичелли, Гирландайо, Леонардо, Филиппино Липпи, Микеланджело.

Нанизывать ли дальше имена? Любое из перечисленных составило бы славу любого города на земле, и значит — гордость любого историка.

Кроме Макиавелли.

В современной ему Флоренции — чинквеченто — жили сотни архитекторов, скульпторов, живописцев, тысячи приезжали сюда, и именно они задавали тон общественного этикета, были на виду и на устах в тех кругах, к которым принадлежал Макиавелли. Больше того, художникам словно было мало собственно художества, и они культивировали артистизм в повседневном быту. Ипполит Тэн описывает один из таких «кружков по интересам» — члены «Артели Котла» поражали друг друга кулинарными чудесами. Андреа дель Сарто, тот самый, кстати, который был сценографом первой постановки «Мандрагоры», «принес восьмигранный храм, покоившийся на колоннах; пол его представлял большое блюдо заливного; колонны, сделанные как будто из порфира, были не что иное, как большие и толстые сосиски; основания и капители были из пармезана, карнизы из сладкого печенья, а кафедра из марципана. Посредине находился аналой из холодной говядины с ребриком из вермишели...» И т.д. и т.п. — так что после чтения успокаиваешься только в любимой, классической тосканской, trattoria «Белый кабан» на Борго Сан-Якопо, возле церкви Санто-Спирито.

Как же житель этого квартала Никколо Макиавелли умудрился пройти мимо художественной жизни своего города?

Не предположить ли, что это у него была борьба современника с «синдромом Флоренции», проявлявшимся уже тогда? Но если и так, что возможно понять по-человечески, то как историк он потерпел поражение.

Патетическая цель, провозглашенная в заключительной главе «Государя», — объединение Италии. Политически оно произошло в 60-е годы XIX века, и тогда Макиавелли с благодарностью вспомнили (Кардуччи: «Я — Италия, великая и единая. И воспитал меня Никколо Макиавелли»). Но сейчас, когда связи между итальянским Севером и итальянским Югом тревожно натянулись, грозя разрывом, когда во всем мире господствуют центробежные, а не центростремительные силы, если что-то объединяет Италию — это ее искусство, которого Макиавелли не замечал.

Что делать, если имя Руччелаи осталось не из-за крупнейших банкиров и посредственных писателей этой династии, не из-за Садов Руччелаи, где собирались интеллектуалы, возрождавшие Платоновскую академию, которым Макиавелли читал свои «Рассуждения», а только благодаря семейному дворцу — палаццо Руччелаи, построенному Альберти неподалеку от церкви Санта-Тринита, где пела в хоре мать автора «Рассуждений».

Такое натуральное переплетение жизни и искусства составляет феномен Флоренции. «Синдром»? — пусть синдром. С ним нельзя бороться, ему нужно поддаться, воспринять как естественное явление — тогда головокружение от сверхсгущенного города превращается в легкое долгое возбуждение, как после второй рюмки, когда за столом хорошая компания, много выпивки и закуски и еще рано.

Сентябрьским полднем, выйдя из дома Данте и завернув за угол, я оказался в Бадья Фьорентина — старейшей церкви Флоренции, бывшем аббатстве X века, с самой элегантной в городе башней. Как обычно в воскресенье, прихожан было много, но уж очень много, и они были странны. То есть — ничего особенного: может быть, чуть моложе средней церковной толпы, чуть черноволосее и смуглее, чуть неряшливей. Южане? Калабрия, Лукания, Сицилия? Я стал вглядываться, ловить ответные взгляды и вдруг почувствовал, что непонятно как и откуда повеяло страшеньким своим. Полузабытой окраиной — Ростова, Новороссийска, Махачкалы, что ли. Дуновение угрозы тут же улетучилось, но, заинтересованный, я обратился к продававшему свечи служителю. «Албанские беженцы», — сказал он. Албанцы сидели кто на скамьях, кто на полу, дружно разом вставали по команде, неуклюже крестились — видно было, что многие едва ли не впервые. Служитель пояснил: сюда по воскресеньям привозят из беженского лагеря неподалеку желающих, среди которых естественным образом есть и мусульмане, и атеисты. Слева от входа, строго под квадратной картиной Филиппино Липпи «Явление Богородицы св. Бернарду», сидел длинноволосый красивый юноша с лицом, в точности повторявшим облик того ангела, который с краю выглядывает из-за рамы. Только кудри были черные, а не золотые, а вид — такой же простодушный и внимательный. Он вертел в руке загашенный окурок и вслушивался в непонятное.

Поднимем глаза к перечню флорентийских художников, представим на минуту мощь и многообразие этого потока, в котором учтены все извивы человеческого бытия и более того. «...Смерть — это всегда вторая / Флоренция с архитектурой Рая» (Бродский). Искусство — «умная бомба»: проникающая нацеленная апелляция, диалог всегда непосредственный и прямой, один на один. Счет на единицы — то, что не заботило Макиавелли.

Можно даже догадаться — почему. Для этого, помимо трактатов, есть его комедия — «Мандрагора».

Стандартный ренессансный сюжет о соблазнении замужней женщины поражает полным нравственным релятивизмом. Конечно, это бытовой вариант макиавеллевской политической философии, и важный персонаж,

монах Фра Тимотео, прокламирует: «Главное при оценке любых поступков — конечная цель». Но главное то, что аморальные и святотатственные действия совершаются с необыкновенным простосердечием: нет сомнения, что все герои связаны неким общественным договором, который знаком и приемлем, между прочим, и зрителю.

Человек мудрый, по Макиавелли, поступает исходя из условий. Герой «Мандрагоры» сам создает условия, исходя из которых он должен будет поступать. Это некое художественное уточнение политических трактатов автора. Влюбленный говорит, что страдает и «лучше смерть, чем такие муки». А коль надежды нет, следует: «Раз уж я приговорен к смерти, то ничего мне более не страшно, и я готов решиться на поступок самый дикий, жестокий и бесчестный». Теперь путь открыт, и действительно совершается дикий и бесчестный поступок.

«А кто уговорит духовника?» — волнуется один персонаж. — «Ты, я, деньги, общая наша испорченность», — легко отвечает другой.

Героиня, только что бывшая опорой семьи и эталоном верности, не просто изменяет мужу под давлением обстоятельств, но без перехода делается развратницей с готовой психологией развратницы — ничуть не теряя при этом обаяния и привлекательности.

Все все равно. Тут Макиавелли приближается к черте, за которой — бездна.

По этой грани в XX веке двигался Беккет, еще раньше — Чехов. Однако бессмысленность человека как вида ярче проступает на фоне не трагедии, не драмы, а комедии, фарса — и здесь в первую очередь надо назвать гоголевскую «Женитьбу», «Cosi fan tutte» Моцарта, написанную полтысячи лет назад «Мандрагору». Где психика (псевдоним — душа) пластична до неузнаваемости и исчезновения, где взаимозаменяемость одного человека другим происходит без затруднений и потерь, где нет никакой связи между мыслями и словами, словами и поступками, поступками и последствиями.

И все — под задорный добродушный смех: потому что ничего другого не остается, когда жизнь заставляет усомниться в самом смысле Творения.

Такова «Мандрагора», и написавший ее человек видел резон полагаться не на отдельных людей, а на их организованное сообщество, вершина которого есть управляемое государство. Оно и призвано было стать подлинной семьей для индивидуума. Это уж должен был прийти и пройти XX век, чтобы сильнейшие сомнения возникли в действиях какой бы то ни было массы, тем более — построенной в ряды под развернутым знаменем.

Макиавелли выносил мораль как категорию индивидуальную за пределы общественного явления — политики (или растворял одно в другом без остатка). Практически так же ему удавалось существовать в личной жизни — сочтем это свидетельством его органичности. Почтенный кормилец, отец пяти детей, он бы вписался в свою «Мандрагору», и многотысячный эпистолярный Макиавелли трудно издавать не только из-за колоссальных объемов, но еще из-за непристойности.

Почитав такие, даже с купюрами, письма, вглядываешься в узкое тонкогубое лицо на портретах в Уффици, в Палаццо Веккьо, в Барджелло — с некоторым даже восторгом: стало быть, это и есть то, что именуется «человек Возрождения».

Определить методы мировой политики на пять столетий — и в подробностях описывать, как вырвало от отвращения при виде женщины, какой-то прачки в Вероне, которую он разглядел на свету после соития в темноте: «Желудок, не будучи в состоянии вынести такого удара, содрогнулся и от сотрясения раскрылся». Желудок у него, правда, всегда был слаб, что не мешало сексуальной активности, о которой Макиавелли сообщал друзьям в нестеснительных деталях. Друзья в этом отношении ему цену знали. Однажды гильдия шерстянщиков попросила Макиавелли порекомендовать им проповедника, на что Франческо Гвиччардини откликнулся: это все равно как попросить приятеля-педераста выбрать жену.

«Человек Возрождения», Макиавелли наизусть знал Тита Ливия, Цицерона, Вергилия, почитал и восхвалял стоиков — и униженно волочился за певицей в свои пятьдесят пять, что для той поры было предсмертной старостью. Он и умер в пятьдесят восемь, завещав в последнем семейном письме: «Живите счастливо и тратьте как можно меньше». Похоже, к браку и семье он относился как к неизбежному институту, однажды высказавшись об этом недвусмысленно — в сказке «Черт, который женился»: «Неисчислимы души несчастных смертных, умерших в немилости Божией, шествуя в ад, все, или же большая часть их, плакались, что подверглись злополучной участи лишь по причине женитьбы своей».

Во всей его огромной переписке нет ни одного слова о жене. Впрочем, у этого неутомимого любовника и слово «любовь», как в советском анекдоте, встречается лишь в словосочетании «любовь к родине». Судя по веронской прачке и пр., количественный фактор преобладал. Макиавелли признавался в письме другу: «Я верю, верил и всегда буду верить в то, что Боккаччо сказал правду — лучше сделать и пожалеть, чем не сделать и

пожалеть».

При всем этом откровенная теплота звучит в меланхолическом описании домашней деревенской жизни, которую во временном изгнании Макиавелли вел в своем поместье под Сан-Кашьяно.

Туда добираешься из Флоренции минут за сорок по дороге No2 на Поджибонси и дальше на Сиену. Это центр Тосканы — и ничего в мире не придумано красивее сине-сиреневых холмов с городками на вершинах. Все обычно в Сан-Кашьяно: площадь с баром и крепостью, церковь Misericordia. По склонам — ниже серых корпусов типографии — тоже все *tipico*: кипарисы, оливы, виноградники. О местном вине напоминает единственное шикарное здание — «Банко де Кьянти». Конечно — афиша бейсбольного матча. Конечно — trattoria «Макиавелли».

Он вел тут пасторальную жизнь, с утра гуляя по лесу с книгой, болтая с проезжими на постоялом дворе, возвращаясь туда после домашнего обеда, чтобы поиграть в карты и трик-трак с мельником и мясником, а к вечеру уединиться в тоге за письменным столом. В знаменитом письме к Франческо Веттори с этим описанием сельского быта звучит искренняя умиротворенность, хотя Макиавелли писал тому же адресату: «Уже много времени я никогда не говорю того, что думаю, и никогда не думаю того, что говорю, а если мне случится иной раз сказать правду, я прячу ее под таким количеством лжи, что трудно бывает до нее доискаться».

Есть подозрение, что «человек Возрождения» — это просто человек. В частности — такой, какой выведен в «Мандрагоре». Каким был сам Никколо Макиавелли. Какого он не замечал в своих выдающихся трактатах.

ИСКУССТВО ВЛАСТИ

Не начать ли с ограбления, которым для меня начался итальянский Юг? Правда, то была еще не Сицилия, не Палермо — в Палермо-то благолепие и законопослушание, — а лишь дорога туда. Остановка по пути — Неаполь.

Мы с женой сели у вокзала в такси и направились в Археологический музей — налегке, оставив вещи в камере хранения, чтобы провести в Неаполе день и вечером отплыть на корабле в Палермо.

Был полдень, вокруг — апрельское солнце, впереди — помпейские мозаики и пьяный фавн из Геркуланума, чуть ближе, перед самым радиатором такси, — мотороллер с двумя молодыми людьми. Они ехали,

все замедляя скорость, таксист матерился и тормозил, пока вся группа не остановилась у перекрестка на виа Трибунали. В этот миг слева подъехал второй мотороллер, встал, задний седок развернулся к нам, сложенными вместе кулаками в перчатках выбил окно такси, тем же движением схватил с колен жены сумочку — и обе «веспы», петляя в автопотоке, умчались. Исчезая из виду, один из парней повернулся и показал нам средний палец. Все заняло секунд пять. Водитель выскочил, длинно кляня Мадонну и мироздание, я сказал ему: «Bel lavoro», и он мрачно подтвердил: «Perfetto».

Потом была полиция, где объясняли, что никого не найти, но дали заполнить шесть анкет, я отказывался, говоря, что некогда — на сиесту закроется музей. Полицейские одобрительно смеялись. В музей мы успели, только жена шарахалась от Геркулеса Фарнезского и с подозрением глядела на мраморных тираноубийц. За обедом в ресторане «Данте и Беатриче», отвлекаясь от спагетти с ракушками, я доставал из-за пазухи осколки стекла, залетевшие за ворот рубахи, и воображал четверых молодых людей, достающих из сумочки косметику, мятные таблетки, карманный итальянско-русский словарь. Как будет «мир и дружба»?

Рейс пятипалубного парома Неаполь-Палермо прошел безмятежно. За ужином рядом с нами сидел сицилиец, говоривший по-английски. Он оказался ресторатором, и мы славно коротали время, беседуя о преимуществах паровой рыбы над жареной. Состоялся широкий обмен мнениями по всем вопросам. Я записал рецепт ризотто с клубникой и белым вином, он — тельного тяпаного. В обсуждении политики мы несколько разошлись во мнениях. Разговаривая с предпринимателем, я небрежно отозвался о социалистических идеях. Сосед побледнел и рванул рубаху. На груди ресторатора вместе с крестом висел огромных размеров золотой серп и молот.

Кажется, чего-то такого хотел Горбачев. Ладно. Что до Италии, то там все — включая издержки — обретаёт приемлемый и даже симпатичный вид. В Палермо нас застала железнодорожная забастовка, что поначалу напугало, хоть и слегка — не в Могилеве застрять, — но забастовка оказалась с человеческим лицом: из трех поездов на Сиракузы один все-таки ходил. То есть борьба за свои права идет суровая и бескомпромиссная, но не очень.

Во всей этой расхристанности, неопределенности, невнятице — очарование средиземноморского характера. То самое очарование, которое доводит до бешенства. Спрашиваешь: «С какого перрона пойдет этот поезд?» — и получаешь в ответ: «Скорее всего, с пятого, но может, и с шестнадцатого. Хотя вчера ушел с первого». Тихо, потому что голос пропал

от ненависти, говоришь: «Но хотя бы в девять тридцать?» Человек в фуражке с добродушнейшим лицом отвечает: «Почти наверняка. Но я на вашем месте пришел бы к восьми. Правда, не исключено, что придется подождать до одиннадцати».

Немец или швед ответили бы по-штабному четко, и будьте уверены, перрон и время совпадут. Но также будьте уверены, что если объявлена забастовка, вы не уедете никогда и никуда. Что лучше? Затрудняюсь.

Зато без затруднений можно утверждать, что российское разгильдяйство ближе к Средиземному, чем к Северному морю. И когда страна сплошь покроется супермаркетами и видеомагнитофонами, когда откроются настежь границы и дешевые трактиры, когда мужик пойдет за плугом с компьютером и в джинсах, человек в фуражке будет отвечать: «И-и, милоч, кто ж его перрон знает. Посиди, чего торопиться, светло еще».

В шесть, когда показалась Сицилия, было уже светло. Палермо наплывал на паром, проявляясь в деталях. На широкой дуге от горы Монте Пеллегриньо справа до мыса Дзафферано слева стали различимы часовни на склоне, яхты на рейде, зубцы на палаццо Кьярамонте; сплошной зеленый задник из полукруга холмов — Сопса d'Oro, Золотая раковина — оказался состоящим из лимонных и апельсиновых деревьев, магнолий, олеандров, бугенвилей.

Пока ждали швартовки, я листал книгу Луиджи Барзини «Итальянцы» и узнал, что за сто восемьдесят лет до нас по пути в Сицилию ограбили Вашингтона Ирвинга, после чего Юг ему стал не в радость, так как бандиты мерещились повсюду. Только этим «синдромом Ирвинга» можно объяснить то, что в порту мы взяли не такси, а конный экипаж, въехав в начинающую деловой день сицилийскую столицу опереточными персонажами. Впрочем, смешны мы были только себе, особенно после того, как заплатили извозчику втрое больше, чем стоила утраченная в Неаполе сумочка вместе с содержимым. Зато с первых же минут можно было неторопливо разглядывать город.

Мы миновали размещенный в бывшем монастыре Археологический музей, на который не захотели и взглянуть. Видали. Проехали мимо отеля, где с доном Кроче Мало встречался Майкл Корлеоне, а еще раньше — герой «Сицилийца» Сальваторе Гильяно. В «Hotel des Palmes» к новому, 1882 году, Вагнер закончил «Парсифаля» и тридцать пять минут позировал молодому Ренуару. Вагнер провел в Палермо предпоследнюю зиму и последнюю весну своей жизни, признав, как раньше Гете, что образ Италии сложился для него в законченную картину лишь после того, как он узнал Сицилию. Только Гете раздражали чичероне, портившие виды

историческими пояснениями, а Вагнер наслаждался как раз наглядной историей, так непринужденно переходящей здесь в мифологию.

Сицилия, пишет Барзини, «школьная модель Италии для начинающих, со всеми достоинствами и недостатками Италии — преувеличенными, распространенными и приукрашенными». Как Андалусия — сверх-Испания, так Сицилия — супер-Италия. Таков Юг, где тосканец кажется иностранцем вроде голландца. Такова гипербола Юга, где перепады настроения стремительны и неуловимы, где обидное слово отзывается эхом выстрела, где степень уважения измеряется количеством страха.

После того как Палермо был завоеван краснорубашечниками Гарибальди, став частью нового королевства, нищий город срочно выхлопотал деньги на два оперных театра — оба больше «Сан-Карло» в Неаполе, «Ла Скала» в Милане, «Гранд-опера» в Париже. Мы проехали огромный угрюмый «Театро Массимо», на ступенях которого гибли персонажи третьей серии «Крестного отца», а до того на сцене пережил свои первые триумфы Карузо. Это было еще до его всеитальянской известности, пришедшей в 1898 с «Федорой», в которой он исполнил партию Лориса Ипанова, русского нигилиста с двумя орфографическими ошибками.

Прежде чем добраться до своей гостиницы возле барочного перекрестка Кватро Канти — испанский след в Палермо, — мы проехали по солидной виа Макведа и еще более фешенебельной, в кафе и фланерах, корсо Витторио-Эммануэле. Палермо отличается не только от итальянских, но даже и от сицилийских городов, ломая привычную схему: узкие улицы, прихотливыми путями стремящиеся к площади. Здесь улицы просторны и прямые, и даже в переплетении старых кварталов новичок ориентируется быстрее, чем обычно. Может быть, оттого в Палермо возникает ощущение уверенности и покоя — чего от этого места совсем не ждешь.

От Палермо ждешь известно чего. Но это куда легче получить в Нью-Йорке, еще легче — в Москве или в Неаполе. В Палермо — чувство защищенности, как в рекламе прокладок. Большие рыбы пожирают маленьких, и там, где жизнь под контролем мафии, шпане места нет. Мафия, как тоталитарное государство, не терпит конкуренции. И — что важнее всего — механизм ее власти не схематичен, а глубоко и продуманно гуманитарен: то есть направлен не на сообщество, не на группу людей, а на человека. Потому виден каждый индивидуум, значителен каждый жест. Здесь господствует не социология, а психология.

В этом секрет прославленных крестных отцов, легендарных мафиозных донов — многие из них были необразованны и даже

неграмотны, но обладали тем редкостным даром, который порождает выдающихся педагогов, гуру, старцев, психиатров. Эманация мафии всегда не только целенаправленна, но и узконаправленна, ее объект — конкретная, с именем и местом рождения, со слабостями и родственниками, с эмоциями и амбициями, персона. В основе власти над людьми — власть над человеком. Очень похоже, что на долгом промежутке истории такой дедуктивный метод действеннее, чем макиавеллиевская индукция.

Реальная, не номинальная государственная, с ее бессильной во всем мире полицией, власть повседневно ощутима в Палермо. Совершенно иное дело в восточной Сицилии: то дуновение угрозы, которое ощущалось среди албанских беженцев во флорентийской церкви, веет устойчиво и сильно, как сирокко, — в Сиракузах, Катании, Мессине. Власть мафии в этой части острова слаба, и тут царят вполне неаполитанские уличные нравы, порождающие в душе путешественника «синдром Ирвинга». В западной Сицилии — Палермо, Агридженто, Чефалу — тишина и мир в любое время суток.

Вообще, если не считать открыточных видов Таормины и подъема на Этну (не считать!) — сицилийский восток куда менее привлекателен. Когда едешь с запада, то как раз в центре острова, за Энной, начинается хрестоматийная Сицилия — каменистая, пустая, нерадостная. А полоса ионического берега в районе Аугусты и вовсе напоминает Элизабет, Нью-Джерси: трубы, цистерны, металлоконструкции.

Запад острова опрокидывает стереотипы быющей в глаза праздничной нарядностью. Кажется, что только на таком фоне и может громоздиться, не подавляя, невероятная конструкция из множества культур, какой не встретить — на пятачке площадью в Армению с населением в Грузию — нигде в мире.

При этом в перенасыщенной мировой культурой Сицилии культурные слои продолжают нарастать и в наше время — в том числе, в первую очередь, стараниями автора «Крестного отца» и «Сицилийца» Марио Пьюзо и автора трех серий «Крестного отца» Фрэнсиса Форда Копполы. Они нанесли Палермо и Сицилию на карту современного масскульта. Я видел в окрестностях Таормины замок, где умер в третьей серии Майкл Корлеоне, — Кастелло деи Скьяви; ездил за двадцать километров от Палермо в Багерию смотреть на диковинные виллы эксцентричных сицилийских богачей, выходя на том перроне, где Аль Пачино встречал Дайану Китон; проездом отмечал звучные, зловещие, знакомые по пьюзовским страницам названия — Монтелепре, Кастельветрано, Партинико; был в Корлеоне.

Из Палермо едешь по 188-й дороге, все время поднимаясь вверх, мимо ярко-зеленых, ярко-желтых, ярко-розовых холмов: здесь, как нарочно, сажают такое — рапс, клевер. Сам Корлеоне — каменный и в камнях, цвет дают стены домов: «Каждая семья здесь гордилась тем, что из поколения в поколение красила свой дом в один и тот же цвет. Люди не знали, что цвет домов выдавал их происхождение, кровь, которую они унаследовали от своих предков вместе с домами. Что много веков тому назад норманны окрашивали свои дома в белый цвет, греки всегда пользовались голубым, арабы — различными оттенками розового и красного. А евреи выбрали желтый». Желтого я не заметил. Если тут и водились евреи, то уехали в Америку: чем Корлеоне хуже Каунаса? Едут и другие: по лестной для сицилийцев теории, остров так богат талантами, что отправляет часть на экспорт.

Как во всех итальянских городах, если они не Рим и не Венеция, извилистые улочки Корлеоне выплескиваются на площадь. На площади — несколько непременных кафе, автобусная станция, огромная вывеска: «Амаро Корлеоне». Я попробовал этот сладко-горький ликер: много не выпьешь. Да его и заказал я один, все остальные в кафе пили вино — «Дзукко» или «Регальоли», местные пряные сорта. Оживленно обсуждался футбол: вечером «Корлеоне» играл с «Поджиореале». Вспомнил цитату из Пьюзо: «Кровавый город Корлеоне, жители которого прославились своей свирепостью по всей Сицилии». И того хлеще: «Даже в Сицилии, земле, где люди убивают друг друга с такой же жестокой одержимостью, с какой испанцы закалывают быков, кровожадность жителей Корлеоне вызывала всеобщий страх». Жена сказала: «Может, поедем обратно?» Мы, конечно, поехали часа через три, исходив городок и убедившись в его спокойной заурядности. А что, собственно, я хотел увидеть?

Сицилия поражает новичка, который заранее построил образ дикой мрачноватой страны, где по склонам пустынных гор бродят козы и бандиты. Сицилия поражает жизнерадостной яркостью красок и многоэтажным наслоением многовековых пластов. Всемирная история здесь стиснута в компактные блоки — словно в учебном пособии, чтобы далеко не ходить. В двух шагах от древнегреческого храма — норманнская башня, рядом с византийской часовней — испанский замок, арабский минарет высится над барочной церковью.

Этот треугольный остров был нужен всем, начиная с финикийцев, которые чуть не три тысячи лет назад основали Палермо, отодвинув сиканов и сикулов — местные племена с именами из детских дразнилок. И все оставляли тут следы — с античности до наших дней: «Марио и

Фрэнсис тут были».

От греков и римлян здесь останки храмов. От Византии — мозаики, равные которым есть только в Равенне и Риме. В согласии с законами Юга, мозаики норманнского дворца в Палермо и соседнего Монреале отличаются от северных пышностью и избыточностью. Это византийский китч, огорчавший лучшего русского знатока Италии Павла Муратова: «Почему-то именно этим худшим образцам... суждено было не раз привлекать внимание русских людей, занятых мыслью о национальном искусстве и не имевших понятия о его подлинных и великих примерах. Эти мозаики понравились императору Николаю Павловичу, и они же объясняют многое в варварски пестрых и громоздких композициях Васнецова». А еще — объясняют многое в любви к картинам Глазунова или латиноамериканским телесериалам.

Золотой век Палермо был при Рожере II, при норманнах, завоевавших этот город на шесть лет позже Британии. Викинги вытеснили арабов из власти, но не из культуры, и смесь тут такова, что искусствоведы сбиваются, пользуясь разными терминами для обозначения одного стиля — сицилийско-норманнский, сицилийско-арабский. В общем, тот стиль, в котором выстроен из местного золотистого песчаника храм в Чефалу (возле него заигрывал со Стефанией Сандрелли в «Разводе по-итальянски» Марчелло Мастоияни) — самый величественный собор в Италии южнее Рима, а уж южнее Чефалу ничего подобного нет до Южного полюса.

Арабы отметились здесь так основательно, что огромные усатые мавры на арке Порто Нуова стали туристским гербом города, а палермские церкви Сан-Катальдо или Марторана выглядели бы уместно в Марокко или даже в Бухаре.

Второй золотой век Палермо наступил при швабских Гогенштауфенах, которые принесли сюда готику, продолженную анжуйцами. Испанские Бурбоны насадили барокко. А еще были арагонцы, Савойя, австрийские Габсбурги...

История кувыркалась по Сицилии, оставляя следы, которых так много, что они не воспринимаются здесь памятниками. Излюбленные персонажи кукольного театра — обязательной части сегодняшних праздников — норманнские вожди и сарацинские принцы. Школьники, играя в футбол, ставят портфель вместо штанги — так делали и мы, но вторая штанга у них — древнеримская колонна. Я что-то начал понимать в этом ощущении повседневности истории, когда мы устроили пикник в руинах греческого храма Кастора и Полидевка, разложив сыр, помидоры, вино под кактусами на бледно-желтых камнях, которым было две с половиной тысячи лет.

В романе Пьюзо «Сицилиец» герой устраивает свою свадьбу в замке, построенном викингами, и тут примечательнее всего деталь — «полуразрушенный норманнский замок, в котором уже больше двадцати лет никто не жил». Подумать только — целых двадцать лет! У сицилийской культуры свои исторические сроки. Тот же Сальваторе Гильяно последние ночи в жизни проводит в капуцинских катакомбах XVII века на окраине Палермо, а гибнет в древнегреческих развалинах Селинунта. Фатальное свидание назначено у самого подножия храма Аполлона из практических соображений: «Гильяно знал, что услышит, если кто-то пойдет по обломкам, и легко обнаружит противника прежде, чем тот обнаружит его».

Все это — не экзотика, а нормальный антураж для сицилийца, и даже макабрические загадки оборачиваются просто приветом из прошлого. Когда отряд Гильяно находит останки невиданного громадного животного, грамотный персонаж поясняет, что это скелет слона, «военной машины, применявшейся Ганнибалом Карфагенским... В этих горах полно призраков, и вы нашли одного из них».

Слона в Сицилии я не приметил, но пьюзовских призраков — сколько угодно. И не только в Сицилии. И не только в Италии. Простоватые книги Марио Пьюзо стали культовыми во всем мире, но особенно в Америке, чему есть резон.

В начале 90-х журнал «Лайф» опросом историков и социологов определил сотню американцев, оказавших наибольшее влияние на жизнь США XX века. Неожиданностей в списке много: например, больше всего — ученых, а президентов нет вообще. Но главный сюрприз: в стране Голливуда в перечень попал лишь один актер — Марлон Брандо. Место в отборной сотне ему принес «Крестный отец». Роль главы мафиозного клана — попросту говоря, крупного бандита.

Популярность и живучесть темы мафии в современной американской культуре объясняется рядом причин. Преступник как преступивший — то есть запредельно расширивший трактовку личной свободы. Родовая память ирландцев, евреев, итальянцев — ярких компонентов этнической мозаики Штатов — которые утверждались в Новом Свете и таким путем. Извечная притягательность образа зла, обладающего властью.

Прислушаемся к голосу из прошлого: Ипполит Тэн сравнивает нравы Италии времен Макиавелли с Америкой своих дней — «например, на золотых приисках, куда люди стекаются жадной толпой» и где «каждую минуту приходится оборонять свое имущество и свою жизнь и человеку отовсюду угрожает неожиданная опасность». Тэн пишет о героях итальянского Возрождения: «Эти люди блещут образованием, ученостью,

красноречием, учтивостью, светскостью, и в то же время это разбойники, убийцы, насильники. Они поступают как дикари, а мыслят, как цивилизованные люди; это разумные волки». Теоретиком вседозволенности и оказался Макиавелли. Практически образец такой жизни на индивидуальном уровне являл Бенвенуто Челлини, на государственном — Чезаре Борджиа, вдохновляясь которым, глядя на которого, как зубрила-очкарик смотрит на двоечника-хулигана, писал Макиавелли своего «Государя». Человеку новейшего времени теоретические посредники не нужны, у него есть источники непосредственного убедительного воздействия — киноэкран и телевизор. Сублимация зла, обладающего властью над человеком, совершается безболезненно.

Однако есть еще один поворот проблемы, возводящий мафию в статус символа и ориентира. «Крестный отец» вышел в начале 70-х — после затяжной смуты контркультуры, сексуальной революции, вьетнамского синдрома, бездомных хиппи. На страницах Пьюзо и на экране Копполы — занимая места согласно патриархальному ранжиру — разместились семья.

В семье каждый знает круг обязанностей, предел возможностей, освященный обычаями этикет. Первенец назначается в приемники, младший идет в люди, дочь испрашивает согласия на привязанности. Во главе стоит отец, начальник, судья, вершитель. Конкретно — классический американский *self-made man*, «сделавший себя» эмигрант, прошедший путь от оборванца-работяги до всемогущего властелина, — Вито Корлеоне.

«Крестный отец» захватывает не гангстерским колоритом, а добротной основательностью семейной эпопеи — как «Сага о Форсайтах», «Семья Тибо», «Война и мир». Переводы, тиражи, «Оскары», канонизирование профиля Брандо, всенародная любовь — такое дается не кровопролитием и погонями, а прямым и ощутимым обращением к каждому, потому что у каждого есть или была семья.

Идея семьи проходит в «Крестном отце» целый ряд испытаний. Не только сюжетных, но и жанровых. Начавшийся с бытописания, этнографии (сицилийской и нью-йоркско-итальянской), почти физиологического очерка, «Крестный отец» перерастает затем в трагедию высокого стиля.

Семья Корлеоне предстает мощным традиционным явлением — почти как семья Кеннеди: тоже из эмигрантов, католики, слава, власть, деньги, тоже чересполосица радости и горя, тоже гибнут лучшие. Они с гордостью несут звучное имя, храня связи с родиной предков, и не случайно Майкл умирает в своем обветшалом сицилийском дворце.

В «Крестном отце» — драматический семейный конфликт, достойный эпопеи: разрыв между запутанным настоящим, амбициозным будущим и

преступным прошлым. Трагедия взвивается все выше, в фильме завершаясь оперой, на фоне которой идет финал последней серии. В палермском «Театро Массимо» — точно выбранная «Сельская честь». Главный предатель гибнет в ложе с отравленным пирожным во рту — любимой сладью жителей сицилийской столицы. Это канолли — цилиндр из слоеного теста с начинкой из сладкой творожной массы; лучшие подают в кафе «Мадзара», где в 1950-е за угловым столиком писал своего «Леопарда» Лампедуза. Канолли из «Мадзары» стоит попробовать даже отравленные.

На сцене и в фильме рвутся в клочки шекспировские страсти, и прототип не скрывается: Майкл Корлеоне — современный король Лир. Финал «Крестного отца», конец эпопеи — это конец семьи. (Совсем другая интонация в фильмах про мафию Мартина Скорсезе: не пышная трагедия, а мещанская драма. Персонажи его «Злых улиц» и «Хороших парней» — плебеи, которых не назвать героями даже кинокартин. У Скорсезе градус снижен до правды, а значит — поднят до высот мастерства. Но и у него тоже все — в семье.) Сицилийская семья — основа и опора власти. Принцип семьи как сплоченного отряда в тылу врага распространен на вселенную. Своих мало, а чужие — все.

Насущная, первостатейная потребность человека — желание приобщения. Так было всегда, и «ядра конденсации» существовали во все времена — приход, цех, полк, сословие. Цивилизация, ставящая во главу угла личность, достигла вершин к концу XX века. Но оказалось, личность не очень знает, что ей делать со своей свободой. Материальный аспект дела опередил моральный. Освобожденный человек, не доверяющий больше агрессивному губительному государству, не освободился от решения проблемы «своего».

«Свое» — это компания, родня, любимая команда, излюбленный сорт пива. А ад, как сказал Сартр, — это другие. Общественные цели сомнительны, идеалы лживы, ценности скомпрометированы. От всего этого так соблазнительно отгородиться бастионами привычек, вещей, мнений. И чем дальше, тем ближе, тем лучше становится «свое». Человека массы Ортега-и-Гассет, выделив основной психологический мотив, назвал «самодовольным человеком». Он гордится своим стандартным домом, он убежден в правильности своего образа жизни, он в восторге от своего окружения — прежде всего потому, что свои живут так же и тем подтверждают правильность его собственного бытия. Круг замыкается: свои хороши потому, что они свои.

К мафии примыкают, как входят в семью: не ради поиска острых

ощущений, а ровно наоборот — ради избавления от риска личной ответственности, в поисках покоя и тепла.

Домашним уютom веет от округлых итальянцев, вечно перепачканных чем-то красным: томатным соусом, конечно. Давить — помидоры, резать — чеснок, бить — телятину. Из-за стены — жуткий крик: «Вернись в Сорренто!»

Прибежище, убежище, семья. По-русски само слово убедительно. Начало всех начал — семья. Магическое число — семь, ободряющее гарантией численного перевеса: нас уже семеро, и все одинаковые — семья. Торжество простейшего арифметического действия — сложения.

Спокойствие в сплочении: в тесноте да не в обиде, сор из избы не выносить, в коммуналке как-то привычнее. Близость до диффузии, до взаиморастворения, до неразличения, как в пьесах сицилийца Пиранделло. Все семь — я. Поэт сказал: «Сотри случайные черты, и ты увидишь — мир прекрасен». Как же прекрасен он станет, если стереть не только случайные, но и любые черты.

Сколько в этом умиротворения: смена сезонов, ритм дня-ночи, естественные вехи временного потока — первый снег, седьмое ноября, тринадцатая зарплата. Ничего не страшно, меры приняты: спина к спине у матчы в кольце врагов.

Теплота отношений. Имена уменьшительные: Сонни, Фредди, Тури. Обкатанные шутки, знакомые жесты, привычные словечки: «добре», «лады».

Необременительный, без неожиданностей досуг: телевизор, карты — партнеры одни и те же, ни проиграть, ни выиграть невозможно. Отпуск где поближе: нечего бабки тратить, тут пляж как в Аркадии.

Богобоязненность, конечно: как у отцов и дедов. Буркхардт пишет о полутысячелетней давности: «Случалось, что пастух в ужасе являлся к исповеднику, дабы признаться, что при выделке сыра во время поста ему попало в рот несколько капель молока. Конечно, искушенный в местных нравах духовник по такому случаю выуживал у крестьянина и признание в том, что он с товарищами часто грабил и убивал путешественников, но только это, как дело обычное, не вызывало никаких угрызений совести». Говорят, сейчас по обе стороны Карпат чаще всего упоминаемый на исповеди грех — увлечение телесериалами.

Есть и работа. Обычная, не очень интересная, отнимающая массу времени и сил. Насилие — суровая неизбежность, вид производственного травматизма. Иногда даже жест отчаяния, скорее досады: человеческого языка не понимают. Выстрел в живот, как рефлекторное движение, как удар

кулаком по столу, об угол которого ушибся. Комплекс капризного ребенка, в истерике опрокидывающего чашку киселя. Красное пятно расплывается по скатерти, по стене, по стране. Все, конечно, уладится: все свои.

В единении со своими — подчиняешься не логике, а этикету, не разуму, а ритуалу. За тобой и за тебя — традиция.

В Сицилии, в Палермо, в Корлеоне убеждаешься в том, что ощущается в этнографических книгах Пьюзо и в эпических фильмах Копполы. Культура преступления — такая же часть мировой цивилизации, как и культура правосудия или культура одежды. Тем и страшна, оттого и непобедима мафия, что уходит корнями в пласты истории, что за ней стоят колонизации греков, набеги викингов, походы римлян, нашествия арабов, завоевания французов, высадки американцев. Опыт войны всеми средствами — от выстрела из лупары до закона омерты — это опыт выживания. Строительство своих законов, своего этикета, своей иерархии, своего языка. Основанное на многовековом опыте изучения душевных и физических потребностей, претензий, порывов, пороков — тонкое и точное знание силы и слабости человека как вида. В Сицилии — живом учебном пособии по всемирной истории — это понимаешь лучше, чем в других местах. Хотя принципы универсальны: культура преступления старше иных культур, и Каин убил Авеля не в Корлеоне.

ПОРТРЕТ КИРПИЧА

АМСТЕРДАМ — ДЕ ХООХ, ХАРЛЕМ — ХАЛЬС

ЦВЕТА СВОБОДЫ

«В этом большом городе, где я сейчас нахожусь, где нет никого, кроме меня, кто бы не занимался торговлей, все так озабочены прибылью, что я мог бы прожить до конца своих дней, не будучи замеченным никем. Почти каждый день я брожу среди шума и суеты великого народа, наслаждаясь той же свободой и покоем, как ты среди своих аллей, и обращаю столько же внимания на окружающих, сколько ты на деревья в лесу и на зверей, которые там пасутся... Где еще в мире все удобства жизни и все мыслимые диковины могут быть достижимы так легко, как здесь? В какой еще стране можно найти такую полную свободу?..»

В наши дни есть только один город, к которому относятся такие слова — Нью-Йорк. Но это написано в 1631 году. Автор письма к другу — Рене Декарт. Город — Амстердам.

Язык не обманывает. Не обманывают слова и названия. Первое имя Нью-Йорка — Новый Амстердам.

Как давно было сформулировано нынешнее понятие свободы: если тебе нет дела до общества, то обществу нет дела до тебя. Паритетные отношения личности с народом и государством.

Декарт жил на площади Вестермаркт, 6, в хорошем кирпичном доме (к тому времени даже в Новом Амстердаме кирпич сменил дерево как городской строительный материал). Место это достопримечательное: в центре площади — церковь Вестеркерк, где похоронен Рембрандт, на северной стороне — дом Декарта, на восточной, у берега канала Кайзерсграхт, — монумент жертвам гомофобии, огромный лежащий треугольник из розоватого камня. Амстердам и тут, как во многом другом, как в разных социальных, включая сексуальные, свободах — первый.

Здесь, в златном районе на канале Ахтербург, первый музей наркотиков, где среди экспонатов — одежда из марихуаны: износил — выкурил. Несмотря на легальную продажу легких наркотиков, Амстердам

не погрузился в клубы марихуанного дыма, как предсказывали противники либерализации. Единственное место города, где устойчив характерный запах, — центральная площадь Дам, с концентрацией свободомыслящей молодежи. Летом полуодетые тела прихотливо — как на пикниках, которые так охотно писал Дирк Хальс, брат прославленного портретиста, — разбросаны по брусчатке, у подножия Королевского дворца. Дворец, возводившийся как ратуша, выглядит великоватым для Амстердама. Бюргерский город развивался по-бюргерски, а не по-монаршьи и не по-аристократически. Редкие дворцы кажутся здесь доставленными извне. Амстердам — это увенчанный фигурным фронтоном дом на берегу канала в три окна шириной и четыре этажа высотой.

В Нью-Йорке таких домов осталось полторы коротких улицы в даунтауне. Мысленный возврат к бывшему Новому Амстердаму — не только из-за неслучайной стыковки названий, но, прежде всего, из-за того чувства, которое запечатлено в декартовском пассаже. По колористической гамме, по многообразию противоположных эмоций, по ощущению неслыханной и невиданной (буквально — ушами и глазами) свободы к Нью-Йорку ближе всех других городов — Амстердам. Парабола эта, перекинутая через четыре столетия, стала явной в последнее время.

Любовь к «малым голландцам», длящаяся с ранней юности по сей день и заочно распространенная на всю страну и весь народ, побудила меня свой первый авиабилет из Нью-Йорка в свой первый отпуск купить именно до Амстердама. Тогда, в 79-м, я увидел то, что хотел и что ждал увидеть.

Теперь изменилось так много, что совсем прежними остались только картины. С возрастом устанавливаешь некий баланс — пристально вглядываясь в холсты и в человеческие лица, внимательно вслушиваясь в звуки музыки и в людские голоса, вдумчиво погружаясь в печатные буквы и в произнесенные слова. Равновесие, в общем, достигается: жизнь неизмеримо увлекательнее, искусство безмерно надежнее. Веласкес, Малер, Аристофан — не подводят. Не подводят голландцы.

Казалось, так же не могут подвести и дома — из того же кирпича, который изображали голландские гении, зачисленные в какой-то низший разряд эпитетом «малые», хотя за потешную сценку Терборха, или церковный интерьер Санредама, или зимний пейзаж Аверкампа с конькобежцами, где на переднем плане вмерзшая в лед лодка, не жалко отдать всего... (имя проставить). Кирпич — главное в голландском городском пейзаже. Это четко осознавали Ян Вермеер и Питер де Хоох — настолько не «малые», что великие живописцы. Они вырисовывали кирпичную кладку, как Репин — лица членов Государственного совета.

Тщательность голландцев тут настолько дотошна и артистична, что одной верностью детали ее не объяснить. Похоже, они видели в кирпиче многослойную метафору, к чему этот рукотворный камень, во множестве сложенный в твердь, — располагает. Особенно, когда он красный — как в Амстердаме, как в Стокгольме, как в похожей на старый Амстердам и старый Стокгольм старой Риге.

В ратуше шведской столицы есть зал, который именуется Голубым, хотя он красный. Именно в нем расставляются столы для нобелевских банкетов, и это, разумеется, важнее названия. Но элементарный здравый смысл побуждает поинтересоваться, и в ответ узнаешь, что архитектор задумал здесь оштукатурить и покрасить стены в голубой цвет, но его смутило совершенство полуфабриката — красной кирпичной кладки. В результате было решено обработать каждый кирпич в отдельности — оббить индивидуально. Таким образом, банкетный зал стокгольмской ратуши — портретная галерея кирпичей. Как та, созданная сотнями «малых голландцев», которые даже не прикидывались, что на самом-то деле творят духовку и нетленку: для них кирпич был не фоном, но объектом. Выражение «морда кирпича просит» в Голландии возникнуть не могло — здесь оно звучит тавтологией.

Я возвращаюсь к своей первоначальной порочной мысли: дома не могут подвести. Оказалось, что требуется уточнение — не подвели стены. Зато изменились амстердамские окна. Попросту говоря, их не стало.

Помню, как поразили меня в голландских городах промытые — без новомодных фокусов, одним надежным раствором нашатыря — до отсутствия материальности стекла, сквозь которые видны были квартиры: насквозь. То есть ты шел вдоль канала с одной стороны, а с другой — вдоль чужих частных жизней, распахнутых к тебе. За большими окнами пристойно одетые люди заняты незатейливыми домашними делами, сквозь раскрытые двери комнаты виден коридор, угол кухни и дальше, за задним окном, — дворик.

Все это осталось — но в Харлеме, Лейдене, Дельфте. Или почти в Амстердаме — но все же почти: в пригородах. Возле домов гуси, стриженные овцы, лошади — на дальнем фоне огромного крытого стадиона «Аякс».

Не декоративные, а работающие ветряные мельницы. Мельница в голландских пейзажах — вероятно, и аллегория таинства евхаристии, и напоминание о многоступенчатом освоении мира. Но еще вероятнее — недостающая плоской стране вертикаль. Дерево растет само, а мельница посажена и выращена человеческими руками — как и вертикаль собора,

которую тоже так любили эти художники.

В сумерках детали стираются, асфальтированная дорога становится дорогой просто, исчезают антенны и притулившиеся у домов автомобили — и делается ясно, что все это ты уже видел на холстах Рейсдаля или Гоббеми. Потом фары твоей машины выхватывают фасад дома на повороте, и убеждаешься окончательно: под крышей выложенная кирпичной кладкой дата — 1646. Никакой штукатурки. Каждый кирпич каждые два года тщательно вычищается пескоструем.

За стеклом мелькают телеблики, спиной к улице сидят персонажи картин XVII века, так же читают, только газеты и пестрые журналы, а не толстые богослужебные книги. В этих домах — те самые окна, которые писал де Хоох, которые сейчас занавесились в центре Амстердама, а в других странах таких никогда и не было.

В столице эта жизнь спряталась. Расход на тюль сравнялся с расходом на нашатырь, который старожилам впору теперь нюхать, глядя на улицы и площади города. Тюлевые занавеси задерживались по мере того, как раздвигался занавес, за которым таились иные миры.

России и Восточной Европы в северном королевстве еще сравнительно немного. Но наступление «третьего мира» идет широким потоком. Сеявшие победы державы расползались империями по всему свету и теперь пожидают свое колониальное прошлое. Это ощущается и в маленькой Голландии, хотя от прежних огромных владений не осталось ничего, а от владычества над Индонезией — Нидерландской Индией (у меня в детстве была такая марка) — только обилие ресторанов с рийстафелем, который произвел на меня сильное впечатление много лет назад. Сейчас два десятка площадок с разными продуктами примерно одинакового вкуса, со схожими пряностями, скорее утомили.

Здесь утешение гурмана — селедка, первый бочонок которой каждый новый сезон торжественно подносят королеве. Селедка продается в ларьках на улице, словно хот-дог, и настоящий любитель ест ее без хлеба и лука, просто поднимая двойное очищенное филе за хвост и запрокидывая голову, как горнист. «Откуда такая нежность?» — не о том ли спросил поэт. Будучи коренным рижанином, я кое-что понимаю в этом продукте и могу сказать, что из всех морских богатств — и шире: достижений цивилизации — по изысканности вкуса только норвежская малосольная лососина и каспийская севрюга горячего копчения могут встать рядом с голландской молодой селедкой. Это тема для отдельной большой статьи, может быть, книги, хорошо бы — многотомной, и я еще напишу ее, когда вырасту. Но поскольку ларьки с молодой селедкой и угрем функционируют только до

шести, то вечерами можно без помех предаваться созерцанию. И — сравнивать.

Амстердам преобразился колористически. Например, квартал «красных фонарей». Вернее сказать — «розовых витрин»: девушки стоят в больших по-голландски окнах с ядовитой подсветкой. Все домовито: у каждой свой вход, и переговоры с клиентом ведутся через полуоткрытую дверь, а когда он заходит, задергивается занавес. Здесь прежде господствовали блондинки, но сейчас — явный перевес афро-азиаток. На площади Дам — близкая пропорция. Много красивых темнокожих людей с косичками — это суринамцы.

Страна в Южной Америке, в четыре раза больше Нидерландов по территории, что нетрудно, и в тридцать семь раз меньше по населению, что сложно, Суринам достался голландцам от англичан в обмен на Новый Амстердам — по соглашению 1667 года в Бреде.

Соглашение действительно бредовое — но в XVII веке было еще неясно, что чего стоит. Однако покоряет стройность исторической логики. Рассмотрим цепочку. В итоге обмена Новый Амстердам получил имя Нью-Йорк и стал тем, чем стал. Голландия завладела Суринамом и через триста с лишним лет предоставила ему независимость, а с ней — право для суринамцев жить и работать в Нидерландах. В результате Амстердам все больше становится похож на Нью-Йорк, делаясь своего рода Нью-Нью-Йорком. Или, учитывая прежнее имя американского города, — Нью-Нью-Амстердамом. Цепочка замыкается.

Затруднительно определить свое отношение к этому процессу. В плане оптическом американская жизнь приучила к широкому спектру. Но европейское происхождение подсказывает: пусть Америка и будет пестрой, какой была изначально, а Европа, особенно северная, могла бы остаться неким заповедником. Не забудем, однако, что Австралия, куда цветным был запрещен въезд, так и осталась зажиточной провинцией, а Штаты — первая держава мира, непредставимая без джаза, баскетбола и плодотворного комплекса вины за рабовладение. Юг должен был проиграть Северу в кровопролитной гражданской войне, чтобы вся страна извлекла из этого пользу. Суринамцы подняли уровень голландского футбола. Уже неплохо. Стоит Мухаммед Али шпаны с оглушительным магнитофоном?

Видимо, тут стоит положиться на здравый смысл и интуицию голландцев, в общем-то их не подводившие — зато приводившие в изумление окрестные народы. Когда Вильгельм Оранский предложил жителям Лейдена за стойкий отпор испанцам награду на выбор — освобождение от налогов или строительство университета, — лейденцы

выбрали университет. Было это четыреста лет назад. Чему ж такому научился в Голландии Петр, плотник саардамский, что вывез? Если флот — то где все та же селедка? Про администрацию и говорить страшно. Ну, сыр «гауда», в ухудшенном варианте названный «костромским». Вот «триколор» полощется над Кремлем — только полосы переставлены.

Оригинальный «триколор» в петровские времена вился уже больше над рыболовными и китобойными судами. Англичане выдавили голландцев с морских торговых путей, голландцами проложенных. Уникальное явление — имперская система без имперского государства — Амстердам XVII века занял срединное место в исторической череде великих городов, на протяжении полутысячи лет диктовавших миропорядок западной цивилизации: Венеция — Антверпен — Амстердам — Лондон — Нью-Йорк. Империя рухнула, но ощущение города в центре событий дивным образом вернулось в конце XX века. Именно вернулось — потому что и у самих голландцев, и у иностранцев это ощущение было чрезвычайно острым. Сюда, в небывалую для той эпохи веротерпимость, как потом в Штаты, стекались протестанты и евреи. Современный историк Фернан Бродель предложил формулу: «Если евреи прибывали в ту или иную страну, то это означало, что дела там идут хорошо или пойдут лучше. Если они уезжали, то это означало, что дела тут идут плохо или пойдут хуже». Сделаем паузу. Задумаемся.

ВЗГЛЯД В ОКНО

Взрыв мощной энергии и разнообразной инициативы голландцев, выгнавших Испанию, — одно из чудес истории. Голландский флот был равен флотам всей Европы, вместе взятой. Жители крохотной страны заняли ключевые пункты планеты. В амстердамском Историческом музее висят портреты братьев Бикер — бизнесменов, поделивших мир: за Якобом числилась Балтика и север, за Яном — Средиземноморье, за Корнелисом — Америка и Вест-Индия, за Андресом — Россия и Ост-Индия. Тяжелые широкие лица. Андрес сумрачнее других: восток — дело тонкое.

Амстердам стал первым, задолго до Интернета, провозвестником проницаемости мира. В одной только Ост-Индской компании было около ста пятидесяти тысяч постоянных служащих, плюс сменные экипажи кораблей, торговцы, пассажиры. Какое же множество людей видели мир!

Вот почему так часты и важны географические карты в голландских

интерьерах. У Вермеера в нью-йоркской галерее Фрик военный под картой охмуряет красавицу, как Отелло Дездемону. Понятно, какой у них разговор: «Это иду я на Цейлоне, во-о-он там, двое подходят, здоровые такие малайцы...» Над вермееровской девушкой с кувшином в Метрополитен-музее — карта. У де Хооха в Лондоне — женщина выпивает с двумя кавалерами, в Лувре — девушка с бокалом: всюду под картами.

Карты висят на стенах как картины — это украшение или наглядное пособие для персонажей. Для художников — метафора империи, окно в мир, источник света. Высовываешь голову — там обе Америки, Япония, Кантон, Макао, Сиам, Цейлон, Молуккские острова, Тайвань, Кейптаун. Создание виртуальной реальности, скажем мы в наше время. За десять лет до рождения де Хооха основана легендарная Батавия — нынешняя Джакарта. «Есть в Батавии маленький дом...» — перевод с голландского?

Внешний мир, как в бреду сумасшедшего, становился частью мира внутреннего. Судя по свидетельствам современников, это ощущалось в повседневной уличной жизни: немудрено, если учесть, что в середине XVII века треть амстердамского населения была иностранного происхождения (сравним: в сегодняшнем Нью-Йорке — половина). Сейчас дута замкнулась на разноцветной толпе, уютно разместившейся на площади Дам, у несоразмерного городу дворца. В пору расцвета, можно представить, голова шла кругом от внезапно — именно взрывом — расширившегося горизонта и собственного всесия. Строительство главного здания воспринималось как акт включения Амстердама в число мировых столиц, так легла карта города — об этом написал оду Йост ван ден Вондел, поэт, которого в Голландии, за неимением других, называют великим.

Занятно обдумывать, как в тех или иных странах и народах развивается и приобретает мировой авторитет тот или иной вид искусства. Незыблемый престиж русской литературы XIX столетия сочетается с полным отсутствием в мире русской живописи до Малевича и Кандинского (мне попадался лишь один Репин и один Куинджи — в Метрополитен). Что до музыки, то не будь Чайковского, столетие было бы представлено лишь «Картинками с выставки» и, может быть, квартетами Бородина. Выразительный разноречивый у англичан и голландцев — соперников, врагов, морских соседей. Англия — величайшая словесность; в музыке неприличный пропуск между Перселлом и Бриттеном; недолгий период не самой выдающейся живописи. Голландия — Свеелинк, дававший органые концерты в Оудекерк, ныне плотно окруженной розовыми витринами; литература, известная только местным профессорами; живопись, уступающая только итальянской. Плотность же «золотого» XVII века

поспорит с венецианским и флорентийским ренессансным концентратом.

Сейчас все посчитано и каталогизировано. Выходит, что в течение столетия в маленькой стране каждые три дня производилась картина музейного качества. Это только то, что сохранилось, — с учетом войн, стихийных бедствий и глупости показатель можно смело удваивать. Получится пять картин каждую неделю. Выходные — выходные.

Все это при том, что, в отличие от других европейских рынков искусства, в Голландии — полное отсутствие церковного патронажа. Кальвинизм не позволял изображений в церквях. Оттого так светлы и просторны голландские церкви, светлее и просторнее, чем на самом деле.

Картины заказывал обыватель. Ипполит Тэн цитирует свидетельство: «Нет такого бедного горожанина, который не желал бы обладать многими произведениями живописи... Они не жалеют на это денег, предпочитая сокращать расходы на еду».

Либо мы имеем дело с явным преувеличением, что нормально, либо с правдой — и тогда это нормально исторически: истерическая и самоотверженная любовь к искусству возвращает чересчур уж здравосмысленных голландцев к человеческой норме. Они оказываются так же подвержены искаженным потребностям моды, как все народы во все времена. Можно не испытывать комплексов по отношению к голландскому коллективному разуму, если вместо хлеба голландец действительно покупает картину.

Так или иначе, ясно, что иметь в доме живопись считалось престижным. Так в зрелые советские времена престижной стала домашняя библиотека, и надо было видеть, как эмигранты из СССР, оказавшись в Америке, радостно освобождались от химеры интеллигентности, продавая зачем-то привезенные с собой книги.

В порыве увлечения, когда повышенный спрос рождает активное предложение, преуспевали, как всегда, не столько одаренные, сколько предприимчивые, цены взвинчивались, и в середине века за картину могли заплатить пятьсот и даже тысячу гульденов. Впрочем, в разгар тогдашней тюльпанной лихорадки столько же могли дать и за цветочную луковицу. Но средняя, обычная цена была — двадцать-тридцать гульденов за картину. С чем бы сравнить? Сохранились долговые записи Хальса, в одной числится долг мяснику за забой быка — сорок два гульдена. Вероятно, не только забой, но и разделка туши — в общем, полдня работы. Пусть полный день — бык большой, мясник пьяный. Но это две картины!

На гравюре тех времен живописец испражняется на кисть и палитру, не сумев заработать ими на жизнь. Художники прирабатывали: ван Гойен

торговал тюльпанами, Гоббема служил сборщиком налогов, Стен держал постоянный двор. Вермеер в последние годы жизни был арт-дилером. Хальс — всю жизнь. То же — де Хоох.

Рыночная стоимость произведения живописи определялась не тематикой, не жанром и стилем, а техникой исполнения. То есть затраченным на работу временем. Плата скорее почасовая, чем аккордная, — совершенно иной принцип, чем сейчас. То-то Питер де Хоох, со своей семьей детьми, перебравшись из Дельфта в Амстердам, где прожил двадцать два года, до смерти, стал работать заметно быстрее, чем раньше. Достоверно известны сто шестьдесят три его работы, семьдесят пять из них написаны в последние четырнадцать лет. Понятное явление: добившись репутации мастера, разрешил себе небрежность. Зато улучшил жилищные условия: первые свои амстердамские годы де Хоох жил где-то на окраине, потом перебрался на Конийненстрат, в нескольких минутах ходьбы от дома Декарта, могилы Рембрандта, памятника мученикам гомосексуализма. Это и сейчас очень хороший район, хотя улицу де Хооха начисто перестроили, осталось лишь одно старое здание — может, как раз его дом?

За производительность надо расплачиваться, и его поздние вещи — проще, грубее, даже вульгарнее. Пышнее интерьеры и костюмы. Появляются колонны, порталы, пилястры, террасы.

Так менялся и сам Амстердам. Эволюция де Хооха — эволюция всей голландской живописи золотого века, и более того — культуры и стиля Голландии. Демократический порыв, когда бургомистры и адмиралы ничем не отличались от купцов и ремесленников, закончился. Революция уравнительна, декаданс всегда иерархичен. Де Хоох — быть может, выразительнее других — и запечатлел в своих жанрах и интерьерах этот переход.

В развитом рыночном хозяйстве Голландии разделение труда существовало — то есть стремительно, как все, возникло! — и на рынке изобразительного искусства. Специализация по жанрам: пейзажи, veduty, портреты, анималистские изображения, натюрморты, сцены повседневной жизни. Именно самая многочисленная последняя категория неверно, но уже неисправимо получила наименование «жанровой живописи». Такого «жанрового» жанра было столько, что и в нем выработались специалисты — по «веселой компании», «крестьянскому празднику», «карнавалу», «курильщикам» и т.д. Изошрялись в названиях, чтоб был ясен поучительный смысл: «Вслед за песней стариков молодежь щебечет» — такая есть картина у Яна Стена. Хоть публикуй отдельно.

Один из переоткрывателей и пропагандистов этого искусства француз Фромантен все же изумляется незначительности сюжетов — «пестрому сору», по слову Пушкина. И вправду, поразительно, как сумел целый народ создать массовый бытовой автопортрет, самовыразиться не через отождествление со славными событиями, а через свой и только конкретно свой — без отсылок к мифическим архетипам и историческим образцам — образ и обиход. Такой демократизм есть результат глубокого самоуважения, величайшей гордыни.

Для золотого века голландской живописи история словно прошла мимо — ни войны, ни страдания. «Больной ребенок» Габриэля Метсю вошел во все хрестоматии не потому, что так хорош, а потому что — единственный. Кажется, что определение «золотой век» придумали они сами, современники, хотя так не бывает. Голландские жанристы рисуют безмятежную жизнь, а ведь страна только выкарабкивалась из-под испанского господства, воевала с Англией, была подвержена, как и все в те времена, чуме и прочим эпидемиям. У них же максимальная неприятность — трактирная драка. Да и «Больной ребенок» — в ярких тонах: синий, алый, охристый. Заказчик не хотел чернухи. Лакировка? Или мудрость самого разумного из европейских народов, понимавшего (даже неартикулированно) ценность и драматизм экзистенциального самостояния: человек — и его жизнь.

«Голландцы были люди женатые, делающие детей, — прекрасное, отличное ремесло, соответствующее природе... Их произведения — такие мужественные, сильные и здоровые». Это пишет Ван Гог — голландец совсем другой эпохи и закваски — через двести с лишним лет, на юге Франции, на грани безумия и самоубийства.

Целые альбомы XVII века исписаны типами — это перечни, классификации: знак позитивистского мышления, ощупывания мира, наименования явлений и предметов. У голландцев много рынков, кухонь, еды. Но не таких, как у их современников, ближайших соседей, братьев по языку — фламандцев (Снейдерса, например, годами смущавшего советских людей в Эрмитаже). Никакой роскоши. Разница между фламандскими лавками и голландскими кухнями — как между «Арагви» и Пиросмани. Кухня — коловращение бытия, перекресток жизни, не более. Но и не менее!

«У голландских художников почти не было ни воображения, ни фантазии, но бездна вкуса и знания композиции» — это снова Ван Гог.

Античная традиция зафиксировала спор между Зевксисом и Паррасием о степени правдоподобия живописи. Зевксис нарисовал

виноградную гроздь, на которую слетелись птицы. Паррасий предложил сопернику взглянуть на один из своих холстов, покрытый тряпкой, которая при попытке ее снять оказалась нарисованной. Голландская живопись — картина Паррасия: полная иллюзия приземленной реальности. Портрет кирпича.

В этом смысле Рембрандт и Хальс — не характерные голландцы: у них человек господствует над средой. Торжествует знакомый ренессансный принцип. Совершенно иное у массы «малых голландцев», и прежде всего у самых больших из них — Вермеера и де Хооха. Одушевленное и неодушевленное уравниваются в правах. Более того — интерьер поглощает человека. Жанр сводится до натюрморта.

В амстердамском Рийксмузеуме есть сдвоенный зал 221А-222А. Из него можно не уходить никогда: шесть Терборхов, пять Метсю, четыре Вермеера, четыре де Хооха. Общеизвестно, что голландские жанристы XVII века обладали виртуозной живописной техникой. Тут важно подчеркнуть различие между техникой блистательной, когда ею восхищаешься, и техникой выдающейся, когда ее не замечаешь. Ко второй категории относятся очень и очень немногие картины. Прежде всего — Вермеера и де Хооха. У них написан воздух — и это не артистически пошлое выражение («побольше воздуха!»), а реальное художественное событие.

Тяжела посмертная судьба Питера де Хооха. Слишком близок он к Вермееру, по крайней мере внешне. Но тот — культовый художник, которого конец XX века назначил главным среди его соотечественников и современников, потеснив даже Рембрандта. Де Хоох же в тени — как Баратынский при Пушкине. В жизни было не так. Вермеер, на три года моложе, в какой-то период — когда оба они жили в одном городе, Дельфте, — подражал де Хооху, был под его влиянием. А перебравшийся в Амстердам де Хоох вспоминает дельфтского коллегу: его «Женщина, взвешивающая золото» — явная аллюзия вермееровской «Женщины, взвешивающей жемчуг». Только Вермеер многозначительнее: у него на стене комнаты — картина Страшного суда в итальянской манере, намек, нажим. У де Хооха никакого морализирования: просто человек занимается делом. Его живописный веризм — нулевого градуса. Он, словно Амстердам, не обращает внимания, не делает замечаний, проходит мимо. Взглянул, как Декарт, в окно и пошел себе дальше.

Не случайно в его двориках и интерьерах так много людей на пороге. Идея промежутка, незафиксированности положения, неопределенности позиции.

Картины де Хооха — словно сквозные. В открытую дверь кладовой видна комната с портретом мужчины на стене и в открытом там окно — стена соседнего дома. Сквозь арку на другой стороне канала, видимого в распахнутое окно, проглядывает не то двор, не то уже другой, параллельный, канал. Все это безошибочно опознаешь, гуляя по Амстердаму и его пригородам. Такое на холстах де Хооха кажется хорошо знакомым, и в зале 221А-222А всматриваешься в детали. Блеснувшая серьга в правом ухе женщины в кресле. Оранжево-черный шахматный пол. Брезгливое лицо обернувшейся на вошедшего собаки. Золотистая подушка на плетеном стуле. Аккуратный штакетник. Красно-кирпичные чулки мужчины.

В картинах нет содержательной доминанты: все равноценно по значению. Жизнь людей и вещей — подлинный поток жизни. Дело в нем, а не в конкретных составляющих его событиях. В сумме, а не в слагаемых. Пруст.

В отличие от шумных жанров ван Остаде или Стена, у де Хооха — звук приглушенный, невнятное бормотание, шепот, почти безмолвие. И тут новая тайна — порожденная уже не его искусством, а нашим знанием. Сохранилась запись: 24 апреля 1684 года 54-летний Питер де Хоох похоронен в амстердамской церкви Св. Антония, куда привезен из сумасшедшего дома. Как туда попал и сколько пробыл — неизвестно. С Ван Гогом все ясно — стоит взглянуть на любую его картину. Но что носил в себе поэт покоя? Какие бездны за невиданной гармонией?

Комнаты и дворы — Амстердама и де Хооха — оттого и притягивают так, что видны насквозь, но загадочны. Выдающийся мастер добивался этого точными композиционными приемами: вот в лондонской картине женщина, приветствующая поднятием бокала двух мужчин, стоит к нам спиной. Она не может заметить нас, и возникает стыдное ощущение: мы подглядываем. Впрочем, мы и наказаны: ее лица не увидим никогда. Сколько бы ни изучали мы ее красную юбку и черную кофту, ее кокетливо изогнутую фигуру и грациозный жест руки, лицо останется неведомым. Навсегда. Такая беспросветность удручает: потому, конечно, что в обстановку вживаешься естественно и сразу.

Дома де Хооха производят впечатление фотографической документальности, однако в контексте современной ему огромной голландской живописной массы становится ясно: все-таки это идеал, что-то вроде сталинского кино о сталинской России. Даже самый образцовый кубанский колхоз не достигал пырьевского экранного великолепия. Не было интерьеров столь благолепных и парадных, как в александровской

«Весне». Дело даже не в богатстве, а в особой, нарочитой ухоженности, приготовленности: так ваша собственная квартира перед большим приемом отличается от нее же будничной. Вот это, пожалуй, и есть верное сравнение: в интерьерах де Хооха ничего не придумано, просто там ждут важного гостя. А в восторг и трепет повергает догадка: этот гость — ты.

СТАРЧЕСКИЙ ДОМ

Для нью-йоркца Харлем особенно любопытен: есть что-то общее с Гарлемом, помимо названия? Нет. Убедившись в этом с первого посещения, я продолжал навещать самый уютный, элегантный, прелестный из маленьких голландских городов в каждый свой приезд. С таким выбором многие не согласятся, и конкуренция действительно велика: Лейден, Дельфт, Гауда, Алкмар, Утрехт вряд ли уступают красотой или богатством истории. Словно пригоршней они брошены на северо-западе Нидерландов, и надо внимательно следить за дорожными знаками, чтобы не проскочить или того пуще — не оказаться ненароком в Бельгии. Тут оцениваешь фонетически безупречное голландское название выезда с шоссе — Uit: такое даже не произносится, а высвистывается.

В XVII веке внутренний транспорт в Голландии был организован как нигде: разветвленная сеть каналов, по которым двигались запряженные лошадьми лодки — путь от Амстердама до Гааги, даже с грузом, совершался всего за день. Сейчас на поезде — за пятьдесят минут. Единственное принципиальное достижение цивилизации — скорость.

Сохранилась переписка Франса Хальса с амстердамскими заказчиками группового портрета: долгое пререкание, кто к кому поедет. Домосед Хальс объясняет, что вообще предпочитает не выезжать из города, чтобы «чувствовать себя дома и глядеть на своих». Стоило бы сейчас разговора: Харлем — тринадцать минут от Амстердама на поезде.

Эти тринадцать минут стоит потратить, чтобы неизбежно подпасть под очарование городка, обладающего редкостным для провинции качеством — живостью. Везет ли мне, но в Харлеме всегда праздник или канун его. На главной рыночной площади — луна-парк по случаю предстоящего дня рождения королевы. Королева на деле родилась в совсем другой день, по традиции справляется день рождения ее матери, но кто считает. Дурацкие плюшевые обезьяны, которые можно выиграть в аттракционах, гроздьями висят на фоне мощной церкви Св. Баво. В ней похоронен Хальс — могила

проще простого, как у Суворова: плита в уровень пола с короткой надписью. Хоронили Хальса экономно, на муниципальный счет, а с тех пор хватило вкуса не воздвигать пышного надгробья.

Храм светел так, что кажется — он под открытым небом: картины харлемца Санредама не обманывают, и за три с половиной столетия ничего не прибавилось и не убавилось. Все знакомо до подробностей и снаружи — по ведутам малоизвестных, но превосходных мастеров. Вокруг Св. Баво — прилепленные к зданию собора лавочки, и, когда ставни откидываются по горизонтальной оси, образуются прилавки, как при Хальсе. Бог знает, что продавали тогда, сейчас — кружева, сувениры, открытки.

За углом выют большую беседку из нарциссов и гиацинтов, таская по цветку из двух огромных гор, канареечной и лиловой. Здесь в XVII веке был цветочный центр страны, здесь работали главные тюльпанные биржи, а в наши дни, если нет луна-парка, на площади Гротемаркт — как ей и положено по имени — рынок, окаймленный тюльпанными рядами: все мыслимые виды этих цветов, включая великолепные деревянные.

Естественная забава путешественника — время от времени приостанавливаться и составлять перечни привязанностей. Не стран и городов — это слишком претенциозно, но, например, соборов или площадей.

Есть площади грандиозные, от которых захватывает дух, — Красная, Дворцовая, Трафальгарская. Есть изысканные — Вандомская в Париже или Пласа Майор в Мадриде. Но вот критерий — войти, ахнуть и надолго остаться. Тогда в мой площадной список Европы войдут Сиена, Венеция, Прага, Брюссель, Брюгге, Краков, Париж с Пляс де Вож, Рим с Пьяцца Навона. И обязательно — Харлем.

Не дни, увы, но счастливые часы провел я на Гротемаркт, обстоятельно (благо в Голландии все без исключения говорят по-английски) выбирая еду для пикника, который можно устроить на берегу Спарне. Или поехать чуть дальше — на автобусе в деревушку Спарндам, к морю: это здесь мальчик пальчиком заткнул течь в плотине и стал национальным героем. Сейчас он в той же позе и за тем же занятием — только бронзовый. Рядом с ним я знаю местечко. Здесь и раскладывается копченое мясо, сыры, угорь, нежный и мелкий, втрое мельче немецкого или рижского, все та же селедка.

Та же, какой закусывал Хальс. В этом нет сомнения — столь убедительно она изображена в «Продавце селедки», затмевая продавца. Так же считали современники — иначе Ян Стен не повесил бы эту хальсовскую картину на стену в своем «Визите врача»: какой красивый жест!

Гротемаркт клубится, сообщая энергию улицам и переулкам.

Оседлость Хальса можно понять: похоже, и в его время Харлем был живым и привлекательным городом — или тут появлялись особо жизнерадостные художники? Эсайас ван де Вельде и Дирк Хальс писали пикники — провозвестники завтраков на траве. Здесь возник так называемый тональный натюрморт — тот самый, со спиралью лимонной кожуры. Здесь расцвел жанр застольных портретов гражданской гвардии. И главное — здесь жил сам Франс Хальс, которому нет равных по веселости. Все правильно: Терборх, Стен, Метсю, братья Остаде часто очень смешны, Хальс же ничуть не смешон, но весело жизнерадостен.

Как его образ, тиражированный в наше время таким подходящим способом — на десятигульденовой банкноте.

Как тот «Веселый пьяница» в амстердамском Рийксмузее, который глядит тебе в глаза и протягивает стакан.

К сожалению, у голландцев не было своего Вазари. Карел ван Мандер, учитель Хальса, выпустил жизнеописание художников, но его «Schilder-Воеск» вышла в 1602 году, когда главные герои голландского золотого века еще не проявились, а то и не родились. Более или менее ясны биографии Рембрандта, Доу, Санредама. В случае Хальса неизвестны даже точная дата и место рождения — вроде 1581 год, вроде Антверпен. Он выплывает уже в Харлеме, уже тридцатилетним. Зато точно документированы его безобразия. Полицейская запись — избил жену, получил строгое внушение избегать пьяных компаний. Не заплатил няне своих детей. Булочник забрал в залог несколько картин, до получения долга. Сорок два гульдена мяснику — уже обсуждали. Первая и последняя долговые записи касаются неуплаты за купленные картины — с разницей в сорок пять лет! — видно, крупный был бизнесмен. «Набирался по уши каждый вечер», — свидетельствует современник.

Народ если не пьющий, то выпивающий: и сейчас, и тогда. В Амстердаме середины XVII века насчитывалось 518 разного вида питейных заведений. Чтобы сопоставить: для такой пропорции в сегодняшней Москве должно быть 30 тысяч. На душу населения выпивалось двести пятьдесят литров пива в год. По самым грубым подсчетам, на взрослого мужчину приходилось литра три в день — шесть кружек, немало. Но прежде чем говорить о пьянстве, вспомним, что это были бескокакольные и безлимонадные времена, бескофейные и бесчайные места. И еще одно: свидетельства — чаще всего итальянцев и французов. «Почти все голландцы склонны к пьянству и со страстью отдаются этому пороку; они напиваются по вечерам, а иногда даже с самого утра». Не похоже на людей, последовательно и кропотливо проводивших победоносную

освободительную войну, а не просто поднявшихся на разовый спонтанный мятеж. Создавших за беспрецедентно короткий срок разветвленную мировую империю. Ведущих ежедневную борьбу с водой за сантиметры суши. Конечно, это взгляд латинца, для которого вино — часть еды, явление культуры.

А шире — ракурс чужака, всегда скорого на обобщения. Таков стандартный отзыв нашего эмигранта об американцах — непременно темных и некультурных, при неохотном признании производственных заслуг. Быстрый говор тех же итальянцев и французов низводит их в расхожем мнении до пустых болтунов, никчемных и ничтожных. Вспомним лесковские слова об атамане Платове: «По-французски объясняться не умел, потому что был человек женатый». Мало что в человеческом поведении отвратительнее жалкой потребности самоутверждения за чужой счет.

Похоже, с этим связано неприятие Хальса в живописно худосочном XVIII веке: его грубые размашистые мазки считались несомненным подтверждением того, что он работал пьяным. Для подлинной посмертной славы должен был прийти конец века девятнадцатого. Импрессионистам и постимпрессионистам следовало бы выдумать Хальса, не оказись он наяву, — филигранная лессировка старых мастеров тут давала благословенную трещину. Именно от Хальса тянулась спасительная ниточка из великого прошлого.

Это на фоне виртуозной техники его современников, которую обозначали словом *pet* — одновременно «отточенная» и «чистая», — картины Хальса могли казаться неряшливыми. То-то при проведении в Харлеме лотереи две картины Франса Хальса были оценены в шестнадцать и тридцать четыре гульдена, а полотно его брата Дирка — в сто четыре. По упомянутой уже переписке с амстердамскими заказчиками видно, что, с одной стороны, Хальс достаточно знаменит, если к нему обращаются из столицы, а он капризничает и предлагает приехать позировать к нему в Харлем, а с другой — значит, не так он уважаем, если заказчики приезжать все-таки отказываются. В цене был *pet*, а у него волосы и складки не выписаны, и общий точный образ рождается из сложения приблизительностей.

Такой философский принцип и восторжествовал в конце XIX века. Оказалось, что у пьянчуги была безошибочная рука, восхищавшая Ван Гога: »...Поражаешься, как человек, который, по-видимому, работает с таким напряжением и настолько полно захвачен натурой, может в то же время обладать таким присутствием духа, может работать столь твердой

рукой». И — восторг плебея, завидевшего себе подобного издалика: «Никогда не писал он Христов, Благовещений, ангелов или Распятый и Воскресений, никогда не писал обнаженных, сладострастных и животных женщин. Он писал портреты, одни только портреты». И, подробно перечисляя, кого именно писал Хальс, делая упор на простоте его моделей и сюжетов, Ван Гог заключает: «Все это вполне стоит „Рая“ Данте и всех Микеланджело и Рафаэлей и даже самих греков».

За четыре года до смерти вконец разорившийся Хальс попросил о помощи и получил муниципальную пенсию в двести гульденов ежегодно. Задолго до того в рабочий дом попала одна из дочерей, в казенное заведение — слабоумный сын. Зато пятеро из двенадцати детей стали живописцами. Понятно, насколько иной, чем теперь, была идея этой профессии. Художник — занятие не божественное, а ремесленное. Нормальная семейная преемственность — по стопам отца. Самому Хальсу до глубокой старости еще давали заказы — правда, это была, видимо, форма благодеяния. Не важно — важно, что получилось.

За этим чудом надо ехать в Харлем: своими глазами увидеть, куда, к каким высотам и глубинам прорвался 82-летний старик. Есть ли в мировом искусстве подобные примеры? Тициановская «Пьета», «Электра» Софокла, «Фальстаф» Верди...

Два последних групповых портрета Хальса — регенты и регентши старческого дома. Каждое лицо читается как многотомник. Шесть мужчин и пять женщин — сборная человечества. Причем в ее составе и ты, только пока еще запасной.

Хальс достиг здесь той неслыханной простоты, о которой все мы слышали, но на деле не видели. Обманчивый минимализм едва ли не черно-белой палитры — но «до двадцати семи различных черных» насчитал у него Ван Гог. Может ли быть всплеск гениальности у гениального художника? Да еще — в старости? Конечно — чудо. Это не скачок даже, а бросок — в конец XX века, к нам, то есть через три столетия, то есть в вечность.

К музею Хальса идешь от рыночной площади к реке, по затихающим улицам. Благолепие и чистота. Чистота поражала и тогдашних приезжих: за ней следили, за нарушение наказывали. Желудок художника Франсуа Мериса оштрафовали за то, что вылила ночной горшок на улицу. Муж запечатлел эту акцию — к сожалению, я не нашел в комментариях уточнения, что было раньше, но мне нравится думать, что сначала Мерис нарисовал жену с горшком, а власти, увидев картину, отнеслись к ней как к документу и приняли меры.

Власти вообще следили за порядком — в широком смысле слова. В церкви Св. Баво служительница подвела меня к темному деревянному прилавку: это «хлебная скамья», существующая с 1470 года, на которую прихожане складывали еду для бедных.

Музей Хальса со значением, что ли, устроен в бывшем старческом доме. Я изучил правила, составленные за сто лет до посещения Голландии Петром: надо быть старше шестидесяти лет и добропорядочного поведения, иметь с собой кровать, три одеяла, по шесть простынь, ночных колпаков, белых и черных рубах, ночной горшок. Тогда — пожизненный ночлег и стол, взамен — обязательство ухаживать за больными товарищами, не шуметь за едой при чтении Библии, приносить в дом не больше кувшина пива зараз.

Старческие дома разбросаны по Харлему, и эта мирная прогулка по тихим местам волнует до сердцебиения. Красная кирпичная кладка, красная черепичная крыша, у каждого палисадник с тюльпанами, комната с кухней, отдельный вход со скамейкой у порога. Четыреста лет назад.

Тот старческий дом, в котором теперь Музей Хальса, — большой, респектабельный — вместил множество картин: после амстердамского Рийксмузеума, гаагского Маурицхейса и роттердамского Бойманс-ван Бенингена — самое представительное собрание в стране. Но среди прочих славных имен главное тут — Хальс. Самое значительное — написанные словно вчера регенты и регентши. Самое знаменитое — зал групповых портретов гражданской гвардии.

Там висят восемь больших холстов, все восемь хороши, но пять хальсовских видны и опознаваемы сразу. И не только по основному его trade-mark'у — резкому мазку, лихому удару кисти, — но и по совершенной композиции. Особенно в самой известной его картине 1616 года, где гвардейцы роты Св. Георгия расположились за столом по законам икебаны — развернувшись как букет.

Все эти стрелковые роты — нерегулярные воинские образования для патрулирования города и готовности на всякий случай. Гражданская милиция. Нечто среднее между дружинниками и призванными на сборы запасниками, которых у нас в армии называли «партизанами». Помню общее брезгливое отношение к неизящным фигурам в х/б б/у пожилых, по тогдашним нашим понятиям, увальней. Презренные партизаны не умели ходить строем — что можно сказать об интеллектуальном и нравственном уровне таких людей?

Голландские «партизаны» были образованием скорее декоративным: их функции сводились к парадам, торжественным встречам, почетным

караулам, банкетам. В 1617 году харлемские магистраты постановили, чтобы ежегодный банкет длился не более четырех дней. Название рембрандтовского «Ночного дозора» возникло на сто лет позже создания картины и совершенно сбивает с толку. Можно подумать — враг близко, хотя на самом деле отряд милиции готовится к парадному маршу. В этом смысле милицейские портреты Хальса гораздо жизненнее: у него кирпичнолицые офицеры выпивают и закусывают, или только что выпивали и закусывали, или вот прямо сейчас, как только этот зануда положит кисть, выпьют и закусят.

На полотнах Хальса — праздное братство, что гораздо более убедительно, чем братство боевое или трудовое, поскольку скреплено не обстоятельствами, а состоянием: взаимными симпатиями и принадлежностью к одному социальному кругу. И еще — общим гражданством. Двойным — городским и государственным.

Голландская живопись — первая патриотическая живопись в истории.

Взглянем на столы хальсовских харлемцев: окорок, курица, маслины, хлеб. Сытно — видно по лоснящимся лицам, но не изысканно, не роскошно. Это не пир, а ритуал. Демонстрация единства. Преломление хлеба и общий тост с единомышленниками. Рудимент войны с испанцами и предупреждение на будущее. Так на свадьбе в фильме «Трактористы» новобрачная, поднимая бокал за накрытым столом, запекает: «Пусть знает враг, таящийся в засаде: мы начеку, мы за врагом следим...» Это только нам, расслабленным, кажется, что ни к селу ни к городу, — молодожен и гости тут же подхватывают с сильной сексуальной коннотацией: «И если к нам полезет враг матерый, он будет бит повсюду и везде, тогда нажмут водители стартеры...» Вообще, оборонное сознание — явление без времени и границ, и бог знает, что пели в застолье не выпускавшие из рук оружия офицеры стрелковой роты Св. Георгия в Харлеме 1616 года.

Пожалуй, самый любопытный парадокс тогдашней Голландии — сочетание всемирной открытости и провинциальной замкнутости. Повторюсь — внешний мир был частью мира внутреннего, а не наоборот. В этом — кардинальное отличие предвосхитившего Нью-Йорк Амстердама от Нью-Йорка нынешнего. Да что Амстердам — каждый Харлем ощущал себя самоценным и полноценным явлением.

Оттого в групповых портретах первое слово важнее второго. Каждое лицо — несомненный портрет, но первично то, что это группа, представляющая город — жителей, их дома, стены домов, кирпичи, из которых сложены стены. Синтактика значительнее семантики. Неслучайно уже к 90-м годам того века харлемские власти стали вести изыскания — кто

есть кто среди гражданских гвардейцев, чтобы не утратить окончательно их имена. Подлинной индивидуальностью во всем множестве вполне индивидуализированных образов обладал только один человек — Франс Хальс.

Голландская живопись отвечает изначальному значению русского слова — она живая. Проходишь двориком де Хооха меж кирпичных стен в пивную, полную хальсовских персонажей, — такие же крепкие, красномордые, оживленные, только бородки затупились.

В СТОРОНУ РАЯ БАРСЕЛОНА — ГАУДИ, САНТЬЯГО-ДЕ- КОМПОСТЕЛА — БУНЬОЭЛЬ

ПУТЬ НАВЕРХ

Барселона — одно из самых убедительных подтверждений нового (а на деле возврата старого, средневекового) феномена: современная Европа все более и более состоит не из стран, а из городов.

Барселона обособлена в Испании, и, планируя путешествие, ее легче и логичнее связать с югом Франции, чем с Севильей или Мадридом. Взять хоть звучание языка, которое ближе к португальскому, провансальскому и даже французскому, чем к испанскому: все эти «ж» вместо «х».

В такси стараешься произнести по-каталонски: «Пласа де л'Анжел», но таксист сухо уточняет: «Пласа дель Анхель». В подтексте остается: раз ты иностранец, то уж упражняйся только в испанском, а наш язык не трогай. Гордыня, да и удобство: здесь испанский — *lingua franca*. Так узбек перейдет на русский, если американец начнет в Бухаре коряво объясняться по-узбекски.

Отношение каталонцев к Андалусии и Кастилии — то, с чем сталкиваешься очень быстро, стоит сунуть нос не только в музей. Свернув в переулок, оказываешься в старом городе, уникальность которого в том, что это — только XIV век, золотой век Барселоны, после которого наступил сразу девятнадцатый. Графы Барселонские, ставшие королями Арагона, к XIV столетию захватили Сицилию, Корсику, Сардинию, взяли Константинополь и Афины. Каталония жила просвещенно и богато. Но следующий период процветания наступил через полтысячелетия. Однако именно с той давней поры у самих каталонцев осталось представление о себе как о нации интеллектуалов и первооткрывателей. Самосознание, которое определило жизнь Каталонии и ее столицы.

Старый город, состоящий из мощных зданий, предвестий сегодняшней Барселоны, за ненадобностью не перестраивался, но не одряхлел — он называется здесь «Готический квартал».

В Баррио Готико нет ощущения покоя и тихой безопасности —

обычного для законсервированного исторического центра. Такое нечасто, но встречается: в Сиракузах, в Бордо, в Неаполе. На прелестной, в платанах и фонарях работы Гауди (его первый казенный заказ — фонари изящные, но довольно обычные), квадратной Пласа Реаль спокойно не посидишь — денег как минимум попросят, а могут и потребовать. Хотя цыгане и арабы — принадлежность Гранады, Севильи, Малаги, но они и тут в обилии. Кроме того, есть другое. «Здесь живут иммигранты», — сказал как-то мой провожатый Рикардо, и я удивился: не в Нью-Йорке же мы. «Какие иммигранты? — Ну, из Андалусии, из Мурсии».

Такие районы считаются неблагополучными — удобный все-таки термин, существующий во многих языках, мягкий. Неблагополучный подросток — это который школу поджег и пытался учительницу изнасиловать.

Есть в Барселоне места, куда вечерами вообще никто не заходит. Таков Баррио Чино — «китайский квартал», но китайцев там нет, есть шпана и проститутки. Здесь жил с бомжами Жан Жене и об этом написал «Дневник вора». Он попал сюда во времена злачного расцвета, в 30-е. После войны за порядок взялся Франко, который в 56-м запретил в стране проституцию.

Тоталитаризм всегда пытается регулировать сексуальные отношения как самое непосредственное проявление свободы личности (вспомним Оруэлла). Похоже, Франко ничего очень осязаемого не удалось, но вот Сталин добился куда больших успехов. Флер целомудрия, наброшенный на огромную страну соцреализмом — литературой и особенно кино, — воспринимался реальностью. Даже на излете сталинской поэтики простой половой акт требовал не только серьезных эмоционально-идеологических обоснований, но и мотивирующих обстоятельств. Так, героиня фильма «Летят журавли» отдается под гром Бетховена, пробивающийся сквозь гром бомбежки. Предложение и спрос находились в гармонии. Читатель-зритель чего ждал от героев, то и видел. Чистота, способная опрокинуть демографический баланс, будь она правдой, распространялась и на обычные отношения — о прочем говорить не приходится. На сегодняшний взгляд картина «Два бойца» изумляет открытыми признаниями в любви (дословно в любви, а не дружбе), которыми все время обмениваются Андреев с Бернесом, и диссонирующим вмешательством женщины («Знаешь, как я ее люблю? Ну, почти как тебя!»). Но густой гомосексуальный колорит фильма не воспринимался современниками: не то у них было устройство хрусталика.

Не углубляясь в эту бездонную тему, стоит заметить: советское искусство есть торжество искусства. Единственный раз в истории — на

долгий период на большом пространстве — силой художества была создана подлинно существующая параллельная реальность. В ней жили люди, мы знаем их, мы любим их, мы сами во многом такие.

Нормальное отвлечение мысли в городе Антонио Гауди, замах которого был еще дерзновенней — он дублировал не социум, а природу.

Но вернемся к неблагополучным слоям населения. В другой раз, когда я поинтересовался, где тут мой любимый бой быков, Рикардо, сдерживая брезгливость, холодно заметил: «Туда ходят только иммигранты».

На юг Испании Барселона смотрит сверху вниз — это ясно. Куда сложнее с Мадридом. Собственно, вся истории Каталонии — история соперничества с Кастилией.

Барселонцам нравилось считать себя ближе к Европе, чем к Кастилии, нравилось называть себя «северным городом», хотя на своем 41-м градусе они южнее Вальядолида или Бургоса. Было время, когда Барселона уходила в отрыв, разбогатев во второй половине XIX века, дав толчок многообразным художественным талантам. Многие из тех, кем славна Испания XX столетия, пришли отсюда — кроме писателей, разумеется: им неоткуда было взяться, коль литературный каталонский только-только возродился. Но остальные имена у всех в памяти: Гауди, Миро, Дали, Пикассо, Касальс. Барселона уходила в отрыв, но не ушла, осталась провинцией — пышной, претенциозной, богатой, — но провинцией. Был еще взлет после смерти Франко, и в конце 70-х — начале 80-х за артистической карьерой испанец ехал в Барселону, но сейчас, как и за всем прочим, — в Мадрид.

Комплекс обиды и неполноценности силен, однако по-настоящему не плодотворен. На нем возможны взлеты, но долговечен лишь позитивный пафос. С тех пор как полтысячи лет назад двор покинул этот город, чтобы осесть в Мадриде, — возник образ Барселоны-«вдовы». Имперская столица лишилась имперской судьбы. Остальное мы знаем по грустному примеру Ленинграда-Петербурга.

Барселона продолжает настаивать на своей культурной исключительности — иногда забавно. Я попал на местный праздник покровителя города — св. Георгия, по-здешнему Сант Жорди. Всюду драконы — город похож на «Джурасик-парк», а на ратушной площади — главный дракон с человеческим лицом, как пражский социализм. Но почему-то в этот день — повсеместная интеллигентная торговля книгами, хотя Жорди был, как помнится, солдатом. Торгуют еще цветами с бесчисленных лотков. В день Сант Жорди даже полицейский с розой, правда, без книги — может, книга у него уже есть?

На Пласа дель Рей — кукольный спектакль: целый выводок марионеток с карикатурными большими носами. Я думал, евреи, нет — кастильцы, мадриленьос: ленивые, наглые. Шоу идет под хохот.

Мадриленьос тоже не молчат: барселонцы — самодовольные, ограниченные, скупые; «типичный каталонец» интересуется прежде всего деньгами, а не духовностью — и в испанском есть такое патриотическое слово.

По случаю праздника возле кафедрала танцуют сардану. Этот танец тоже ставится в упрек — за его монотонность и расчисленность. Кастильцы говорят, что каталонцы даже когда танцуют — подсчитывают. Сардана в самом деле не искрометное зрелище, не фламенко и не севильяна, но в скупости мелодии и минималистском рисунке ощущаешь древность и подлинность — что сохранилось, может, как раз потому, что никому неохота было этот танец преобразовывать.

Сардану держали под негласным запретом при кастильском засилии времен Франко, и диссидентский оттенок есть до сих пор: по крайней мере, старики в толпе лихо прихлопывают и со значением подпевают.

В знак сопротивления и национального возрождения возводится при желании все. В Барселоне только недавно перестали переименовывать улицы. Плюс к истории — лингвистика: как на Украине. Вообще, продолжая цепь аналогий: соотношение языков и социально-политическое его значение хорошо знакомо по коллизии «русский — украинский». В городе меняли то каталонские названия улиц на испанские, то испанские на каталонские, то и вовсе: улицу Марка Антония переименовали в улицу Марка Аврелия. Никак философы у власти. Это как в Москве пивной завод Бадаева стал бы пивным заводом Бердяева.

Колоссальный социокультурный фактор тут — футбол, точнее — клуб «Барселона». В период франкистских репрессий его победы воспринимались политическими. (И еще — это был и есть самый прямой путь адаптации иммигрантов из Андалусии и прочих мест: становятся болельщиками «Барсы».) Так лучшей «русской» командой было киевское «Динамо». Конечно», «Барселоне», лишь однажды за годы Франко попавшей в финал Кубка европейских чемпионов, трудно было тягаться в славе с его шестикратным обладателем — мадридским «Реалом». Но все же в 1939-1975 годах «Барса» восемь раз выигрывала национальный чемпионат и девять раз — кубок страны. А значит — семнадцать раз каталонец побеждал кастильца.

Документальный факт: когда умер Франко, в барселонских магазинах кончилось шампанское.

Но главное, в чем утверждалась Барселона, была ее архитектура, градостроительство. И, за исключением средневековых кварталов, мало на свете городов столь гармоничных. Разве что российские — построенные разом по единому плану: Петербург, Комсомольск-на-Амуре, Минск. Великие и прекрасные города Европы — Париж, Рим, Лондон — распадаются на отдельные образы и впечатления. Барселона же — не уступая им в классе — цельна, совершенна и обтекаема: как яйцо.

Впервые я оказался там в начале 80-х. Наша компания спустилась с Пиренеев, из Андорры, довольно безобразной маленькой страны, говорящей по-каталонски. Дикая часть этого государства (государство — тридцать четыре тысячи населения!) представляет собой горы, покрытые редким лесом и еще более редкими овцами; цивилизованная — похожа на Брайтон-Бич в субботу: одна большая шумная торговая улица. На эту улицу съезжаются французы и испанцы за покупками: какие-то фокусы с пошлой ведут к невероятной дешевизне. Запомнились бесчисленные магазины электроники и — без доброго слова все-таки не обойтись — баснословно дешевый алкоголь. До сих пор стоит перед глазами коньяк за доллар.

Из такой эклектики, смеси древней патриархальности с самым современным потребительством, попадаешь в нечто сотворенное будто раз и навсегда. Первое впечатление подтверждается через годы, на уже ином опыте. Этот город берет в захват, втягивает, как воронка, как вбирают человека объемы Гауди. Широкие улицы, округлые площади, бульвары с волнистыми домами невиданного облика — будто опустились на эту землю одновременно, по мановению одной руки. Собственно, так почти и есть.

Антонио Гауди оставил по себе восемнадцать сооружений. Все — в Испании, четырнадцать из них — в Каталонии, из них двенадцать — в Барселоне. Он почти не покидал свой город и свою провинцию, за пределами страны бывал, кажется, лишь во Франции и Марокко, отказывался говорить по-испански, идя даже на то, чтобы объясняться с рабочими через переводчика. Кстати, ударение в его фамилии — на последнем слоге: каталонский звучит по-французски.

Двенадцать работ на большой город. Не много, но Гауди сфокусировал стандарты, задал уровень. Определил стиль. В данном случае речь даже не о стиле арт-нуво (или модерн — в России, или югендштил — в Германии, или либерти — в Италии), выдающимся мастером которого был Гауди, а то, что он показал: дома, парки, церкви можно не строить, а ваять.

Архитектура как скульптура, зодчество как ваяние — вот что такое Гауди.

Плавность, гладкость, обтекаемость, отсутствие прямых линий и острых углов, яркие цвета и аппликации — все, что характерно для архитектуры арт-нуво, — Гауди словно одухотворил: его дома не воспринимаются конструкциями.

Снаружи кажется, что жить там — как Гаврошу в слоне, но внутри вполне уютно, я бывал. Даже чересчур. В тесный лифт Каса Батло, надивившись на окна в виде человеческих черепов («Не влезай — убьет!»), помещаешься, как в скафандр. В интерьерах Гауди — ощущение собственной угловатости. Только лежать представляется естественным. Может быть, лежать — это вообще естественное состояние: растечься и заполнить округлости, особенно если есть чему растечься.

Сталактитами стекают — а не высятся — дома Гауди. Занятно, что единственную премию в жизни он получил за самое обычное из своих зданий — Каса Кальвет: мимо него, во всяком случае, можно пройти не ахнув. С другими не получается: так на Пассейг де Грасиа, напротив Каса Мила, вечно стоит, разинув рот, толпа.

Иначе и не взглянешь на эту семиэтажную жилую скалу, будто изъеденную ветрами и временем, волнами растущую вдоль бульвара и поперечной Карьер де Провенса. Ни одной прямой линии!

Пока рот раскрыт, торопливо ищешь сравнения: этот дом надо срочно куда-то занести, классифицировать, найти клеточку в картине мира, иначе поедет крыша. Крыша Каса Мила — отдельный аттракцион: трубы, вентиляторы, лестничные выходы — все даже не биоморфное, а антропоморфное. Не то средневековые рыцари, не то арабские женщины в чадрах, не то звездные воины из фильмов Лукаса, не то все-таки монахи в капюшонах — что ближе к образу неистово набожного Гауди. Веет триллером.

Прообраз общего облика Каса Мила обнаруживается: Гауди если не копировал Монсерратские горы, то сочинял фантазию на их тему. В Монсеррат из Барселоны выезжаешь ранним утром, неуклонно забираясь все выше. Приезжаешь, когда все еще в дымке, и перед тобой монастырь как монастырь, где возле торгуют вкусным творогом и всегда вкусным монастырским медом, а внутри чудотворная «Черная Мадонна». Но выходишь в совершенно другое место: будто перемещаешься в иконный фон. Туман сошел, и вокруг оказываются огромные, причудливо закругленные горы, похожие на толпу сидящих, стоящих, лежащих вповалку голых — высоких и толстых — людей. Торчат их колени, плечи, головы, пальцы. Толстяки-нудисты взяли в кольцо монастырские здания, всего час назад казавшиеся большими, а теперь — избушками в горах.

В двух кварталах от Каса Мила, на углу Карьер Валенсия — цепочка совсем иных ассоциаций. В отеле «Мажестик» в начале гражданской войны была штаб-квартира Антонова-Овсеенко, сюда шли приказы из Москвы.

Участие СССР в схватке Республики и Франко, барселонская расправа коммунистов с анархистами, да и вся эта война в целом — требуют объективного описания, на которое чем дальше, тем труднее надеяться. Несомненно правдивая, но написанная по горячим впечатлениям, оруэлловская книга «Памяти Каталонии» — на удивление хаотична и даже бестолкова, точность и прозрачность стиля Оруэлла-эссеиста куда-то исчезают. Понятно куда — в растерянность и отчаяние. Череду предательств и преступлений сбивает с толку очевидца. А нынешнему историку не перешагнуть через табу. Есть такие неприкасаемые темы в новейшей истории: запретная из-за болезненного чувства патриотизма и памяти о миллионах жертв правда о советских партизанах; священная для европейской интеллигенции, овеянная образом интербригад (последний раз призыв «возьмемся за руки, друзья» сработал) испанская трагедия.

Когда в 88-м на окраине Барселоны открывали статую «Давид и Голиаф» — в память интербригад — мэр поехал на церемонию только после долгих уговоров, а журналисты были разные, но не местные. Об этом говорить не принято. У города полно других забот, но никуда не деться от того, что боевое прошлое имеет прямое отношение к нынешнему облику Барселоны.

Придавленность каталонцев кастильской властью искала и находила выход. Впервые ученики Бакунина появились здесь еще при его жизни, а в начале следующего века в полусотнях специальных школ Барселоны тысячам слушателей, среди которых был Сальвадор Дали, преподавались принципы анархизма. В жуткой жажде первенства (лучше всех, хуже всех, не важно, лишь бы «мы — всех») Россия помнит своих бомбистов, но Питеру и Москве далеко до Каталонии. В 1919-1923 годах здесь было 700 политических терактов — то есть практически каждый второй день в течение четырех лет. Анархисты любили это делать в театрах, лучше в оперных — и тут форма исчерпывает содержание.

Радикальность барселонцев проявилась в анархизме низов так же, как в модернизме верхов. И те и другие перекраивали мир, стремясь к прекрасному и новому — одни за деньги, другие за так. Ломать не строить, но все же деньги — как вообще в истории — победили. Революции остались в учебниках, здания — на улицах.

В те же годы, когда в Барселоне бакунинские кружки объясняли порочность государства, местные богачи — новые каталонские — утирали

нос государству (читай — Кастилии), перестраивая город с невиданным размахом. Двести километров новых улиц, стройно размеченных на кварталы по сто тринадцать метров в длину. Названия главных магистралей пришли с чертежа: Авенида Параллель, Авенида Диагональ. Должно быть, барселонские школьники успевают по геометрии.

Кварталы этой Барселоны — со срезанными углами. Сначала кажется, что таково остроумное изобретение для удобства парковки, но это придумано за полвека до века автомобильного. Барселонская тяга к отсеканию углов оказалась провидческой: перекресток вмещает на треть больше машин, чем в других городах.

В новых кварталах заурядные дома чередуются со зданиями, украшенными цветным стеклом, пестрой плиткой, гнутым железом, орнаментом из ландышей и нимф. Тут развернулись предшественники, современники, последователи Гауди.

Около тысячи зданий арт-нуво и его извивов в Барселоне, полтораста из них — экскурсионных. В сотнях лавок — интерьеры арт-нуво, в которых замечательно выглядят платья, книги, свисающие окорока. Сам термин, кстати, не искусствоведческий, а торговый — от названия магазина *Maison de l'art nouveau*.

Арт-нуво — нуво-риши. Каталония была богата на стыке веков, и меценатство здесь считалось патриотичным. Морозов и Щукин скупали Матисса, а патрон Гауди, разбогатевший в Америке, ставший бароном, потом графом, обожатель Вагнера, Эусебио Гуэль давал заработать своим. Гуэлей помельче было множество, и огромные деньги уходили на диковинные замыслы художников (чем в Испании после церковных заказов Эль Греко вряд ли удивишь).

Взрывы, газы, трупы Первой мировой поставили под сомнение гармоничную плавность арт-нуво. В 20-е можно говорить о его полном упадке, и парадоксалист Дали защищал стиль как «исключительно творческий дурной вкус» — как раз в это время они с Бунюэлем изысканно резали бритвой глаз в фильме «Андалусский пес». А Бунюэль в мемуарах пишет об отцовском доме, обставленном и украшенном «в стиле эпохи, который сегодня именуется „дурным вкусом“ в истории искусства и самым известным представителем которого в Испании был каталонец Гауди».

Возрождение арт-нуво началось в 60-е — как реакция на функциональную прямоугольность 50-х (которая в нашем отечестве появилась на десятилетие позже: как и все в СССР, перемены в архитектуре соотносились с фактами биографии Сталина). К тому же психоделика контркультуры, по определению биоморфная, вписалась в изгибы арт-нуво,

«дети цветов» — в цветочный орнамент.

Барселона пришла к этой моде полностью готовой. Ее облик сложился к началу века и теперь уже неизменен. То есть что-то произошло: например, главная улица — очаровательный променад Рамблас, где торгуют цветами, картинами и певчими птицами, — упирается в Пласа Каталунья, уставленную уродливыми коробками банков. Но ничего кардинального не случилось: Барселона успела обновиться до вмешательства XX века. Я видел план перестройки города по проекту Корбюзье. Ему, к счастью, не дали изуродовать Париж в 20-е; Барселону в 30-е выручила гражданская война — вот, наверное, ее единственный плюс; но до Марсея он все-таки в 50-е добрался. «У Корбюзье то общее с Люфтваффе, / что оба потрудились от души / над переменой облика Европы. / Что позабудут в ярости циклопы, / то трезво завершат карандаши» (Бродский).

Другой конец Рамблас подходит к морю, увенчиваясь 50-метровой статуей Колумба, — вечная ирония: именно с открытием Америки Барселона стала терять свой портовый статус, уступив заморскую торговлю Севилье и Кадису.

Зато историческая справедливость в том, что море здесь не вписано в город — как обычно не вписаны реки в англоязычные города. Этому стоило бы посвятить отдельное эссе, а еще лучше, чтобы кто-то другой занялся исследованием — как сосуществуют города с реками, на которых стоят. Окажется, что Вислу можно никогда не увидеть в Варшаве, а Прага немыслима без Влтавы. Сена органично вплетена в Париж, Арно — во Флоренцию, Тибр — в Рим, но Темза в Лондоне, или Гудзон в Нью-Йорке, или Миссисипи в Новом Орлеане — живут сами по себе.

Барселона все более отчуждается от моря. Впервые приехав сюда, я сразу попал в Барселонету — припортовый район, который сейчас сильно преобразился. Тогда прямо у козловых кранов начинался пляж, а на нем — десятки кабачков, где к концу обеда кресло под тобой уходило в песок, где я узнал, что такое сарсуэла и паэлья марискада, и выучил первые каталонские слова: названия морских тварей, входящих в эти блюда. Сейчас здесь нечто помпезное, дорогое, невкусное, урбанистическое.

Прелесть Барселоны — как раз в том, что ее дома притворяются негородом. «В природе нет прямых линий», «природа не бывает одноцветной», — любил повторять Гауди. Оттого у него все так плавно и пестро — весенний ландшафт, что ли, в котором лишь угадывается жесткая готическая основа.

В Барселоне, переживавшей тяжелый упадок с XV по XIX век, не

играли важной роли ни ренессанс, ни барокко, и каталонские архитекторы естественным путем обратились к готике. Двадцатишестилетний Гауди ездил за Пиренеи смотреть, как французы восстанавливают Каркасон. Но там — именно реставрация: по Каркасону ходишь, будто попал под обложку Шарля Перро. Там и магазины под стать — сплошь сувениры и баловство, за штанами или телевизором надо ехать в новые районы на автобусе, и даже странно, что в этом кукольном городе подают настоящую еду. Деньги берут точно настоящие.

Не оттуда ли вынес Гауди непреходящее до глубокой старости ребячество, которое радует, но и пугает и настораживает. Как младенческие коллажи дадаистов, как детские стихи Хармса, как веселенькие рисунки Дюбуффе. Плавность форм и яркость красок — в этом перекликаются сюрреалисты с Гауди.

Такова крыша Дворца Гуэль — игровая площадка: радостная майолика и печные трубы, как дымковская игрушка. Во дворце сейчас школа драматического искусства, можно себе представить, какие драмы разыгрываются в таких декорациях.

Одна из главных достопримечательностей Барселоны — созданный Гауди на деньги все того же патрона — Парк Гуэль. Павильоны в виде холмов, гроты и пещеры, фигуры диковинных нестрашных монстров, каменные пальмы. Целый лес колонн, где бетонные деревья стоят, как пьяная компания, и начинает кружиться голова, а выпивши, точно заблудишься — нарушается вся идея детского садика, где так хорошо было вечерами разливать в беседках и песочницах. Длинная волна одной выющейся на сотни метров скамьи с мозаикой из разноцветного битого стекла, абсолютно разная в разное время дня и при смене погоды.

«Архитектура, — говорил Гауди, — есть распределение света». Тезис, с одной стороны, чисто профессиональный и потому парадоксальный для профана (как дефиниция моста — «сооружение для пропуска воды»). С другой стороны — совершенно религиозная мысль о том, что человеку дано лишь выносить плоскости и объемы на божий свет.

Все, что делал Гауди, так или иначе окрашено его глубокой набожностью. Даже экологический принцип использования отходов — на украшение шли битые бутылки, каменная крошка, осколки керамики: в природе лишнего не бывает.

Образ жизни — аскет, едва ли не оборванец, вегетарианец, постник. Правда, отказ от мяса и долгие одинокие прогулки ему прописали врачи еще в ранней юности. (Так — и так тоже — рациональная наука подталкивает ко всяческой трансцендентности.) Был короткий период

общепринятой респектабельности — когда в тридцать один год Гауди возглавил строительство собора Саграда Фамилия, Святого Семейства: стал прилично одеваться, сидеть в кафе, ходить в театр. Но недолго. К концу Великого поста он почти совершенно отказывался от еды и в эти дни не мог даже ходить на работу. Как-то к нему пришли и застали короля артуново прикрытым старым пальто под свисающими со стен обоями.

О странностях его — множество свидетельств. Известно, что Гауди не любил людей в очках. Что это? Неприязнь к наглядному наглому исправлению Божьего промысла о человеке?

В 1906-м Гауди поселился в павильоне Парка Гуэль. Кельи, уставленные диковинной мебелью его собственной конструкции, — жилье не просто отшельника, но отшельника-эстета. Отсюда этому женоненавистнику легко было спугивать парочки в своем Парке Гуэль. Может, поэтому он и устроил там гигантскую — но одну! — скамейку. На такой уж точно — какие вздохи.

Возле Парка Гуэль — психиатрическая больница, на здешнем жаргоне — Cottolenge, что-то вроде дурдома. Дурдом предельно рационален, с прямыми линиями и углами, что создает чудный фон для закругленного безумия Гауди.

Барселона пустила в свет еще одного художника-смельчака. В этом городе Миро выглядит комментарием к Гауди: следующий шаг от жизнеподобных форм к пятнам с намеком на жизнь. Миро сделал постер футбольной команды «Барселона», а главное — рекламу банков. Миро повсюду. И это — триумф элитарного искусства, заставившего признать себя массовым. Так разошелся по обоям Матисс, а Вивальди — по приемным дантистов. Миро перебрался на шарфы и кружки — и сделался своим. Гауди остался штучным — и странным. Или — детским.

Его здания беспокоят — восхищая или раздражая. Особенно — одно из самых загадочных сооружений в мире: собор Саграда Фамилия, над которым Гауди работал 43 года. Фирменный знак Барселоны. Загадка этого шедевра — в незавершенности.

Мало того, что Гауди начал его строить в 1883 году и не закончил к своей смерти в 1926, но он не достроен и сейчас. Между первым и последним моими посещениями Барселоны прошло полтора десятка лет. Внутри Святого Семейства возник музейчик, добавился еще один сувенирный ларек, воздвигся нарядный алый механизм строительного назначения, разрослись канареечные леса, в соседнем сквере раскинулся луна-парк. Люди в нарядных касках все время стучат, рядом со шпильями торчат стрелы кранов, на голову вдруг сыплется известка. Никаких

архитектурных изменений я не заметил.

Все правильно: полное название церкви — Искупительный храм Святого Семейства. В самой идее — незаконченность; так жизнь — нескончаемое паломничество. Финиш — смерть. Пока строится храм, Барселона искупает грехи.

Конечно, Фрейд в два счета объяснил бы нежелание своего обходившегося без женщин ровесника заканчивать каменные фаллосы: как объясняется фрейдистской доктриной монашеское погружение в молитву, ведущую — но в принципе не приводящую! — к совершенству.

По замыслу Саграда Фамилия должна быть вдвое больше Сан-Марко, на двадцать метров выше Святого Петра. Может, и будет. Кажется, для Гауди это в самом деле было не важно. Если хоть как-то верна банальность «архитектура — застывшая музыка», то его собор — застывший джаз. Аранжировка, обыгрыш, развитие мелодии, фантазия на тему готики. Он строил не по чертежам, а по эскизам и макетам, которые наскоро делал тут же, импровизируя прямо на строительной площадке.

Поэтому, когда в 36-м анархисты, расстрелявшие тем летом в Каталонии десятки священников и разгромившие десятки церквей, сожгли мастерские Гауди, — это остановило строительство на двадцать лет. Складывались по кусочкам наброски, оставшиеся у помощников, разыскивались фотографии макетов.

Из двенадцати задуманных башен со шпилями в виде разноцветных епископских митр при жизни архитектора воздвиглись только три. Один епископ спросил Гауди, почему он так беспокоится об отделке шпилей, ведь никто не увидит их. «Монсеньор, — ответил Гауди, — их будут разглядывать ангелы».

Его ангелы — особые: без крыльев. Неожиданное рацио истового католика: Гауди считал, что на канонических ангельских крыльях не взлететь.

Есть в теологии раздел «аэродинамика»?

Саграда Фамилия густо населена: прирожденный скульптор, Гауди разместил на порталах и стенах множество фигур. Для них позировали непрофессиональные натурщики: Христа Гауди лепил с 33-летнего рабочего, смотритель стал Иудой, пастух — Пилатом, внук знакомого — Младенцем Иисусом, уличный бродяга — царем Соломоном, римским солдатом — бармен из Таррагоны с шестью пальцами на ноге, в чем любой турист может убедиться. Полно животных: зверей, птиц, насекомых. Улитки — в точности как в ресторане «Лос Караколес» на Карьер Эскудельерос (уже музыка), где водная нечисть представлена в полном

великолепии. Караколес — это и есть морские улитки в чесночно-петрушечном соусе. Впрочем, Гауди этого отступления не понял бы.

В последние годы он жил на стройке Саграда Фамилия. Тут же съедал что попало, до шести-семи работал, потом шел пешком по заведенному пути (я прошел: это добрый час для старика) — пересекая Диагональ, по Пассейг де Сант-Жоан, сворачивая в Баррио Готико. Минуя кафедрал — в маленькую церковь Сант-Фелип Нери, на вечернюю службу.

Маршрут был нарушен лишь однажды: 7 июня 1926 года 74-летнего Гауди сбил трамвай на углу Карьер Байлен и Гран-Виа-де-лес-Кортс-Каталанес (топография — уже эпитафия). Он бы выжил, но таксисты долго отказывались подбирать дурно одетого бродягу. Гауди не любил фотографироваться, а телевидение еще не изобрели. Были времена, когда знаменитость могли не знать в лицо, и величайший барселонец умер через три дня в больнице Санта-Крус, оставив по себе два памятника — незавершаемый храм и совершенный город.

Но вот что странно, что осознаешь лишь погодя: слишком большое природоподобие в больших количествах — смущает. И город Малевича — Нью-Йорк — кажется «нормальнее». Нельзя слишком одушевлять неодушевленное. Тут набожность Гауди переходит в мистический экстаз на грани ереси.

Он не строил, а выращивал свои здания. А воспроизводить природу рукотворно, успешно соперничать с ней — нельзя. Не велено. И то, что Антонио Гауди это могло удаваться с такой дикой растительной силой, — ничего не доказывает. Точнее, доказывает именно невозможность подобных попыток. Творения Гауди порождают в душе сложное чувство: смесь восторга и отвращения. Каса Мила с первого раза вызывает трепет, с третьего — дрожь.

Дурацкое выражение «исключение, подтверждающее правило» в случае Гауди уместно. Гений на краю безумия, он шел извилистым путем по волнистой грани. Но любой идущий вслед за ним обречен с этой грани сорваться, оказавшись даже не безумцем, а глупцом, который вызвался тягаться — нет, не с Гауди, а с его заказчиком. С тем, на кого работал творец Барселоны. Как-то к нему в очередной раз пристали с упреками за медлительность. «Мой клиент не торопится», — сказал Гауди.

В маленькой приморской гостинице в Каталонии увидал гжель — чайник, пепельница, кривой петух. Нет, говорят, это из Галисии. Может, из Галиции? Отнюдь, повторяют, — из Галисии, из Сантьяго.

В этой северо-западной провинции все не по-испански: от чайников и каких-то восточноевропейских фольклорных нарядов до карпатского пейзажа. Холмистые, очень зеленые леса, правда, завершаются не по-нашему морем, но и море здесь не каталонское и не андалусское.

Гранитное побережье Галисии изрезано фьордами на манер норвежских. Кельтский дух. Северная суровость штормов. Даже странно, что в Луго и Ла-Корунье есть римские развалины: впрочем, Адрианов вал перерезает и северную Англию. Но Галисия для Испании — уже скорее Шотландия. Народный инструмент — волынка. Так или иначе, римляне сюда попали позже, чем в другие углы Европы.

Это действительно угол — если взглянуть на карту: закуток, окруженный водой и Португалией. Маврам такие земли оказались не нужны: в Гранаде и Кордове теплее. В Галисии же — дожди. В три раза чаще, чем в пресловутом Альбионе. «Солнцем Сантьяго забыт», — отмечает андалусец Лорка. Меланхолический рефрен его стихотворения звучит как отчет синоптика: «Дождик идет в Сантьяго...»

Как же дивно, что именно здесь — подлинная родина туризма.

Для пилигримов, пустившихся по Дороге Сантьяго, знаменитой El Camino de Santiago, был написан первый в мире путеводитель — инструкция IX столетия с указанием приютов, часовен, колодцев, описанием еды и погоды. Бедекер Темных веков вовсе не сух: помимо практической информации, даются сведения об обычаях окрестных народов, приложен словарь баскского языка.

К останкам апостола Иакова в Сантьяго-де-Компостела — третьем по значению паломническом городе христианства после Иерусалима и Рима — ведут по Европе несколько путей, стекающихся на территории Испании в два основных русла. Одно — по кромке Бискайского залива, через кулинарную столицу страны Сан-Себастьян с его красивейшей в мире городской бухтой, через столицу басков Бильбао, через отстроенную со времен Пикассо Гернику, через диковатые астурийские места. Главная же дорога лежит через пиренейское ущелье Ронсеваль, где погиб невезучий трубач Роланд, через выкарабкивающуюся из-под Хемингуэя Памплону, через переполненный студентами Бургос с самым гармоничным из испанских готических соборов, через Асторгу, где Гауди построил для епископа диснеевский дворец.

Перескакивая с одного пути на другой, где поездами, а где автобусами,

проехал по Дороге Сантьяго и я, оказавшись в священном городе вместе с прочими паломниками и не слишком от них отличаясь.

Когда-то пилигрим Сантьяго носил униформу: шинельный плащ с башлыком, грубые сандалии, двухметровый посох с привязанной к нему тыквенной флягой, широкополая шляпа с фестончатой морской раковиной вместо кокарды.

Раковина, знакомая по бензоколонкам «Шелл», — фирменный знак Дороги Сантьяго. По легенде, гроб с телом св. Иакова, доставляя сюда из Святой земли, уронили в море, а выловили — облепленным такими дорогими лакомствами. Эти ракушки с пол-ладони очень ценятся в соседней Франции, где так и называются — *coquille Saint-Jacques*. Итальянцы застенчиво опускают имя святого, святость оставляя: *carosanto*. Англосаксы сохранили в названии блюда только форму раковины: *scallop*. На российском Дальнем Востоке атеизм разнуздан, и Библия уступила Дарвину: там это — морские гребешки (я ел их на Сахалине сырыми, сбрызнутыми лимоном: в сторону святости, вкус божественный). Сантьяго вместе с Сан-Себастьяном и Мадридом составляет первую гастрономическую тройку Испании, а по части даров моря возьмет и первенство.

Что до нынешних паломников, то их вполне устраивает пластиковая раковина на бейсбольной кепке.

Сантьяго оказался забит пилигримами. На дворе стоял Святой год — то есть день Св. Иакова, 25 июля, выпал на воскресенье: в такой год паломничество искупает все грехи. (Как же ловко я устроился и как благородно не распоясываюсь, имея право.) Собор распахнулся на улицы и площади: там кричали, пели и танцевали люди в кроссовках и джинсах с посохами и флягами. В который раз пожалел, что в жизни не испытывал коллективного восторга, даже на пионерских кострах.

Толпы я не боюсь и чувствую себя в ней уютно: не говоря об американской, где в любой давке люди чудесным образом не касаются друг друга, даже в тесной и бесцеремонной русской. В толпе может быть интересно, но общего веселья уже не разделить никогда: это наша каинова печать линеек, сборов, слетов, собраний. Наши собственные разом поднятые руки заслонили от нас коллективный разум толпы — назовем его по-русски и по-испански соборным, или, скромнее, среднестатистическим, — ходы которого не бывают гениальны, но почти всегда отмечены здравым смыслом. Мы не знали такой стихийной толпы и, брезгливо сторонясь колонных шествий, жили каждый по-своему, кое-как. Считалось, что за народным разумом надо долго добираться по бездорожью

в заповедные места без кино и магазинов, оставляя позади в очередях за югославскими ботинками и французскими комедиями как раз народ. Уж какой есть, все мы не красавцы. А богоносец за бездорожьем знакомо бывал с похмелья, говорил непонятно, молока с добрым прищуром не спешил выносить. Мы все хотели верить, что народ живет в специально отведенных местах, вроде индейцев.

Как же замечательно у Луиса Бунюэля, что в его фильме «Млечный Путь» о паломничестве в Сантьяго (во многих европейских языках звездный Млечный Путь именуется и дорогой Св. Иакова) народ — это и официант, и священник, и бродяга, и полицейский, и проститутка, и буржуа, и студент. И все они — истово и напряженно — трактуют Писание и церковные догматы, впадая в разнообразные ереси. Здесь гротеск и гипербола — основа бунюэлевской поэтики — разгуливаются вовсю. Уборщица с метелкой и совком подходит к важному метрдротелю с насущным вопросом: «Я одного не понимаю, как Христос может одновременно быть и Богом, и человеком?» — и в разговор вовлекаются отставившие блюда фрачные халдеи, богачи-клиенты, попрошайки-бомжи.

Так проходят испытание сюжетом и болтовней догматы о богочеловечестве Иисуса, о единосущности Троицы, о непорочном зачатии, о святом причастии, о свободе воли и Божьей благодати, об оправдании зла. Здесь все выдвигают и опровергают еретические идеи, споря до привычной нам, назойливой заплочной хрипоты. В промежутках между спорами происходят быстрые и разные чудеса: Дева является святотатцу-охотнику, полицейский отпускает пойманного с поличным воришку.

Почему раньше было больше чудес, чем теперь? Потому что и в этой сфере спрос рождает предложение.

Бунюэль перемешал эпохи, погрузив человека в пиджаке и за рулем в средневековый пафос потребности в чудесном, отказавшись от тезиса, согревающего душу современника: жизнь прекрасна такой, какая она есть. Веками по Дороге Сантьяго шли люди, уверенные в обратном, временно вырвавшиеся из юдоли скорби — на то время, пока длится путь. Чем дольше путь, тем дольше чудо.

Оттого для пилигрима упор делается на само путешествие, которое призвано примирять оппозиции: воображаемое — реальное, личное — общедоступное, желанное — опасное, сакральное — профанное. Собственно, в этом смысл паломничества, а не в достижении конкретного пункта: Иерусалима, Дельфа, Мекки, Рима, Бенареса, Лурда, Оптиной, Сантьяго. (Оттого так замирает сердце, когда трогается поезд и отрывается от земли самолет: это память хождений.) Паломничество к святым местам

есть путешествие в рай. Цель заведомо недостижима: потому и обживается дорога. Потому бунюэлевские пилигримы лишь подходят к Сантьяго-де-Компостела: мы вместе с ними видим в финале дорожный знак с названием города, вдали — башни собора. Но сворачиваем в зеленый галисийский лес и читаем на экране: «Fin».

Путь из дома превращается в дом. Городки на Дороге Сантьяго уставлены часовнями, церквями, убежищами, трапезными. Кстати, так распространялся по Европе романский стиль. Но дело не в архитектуре: пока не побываешь там, трудно представить, насколько вписана Дорога в жизнь, в быт. Как естественны указатели, неизбежно экзотические в других местах: «Приют паломников», как обиходны объявления о сборе групп, как органичны, хоть и нечасты, плащи и тыквы в уличной толпе.

Помню другие религиозные шествия в Испании, во время которых здешний извив католичества сурово и глухо клокотал, все было похоже на страшное испанское средневековое искусство, с его любовью к анатомически подробно срезанным головам. В Сантьяго католицизм оказался живой и веселый, и только ради этого знания стоило проехать по дороге пилигримов.

Как и все, выстоял очередь и приобнял за плечи, припав к спине, алтарную статую апостола. Как все, вложил пятерню в отпечаток ладони на колонне главного портала, вдавленный пальцами миллионов — дактилоскопия веры.

Разглядывал поучительную соборную скульптуру — вроде прелюбодейки, целующей череп своего любовника, который она держит на коленях. Прячась от дождя, пил вино из долины Миньо у большого камина в кафе. Покупал сувениры из черного янтаря: особенно популярны кукиши от дурного глаза, они здесь называются диковинным образом, кто б мог ожидать, — фи́ги. Как все, колобродил по Пласа Обрадойро, праздничной от исчезающей толпы пляшущих и поющих через мегафоны и так паломников.

На эту площадь выходит главным фасадом грандиозный — тут не удержаться от суперлативов — собор, редкая постройка романского стиля и барокко (минуя готику и ренессанс). И внутри в нем все большое и необычное. Восемь человек, ухая, раскачивают на двадцатиметровом канате восьмидесятикилограммовое кадило — botafumeiro. Металлический снаряд взлетает под своды, несется по гигантской дуге, с громким воем рассекая воздух, в котором медленно расплываются непонятные письмена из белого дыма. Таинственно, страшно, смешно.

С Обрадойро уходишь под вечер древними аркадными улицами Руа

Виллар и Руа Нова. Крытые портики над тротуарами — наверное, от дождя. От него же застекленные балконы — solanas, — творящие чудеса светописа на закате. Жмурясь, спешишь к другой архитектуре: пирамидам членистоногих в ресторанных витринах — уникальному гастрономическому барокко.

Транспорт удален из центра Сантьяго. Улицы созданы, чтобы вести к собору. Когда-то так было повсюду: даже разгульная Рамблас в Барселоне служила коридором между монастырскими стенами. Но в Сантьяго и сегодня, особенно в сумерках, перемещение в прошлое свершается быстро и незаметно. Вечером глядишь на город из садов Эррадура, поражаясь неизменности ландшафта в веках, словно ты какой-нибудь Ласарильо из Тормеса или другой герой плутовских романов, где все тоже все куда-то едут, идут, бегут — как персонажи Бунюэля.

Притом что он никогда специально не снимал road movies, Бунюэль — главный перипатетик кинематографа. В его фильмах особую сюжетостроительную роль играет пеший ход («Млечный Путь», «Скромное обаяние буржуазии») и транспорт всех видов: поезд («Этот смутный объект желания»), автомобиль («Призрак свободы»), трамвай («Иллюзия разъезжает в трамвае»). В возрасте семи лет он написал сказку, действие которой происходило в транссибирском экспрессе: Россия тут ни при чем, при чем — дорога.

Всю жизнь Бунюэль был глуховат, к старости — глух. Не оттого ли у него так мало музыки, а в «Дневнике горничной», «Дневной красавице», «Тристане» — нет вовсе? Сняв всего один немой фильм — «Андалусский пес», — Бунюэль пронес до конца этот элемент поэтики немого кинематографа: «Пейзаж в кино играет роль музыки — выражая невыразимое» (Эйзенштейн). И не оттого ли так много перемещаются бунюэлевские персонажи, что идейный ритм его картин задается сменой пейзажа?

Композиция кажется случайной, алогичной, как в сновидениях: «Я обожаю сны, даже если это кошмары... Именно безумная любовь к снам, удовольствие, ими порождаемое, без какой-либо попытки осмыслить содержание, и объясняет мое сближение с сюрреалистами». Явная любому из нас с детства сновидческая природа кино проступает у Бунюэля выразительнее, «соннее», чем у кого-либо. Сны — его трюки, эпизоды, сюжеты.

Необъяснимое, непроговоренное, незавершенное, случайное. Дорожная встреча и внезапный случай — этому всегда поклонялся Бунюэль. Чуждый пафосу, он едва ли не единственный раз в мемуарах

позволяет себе напыщенность: «Его Величество Случай». А на последних страницах вскользь — жуткая меланхолическая фраза: «Даже случайность не представляется возможной». Вот она — формула старости.

Бунюэлевская стихия — путь и сон: зыбкость образов, прихотливость сюжета, расплывчатость вопросов, многослойность ответов. Коротко говоря — евангельская поэтика.

Бунюэль тяготеет к притче, но, к счастью, как его любимые герои, не достигает и в принципе не может достичь прописанной притчей истины — именно тогда он хорош. Чистая притча о свободе воли «Ангел-истребитель» — скучна. Фантазия на ту же тему «Призрак свободы» — высокое достижение. «Симеон-столпник» — трактат о предназначении человека. «Виридиана», сюжетно и живо трактующая ту же идею, — один из лучших фильмов в истории кино. Бунюэль замечателен внезапными отходами от заданности, импровизацией, поистине сюрреалистическим доверием к случаю — когда он точно не знает, чем кончится путь, но точно знает, что по пути будет чудо.

Сама Дорога Сантьяго — одно из дивных чудес, пример мистерии, прошедшей и проходящей под единомудушную овацию.

В испаноязычном мире культ св. Иакова — первого мученика среди апостолов, брата евангелиста Иоанна — оказался сопоставим с общекатолическим культом Богородицы. Имя небесного покровителя Испании стало боевым кличем. В Новом Свете, который, пока не накопил своей истории, пользовался старосветской, по галисийскому Сантьяго названы сто тридцать городов. Многие размерами превзошли эпоним: второе — Сантьяго-де-лос-Кабальерос в Доминиканской республике, вчетверо — Сантьяго-де-Куба, в тридцать пять раз — столица Чили.

Сомнения в подлинности сантьяговских мощей возникали лишь изредка, не меняя при этом интенсивности дорожного движения. Стоит отметить самую устойчивую из скептических версий: в гробнице останки не ученика Христа, а местного ересиарха Присциллиана, сожженного заживо в конце IV века. Этот персонаж бегло появляется в фильме «Млечный Путь», служа хорошим комментарием к бунюэлевскому компендиуму ересей. Сам Луис Бунюэль и был крупнейшим светским ересиархом XX века.

Несколько раз в течение жизни — в интервью, в мемуарах — он объявлял себя атеистом. Это и есть, пожалуй, главный парадокс парадоксалиста Бунюэля. Анатолий Франс, кажется, сказал, что никто так много и охотно не говорит о Боге, как атеист. Нет бунюэлевского фильма без образа священника, без религиозной процессии, без богословского

спора. Даже в мексиканский период коммерческих поделок (1947-1960) эта одержимость так или иначе проявлялась. В халтурной несмешной комедии «Иллюзия разъезжает в трамвае» герои напиваются под сценическое действо о низвержении Люцифера и изгнании из рая. У лучшего же, классического Бунюэля религиозные проблемы — сюжетная и идейная основа фильмов «Назарин», «Виридиана», «Симеон-столпник», «Дневная красавица», «Млечный Путь», «Тристана», «Призрак свободы». Однажды он сказал: «Я атеист милостью Божией». И добавил: «Эта формула противоречива лишь на первый взгляд». Добавим: эта формула многое ставит на места.

Детство Бунюэля прошло на извивах Дороги Сантьяго. Он родился под Сарагосой и учился в иезуитском колледже этого крупного перевалочного пункта для пилигримов из Южной Европы, идущих через Барселону, мимо горы Тибидабо, с которой дьявол соблазнял Христа владычеством над миром. (Русский насморочный вариант Тибидабо: «Тебе надо?».) Мир не мир, но в ясный день с Тибидабо видна одна из его самых красочных частей — Майорка, до которой полчаса лету, не говоря о лежащей у подножия Барселоне. Лето бунюэлевская семья часто проводила в Сан-Себастьяне и Сантандере — на северном русле Camino de Santiago.

Это не биографические натяжки, это нормальный пространственный обиход испанца, в силу исторических особенностей замешкавшегося по пути в стандартную современность. «В деревне, где я родился 22 февраля 1900 года, Средневековье, можно сказать, затянулось до Первой мировой войны», — написал Бунюэль. И в другом месте мемуаров уже более определенно, оценочно: «Мне посчастливилось провести свое детство в Средневековье, в мучительную и изысканную эпоху... Мучительную своей материальной стороной, изысканную — духовной».

Оттого в этой стране — как и в той, что по другую сторону Европы, — высший оттенок приобретает прикладная наука география.

Дорога Сантьяго, точнее, дороги Сантьяго пронизали Испанию. Натянули эту бычью шкуру (сравнение Страбона) на раму, придали системность поиску самосознания. Camino de Santiago — вектор духовной жизни. Нет, все-таки — религиозной. Вектор веры. Интеллигентские искания нового времени — так же, как в России, — часто шли либо вне религии, либо параллельно ей. Борьба почвенников (Унамуно) и западников (Ортега-и-Гассет) велась преимущественно в культурно-исторической плоскости. И подобно тому как у нас из знаменитой триады решительно выбрали народность, там бурные споры шли вокруг «испанскости».

Идея не ведает границ и оттого не видит различий, внятных даже страннику в этой лоскутной стране. Эстремадура меньше напоминает Арагон, чем Поволжье — Кубань. Галисиец больше отличается от андалусца, чем помор от москвича. Однако их Бердяев имел бы право написать «Испанскую идею».

При всей народности и «испанскости» («Кто не следует традиции, тот рискует остаться эпигоном») у Бунюэля — никакого трепета перед народом. Жестокая, как картины Сурбарана и Гойи, «Виридиана» не знает снисхождения к нищим и убогим, начисто лишенным — вопреки благостному канону — чувства благодарности и благородства. Пригретые Виридианой деклассанты грабят и пытаются изнасиловать благодетельницу. Бунюэлевский кошунственный гротеск достигает вершины в сцене оргии, когда уроды и калеки бесчинствуют, как Бобик в гостях у Барбоса, за господским столом, застывая на миг композицией леонардовской «Тайной вечери» под звуки генделевского «Мессии».

В отечественной культуре такого не припомнить. Прямой безжалостный взгляд, брошенный на «простого человека» Чеховым и Буниным, впоследствии снова затуманился интеллигентским комплексом вины неизвестно за что. Впрочем, у себя Бунюэль — тоже редкость. (Мачадо: «В Испании почти все великое создано народом или для народа» — в этом заклинании примечательно словечко «почти».) Сравнениями нельзя не увлечься. Наша общность трудно артикулируется, но легко ощущается. Хотя опереться особенно не на что. Испания у нас ярче всего явлена в музыке — и то немного: у Глинки, у Римского-Корсакова. В сфере слов, кроме боткинских «Писем об Испании», вспоминаются письма того же Глинки, которые сводятся к отчетам о том, как «миловидную андалуску» он сменил на «рослую и красивую толеданку». С обратной стороны — тоже небогато: в лучшей вещи Кальдерона «Жизнь есть сон» фигурирует «герцог Московии Астольфо».

Хочется отметить самое первое культурное влияние: в конце XV века архиепископ Геннадий в Новгороде и Иосиф Волоцкий в Москве, узнав об инквизиции, аналогично поступили со своими еретиками из жидовствующих: «повеле их жечи на духовом поле». Но в России, несмотря на обилие ересей и леса, аутодафе почему-то не прижилось.

Сходство исторических судеб налицо: обе страны пережили долгое чужеземное иго — мавров и монголов, обе знали времена баснословного могущества, обе развивались экстенсивно — за счет Америки или Азии, в обеих особую силу имела церковь, обе окаймляли Европу и были ее глухой провинцией. («Между Россией и Испанией существует тайное притяжение,

которое проходит над Европой или под нею» — Бунюэль.) Первым, кажется, эту общность артикулировал Федор Глинка в начале XIX века — на волне всероссийской любви к Испании, упорно сражавшейся против Наполеона. О тамошней партизанской войне знали даже в народе, и в ходу было слово «кирилловцы»: так преобразовались «гвериласы» (партизаны).

В воспоминаниях Панаева есть прелестный эпизод. Загоскин написал бледный роман «Тоска по родине» с испанским сюжетом. Когда во время чтения С. Аксаков едко спросил, как же он описывает страну, в которой никогда не был, Загоскин серьезно ответил: «А на что у меня, мой милый, табакерки-то с испанскими видами?» На испанскую тему хорошо было шутить, варьируя звонкие имена: «Девять лет дон Педро Гомец, / по прозванию Лев Кастильи, / осаждает замок Памбу, / молоком одним питаюсь». Или произнести по-андалусски из своих осенних зябких мест, как выдохнуть: «А далеко, на севере, — в Париже...»

Как водится в истории русской культуры, Испания в первую очередь была метафорой России. Такова у нас судьба любой заграницы. Когда появляются «Жалобы турка», о турках не появляется и мысли. Жанр путешествия развивался как роман испытания, как аллегория, и русские путевые заметки — от Карамзина до Аксенова — эмоцию явно предпочитают информации. Русский путешественник видит то, что он хочет видеть, а перед его умственным взором всегда одна страна — родина. Ему чужд космополитический рационализм Монтеня: «Я не нахожу мой родной воздух самым живительным на всем свете».

Полтора века назад было популярно стихотворение поэта И. Колошина:

За Пиренейскими горами
Лежит такая же страна;
Богата дивными дарами,
Но без порядка и она.
Здесь также куча грязных станций
И недостаток лошадей,
Такое ж множество инстанций
И подкупаемых судей...
Гитара — та же балалайка,
Цыганка — равно как у нас;
Чиновников такая ж шайка;
Ответ «ahora» — наш «сейчас».
Порядком изучив испанцев,

Я к заключенью прихожу,
Что кроме свежих померанцев
Все то же дома нахожу.

Любопытно, что и в такой замкнутости на себе испанцы похожи на нас. Европейски образованный Ортега на голубом глазу пишет: «Пристрастие к простонародному превращается в основной рычаг всей испанской жизни... Насколько мне известно, *никакой другой* народ не имел в своей истории ничего подобного». И еще: «Полагаю, что категорический императив посконности угнетает художника *исключительно у нас* в Испании». (Курсив мой — П.В.) Тогда понятно, отчего, выехав за границу, этот эстет превращается в завхоза и, подобно Салтыкову-Щедрину или перестроечному «Огоньку», отмечает первым делом, что «оконные рамы пригнаны» и «все шпингалеты на месте».

Русских тоже на самом-то деле всегда интересовала не сама Европа, а как раз окно в нее. Были бы стекла не биты, а что за ними — во-первых, не важно, а во-вторых, заранее известно. Сумел же Маяковский главное путевое впечатление об Америке сочинить за три недели до прибытия в США. Ведь из всех вопросов внешних сношений по-настоящему нас волнует единственный, Веничкин: «Где больше ценят русского человека, по ту или по эту сторону Пиренеев?»

Вот разница: самодостаточных испанцев такой вопрос беспокоил не слишком. Может, дело во внутренней пестроте страны? Разобраться бы между собой каталонцам, кастильцам, баскам, андалусцам. Средневековая география не зря делила страны на еретические и правоверные. Кажется неслучайным помещение святыни в простоту. Галисия в фольклорной и литературной (у Кеведо, например) традиции — глухомань. Для кастильца галисиец — как поляк в Америке, бельгиец во Франции, чукча в России. (Правда, Франко из этих мест, как быть?) С другой стороны, северные районы, куда не дошли арабы, могли гордиться чистотой крови. У Велеса де Гевара персонаж перечисляет: «Моя Монтанья, моя Галисия, моя Бискайя и моя Астурия». На что Хромой Бес отзывается: «Ну полно чваниться».

Сантьяго-де-Компостела веками жил в провинциальном чванстве: до XIX столетия здесь не было газет, почти никакого светского книгопечатания. Оттого, что ли, зелены окрестные леса? Здесь все уверены, что величайшим поэтом Испании была Росалия де Кастро, — но в других местах это неведомо, потому что писала она не по-кастильски, а на гальего.

По русским переводам судить трудно, но звучит вполне в духе Дороги Сантьяго:

Землю и небо пытаю с тоскою, вечно ищу и не знаю покоя.
Как я тебя потеряла — не знаю.
Вечно ищу, но ни шагом не ближе, даже когда ты мне снишься
повсюду:
тополь задену, камень увижу...

Словно все, кто соприкасается с Дорогой, переходят в лунатическое состояние — пути и сна.

Полная внятность — грех, как имя Господне всуе. «Ужасно, если все понимаешь. Какое счастье, когда способен встретить неожиданность», — сказал Бунюэль, раз за разом подтверждая такую свою способность. Он оказался самым последовательным из сюрреалистов, до глубокой старости (главные фильмы сняты после шестидесяти, последний — «Этот смутный объект желания» — в семьдесят семь лет) воплощая заповедь Андре Бретона из «Манифеста сюрреализма»: «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно».

Но и в этой среде он был еретиком, — никогда не соблазняясь анархической практикой сюрреализма, логично — по-раскольничьи — ведущей идею свободы к терроризму и вообще к насилию. В конце жизни Бунюэль критически замечает: «Сюрреалисты мало заботились о том, чтобы войти в историю литературы и живописи. Они в первую очередь стремились, и это было важнейшим и неосуществимым их желанием, переделать мир и изменить жизнь».

Однако сюрреализм стал институтом — и как раз только в сфере искусства: книги Арагона, Элюара, Бретона стоят на полках «классика», картины Дали, Эрнста, Магритта стоят бешеных денег. А ведь было время, когда Бунюэля подвергли суду чести за публикацию в «буржуазном» издательстве, причем Бретон спрашивал: «Вы с полицией или с нами?» Правда, в 1930 году группа сюрреалистов разгромила кабаре, хозяин которого осмелился назвать заведение по поэме их кумира Лотреамона «Песни Мальдорора». Великие разрушители — истовые охранители, когда дело касается не святых вообще, а их святых. Жить в соответствии с собственными заветами непросто. (Так апологеты постмодернизма со скучной серьезностью бубнят о радостях игры.) Бунюэль признавался в молодой тяге к разрушению («Мысль поджечь музей представлялась мне

более привлекательной, чем открытие культурного центра или больницы» — понятно: ломать не строить) и в молодые годы был, видимо, неприятным типом: пугал католиков-родителей переходом в иудаизм, скандалил на публике, оскорбляя гимны и флаги, запретил родне жены прийти на свадьбу из отвращения к понятию «семья». Все переменялось с профессиональной зрелостью. Уже в гражданскую войну он называет «безумным» — хотя по-сюрреалистически и «великолепным» — расстрел памятника Святого сердца Иисусова. Иконоклазм — акт сугубо религиозный.

Так с истовым иконоборчеством сублимировался в своих картинах Бунюэль, «атеист милостью Божией». Его неверие исполнено пафоса веры. Его ересь органична и народна — как реплики его персонажей: «Пусть грешит — это хорошо: будет в чем каяться», «Кто убивает животных — камень на шею и в море: так сказано в Евангелии». Простая баба громко и отчетливо говорит епископу: «Я ненавижу Иисуса Христа с детства! Сейчас отнесу две корзины моркови и все вам расскажу». Не расскажет — так и исчезнет с корнеплодами.

Ответов нет. Но бунюэлевские открытые финалы не оставляют чувства досады — как и чеховские: в них реальная, не придуманная, правда жизни. Вопрос о личной свободе и Божьей благодати — главный вопрос Бунюэля — не решить. Поставить — уже ересь. Полвека он и грешил — с первой до последней своей картины.

«Динамо-Севилья» — так определили бы в моей юности сюжет «Этого смутного объекта желания» о молодой андалуске, которая игрой в неприступность доводит до иступления влюбленного в нее господина средних лет. Невоплощенная страсть, незавершенность акта любви — как незаконченное паломничество в Сантьяго-де-Компостела в «Млечном Пути», как не» «достроенный барселонский собор Саграда Фамилия.

Последняя сцена «Смутного объекта» — кружевница в витрине модной лавки штопает прореху в окровавленном кружеве. И мы внезапно вспоминаем репродукцию вермееровской «Кружевницы» в первом фильме Бунюэля «Андалусский пес», который начинался легендарным кадром: лезвие бритвы рассекает глазное яблоко — сюрреалистическое торжество своеволия. Полвека киношной жизни Луиса Бунюэля были заняты штопкой этой прорехи: тварь ли я дрожащая — или право имею? Сложив стопкой тридцать две его картины, видим: тварь, несомненно тварь, но право имею.

Такая туманность нам знакома. На всех языках «Млечный Путь» вызывает в воображении молоко — кроме русского. В русском он рифмуется с вечностью.

БОСФОРСКОЕ ВРЕМЯ

СТАМБУЛ — БАЙРОН, СТАМБУЛ — БРОДСКИЙ

БАЗАР ЕВРАЗИИ

Стамбул издали очень современен. Минареты на расстоянии кажутся телевышками — и эти острия протыкают время, сводя сегодняшний Стамбул с доисламским Константинополем и еще более древним Византием. Главный храм христианского мира — Айя-София — стал образцом не только для церквей, особенно православных (вспомним Софии — киевскую, новгородскую, вологодскую), но и для мечетей. Поставленные по четырем углам константинопольской церкви минареты превратили ее в мусульманский храм, и началось клонирование — мечеть Сулеймана, мечеть Султана Ахмета, мечеть Баязида... Некоторые красивее, почти все грациознее поруганной Софии, но у истоков — она, и все на нее похожи. Становится понятно, как внушителен был и безминаретный Стамбул. Нынешний пассажир эгейского круиза испытывает, входя в Босфор, те же ощущения, что крестоносец Жоффруа де Виллардуэн восемь веков назад: «Многие из смотревших на Константинополь даже помыслить не могли, что может быть в мире столь богатый город, и вот увидели они сии высокие стены и богатые башни, оградившие город, и высокие церкви, и было их всех столько, что невозможно поверить, когда бы не расстились они перед глазами... Не нашлось столь бесстрашного человека, кто не затрепетал бы при сем зрелище...»

Впечатляет и сама идея: единственный город на двух континентах. Единственный великий город с тремя именами. Ну разве Рыбинск-Щербаков-Андропов или Юзовка-Сталино-Донецк. На что у Стамбула найдется русский ответ: четвертое имя — Царьград.

Вид города с воды внушал и внушает трепет и почтение: мало на свете рукотворных ландшафтов величественнее. Другое дело, когда прибываешь по воздуху и из аэропорта на такси режешь углы от Мраморного моря к бухте Золотой Рог, сразу погружаясь в базар, который есть город. Байрон приплыл в Стамбул на фрегате, Бродский прилетел самолетом. Думаю, это

важно.

Однако корабль тоже рано или поздно пристает к берегу, и базара не миновать. Пассажирские причалы — на европейской стороне. А главный парадокс Стамбула таков: Азия тут — это Европа, а вот Европа — самая что ни на есть Азия. Карту хочется перевернуть вверх ногами — впрочем, еще и потому, что Эгейское море по отношению к Черному в культурно-политическом смысле — север.

Пересекаешь узкую полоску Босфора — и оказываешься в чистом респектабельном европейском городе, оставляя позади, в географической Европе, бессонный, шумный, грязный азиатский базар, кружащийся наподобие дервиша вокруг ядер конденсации, — мечетей и дворцов. Кружение усиливается хаотичным мельканием машин: светофоры либо отсутствуют, либо не работают, либо игнорируются. Разносчик чая со своей хрупкой подвесной конструкцией из подноса и восьми стаканчиков в безумной отваге мчится на автомобильный поток, перекрывая криком клаксоны; машины с визгом тормозят, водители высовываются по пояс и машут одобрительно руками.

На азиатской же стороне, чуть дальше аккуратного ближнего Кадыкея — фешенебельные районы Фенербахче, Бостанджи, Гезтепе: тут-то и селится солидный средний класс. Здесь горят огни на перекрестках, здесь следят, чтобы не рушились дома и не замусоривались улицы, — на это' есть время, поскольку нет одержимости идеей продажи и показа, никто не дергает пришельца за фалды, предлагая путеводитель, шашлык, бумажные салфетки, штаны, древний камень. Здесь живут для себя, и в том, что для себя живут лучше, чем для чужеземцев, — серьезное отличие Турции от северного соседа.

Скоропалительный турист сюда не добирается, ограничиваясь босфорской прогулкой на катере и пересечением моста, связавшего два континента, чтобы испытать действительно волнующее чувство. «До свиданья, дорогая, уезжаю в Азию и последний раз сегодня на тебя залазию» — в Стамбуле это не песня о разлуке, а гимн похотливости: до Азии двадцать минут по воде или пять по мосту.

В стамбульской Европе гуляет торговля. Известный всему миру Большой базар — как раз цивильное место, вполне пристойный торговый центр, просто громадный. Настоящий базар — за его пределами: повсеместный, беспрерывный. Вечером у Новой мечети прямо из высокой кучи на асфальте выбирают рубашки пастельных тонов — в полной темноте. По ресторанной улице на Галатасарайском рынке бродят среди столиков продавцы погремушек, статуэток дервишей, цветов, портретов

Ататюрка, лотерейных билетов; всех замучил старик с потертой лисьей шкурой. Дама в балахоне с бледным накрашенным лицом разворачивает аккордеон: «Дунайские волны». Сейчас войдет Чарнота. В районе Лалели бродят недешевые «наташки». По набережным Золотого Рога — рыбная торговля под присмотром безбоязненных свиноподобных чаек: сардины, скумбрия, пеламида с рекламно вывороченными пурпурными жабрами. Жареную скумбрию продают прямо с качающихся лодок. Картина inferнальная: в лодке жаровня, пламя то и дело взмывается, охватывая продавцов, они ругаются, хохочут и протягивают на берег вложенную в булку рыбу.

В мавзолее Сулеймана Великолепного настойчиво предлагают сделать взнос на поддержание гробницы султана и его славянской жены Роксаны. Квитанцию за номером 0255207 серии D13 храню: как еще обернется жизнь.

Туризм — тоже торговля. Только сам товар — поскольку это недвижимость под охраной государства — продать нельзя, так что торгуют любознательностью. Твоей. Ты — одновременно покупатель и товар. Странное шизофреническое ощущение, когда тебе назойливо и агрессивно продают тебя — хочется сказать, лучшую часть тебя, одну из лучших, по крайней мере.

На асфальте у воды — что-то накрытое брезентом с огромной надписью: «Тетрадь — 1 kg — \$2». Изводишься от любопытства, но тут приходят вялые брюнеты и стаскивают брезент: штабеля тетрадей для продажи на вес российским оптовикам. Местные торговцы сносно объясняются по-русски — благо масса общих слов. Балык — по-турецки «рыба»; обидно: выходит, любая тюлька — для нас деликатес. Зато мы отыгрались на сарае, который у них — дворец, и на алтыне, который — золото. Спорт — спор: как правильно. Ластик — шина. Я обедал на речке Чай, пил чай в местечке Чердак.

Секулярная революция Ататюрка реабилитировала алкоголь: вина пока неважные, все пьют анисовую ракию и более привычное, с фонетически безупречным написанием — votka, kanuak. Стакан по-ихнему — бардак, тарелка — табак. Родная лингвистика: водки бардак да селедки табак.

Восток вообще роднее, чем запад. Европе в русском языке как раз не повезло. Прежде всего — с единственной известной к этому слову рифмой. И еще: в слове «Европа», особенно в его производных, так явственно слышен другой чуждый корень, и на слух патриота какой-нибудь «Евросоюз» только и может быть союзом масонов. Язык определяет идеологию: «евроремонт» — само существование этого слова есть

сильнейший аргумент в пользу азиатскости России. Не говоря уже о том, что евроремонт в Москве занимаются турки.

«Москва, Астрахань, Персия, Индия» — в этой мечтательной бунинской цепочке явно пропущен Стамбул: по соображениям картографической прямоты, вероятно. Жизнь откорректировала классика бойким сообщением по маршрутам Сочи-Трабзон и Новороссийск-Стамбул.

У причалов Каракея выстроилась русская кафедра: «Профессор Щеголев», «Профессор Зубов», «Профессор Хлюстин»; профессорские матросы выходят на сухопутный торговый промысел. В Лалели полно русских вывесок: «Центр кожи», «Переговорный пункт», «Молдова-Кишинев, Одесса-Херсон». В Каракее — ряд кабачков: «Дедушка», «Почувствуйте разницу, е-мое!». Чувствуешь, сидя у окна: под тобой рыбный рынок, перед тобой Золотой Рог, за ним — Айя-София. Ё-мое!

Наконец-то! Исполнилась многовековая мечта. Победой прославлено имя твое, твой счет на вратах Цареграда.

СЛЕЗА НА ВЕТРУ

На базаре начинаются занимающие 284 октавы стамбульские похождения байроновского Дон Жуана. В него, попавшего в плен к пиратам и выставленного на продажу с другими рабами, влюбляется жена султана и покупает его. Переодетого женщиной Дон Жуана приводят в гарем, но он султанше отказывает: «Любовь — для свободных!» Манифест имеет по-английски и дополнительный смысл: «Любовь бесплатна», — говорит Байрон, заплативший высокую цену вечной разлуки за свою любовь к сестре Августе.

Рыночная тема любви возникает на невольничьем рынке, откуда русский переводчик убрал русских: «...Доставив на большой стамбульский рынок/Черкешенок, славянок и грузинок». В оригинале — Russians. Чуть дальше, уже среди рабов-мужчин — снова отсутствующие в переводе Russians. Невыносима, что ли, была мысль о пленении и продаже русских, а так — может, это и полячишки. Русские переводы, не только Байрона — волей-неволей, а иногда и прямо волей — идеологичны. Еще хуже — когда откровенно неряшливы.

В «Плавании в Византию» Йейтса, которое обыгрывает Бродский в английском варианте своего эссе «Путешествие в Стамбул» — «Бегство из

Византии», — фигурирует рыба. Откуда взялись в переводах «тунцы» и того пуще — «осетр» (это в Черном-то море!)? У Йейтса яснее ясного: «maskerel» — макрель, или, по-нашему, скумбрия, справились бы напротив, в Одессе. Спросишь — скажут, мелочи, главное — дух, но ведь оригинал почему-то точен. (Это еще к тому, что почти все байроновские фрагменты — из дневников, писем и даже стихов — приходится переводить заново.) Байрону — как Йейтсу, как Шекспиру, как очень многим — у нас не повезло: он куда резче, корявее, современнее, чем в переводах. Изумляешься, сопоставив с подлинником, — во что превратились простые байроновские образы под пером байронических его перелагателей. Один из персонажей Джейн Остен говорит о расхожем романтизме: «Я назову холм крутым, а не гордым, склон — неровным и бугристым, а не почти неприступным, скажу, что дальний конец долины теряется из вида, хотя ему надлежит лишь тонуть в неясной голубой дымке». Довольно точное описание метаморфозы Байрона в русском переводе, В переводе не только буквальном, но и в идейном. Тот же остеновский герой: «Добротный фермерский дом радует мой взгляд более сторожевой башни, и компания довольных, веселых поселян мне несравненно больше по сердцу, чем банда самых великолепных итальянских разбойников». Перед нами — прозаический пересказ стихотворения Лермонтова «Родина»: «полное гумно», «изба, покрытая соломой», «пляска... под говор пьяных мужичков». Но таков самый поздний Лермонтов — каким он толком не успел стать. Лермонтов же как властитель дум — это поэтика «гордых холмов» и «неприступных склонов»: нет, не Байрон, а другой — *байрон*. Слишком известно, как много у нас было байронов, — того не избежал даже Пушкин. Значение Байрона в России — больше, чем где-либо, что объяснимо: Европе идея личности была уже знакома, в России она тогда и началась. «Отважный исполин, Колумб новейших дней, / Как он предугадал мир юный, первобытный, / Так ты, снедаемый тоскою ненасытной / И презря рубежи боязненной толпы, / В полете смелом сшиб Иракловы столпы...» (Вяземский).

Бертран Рассел в своей «Истории западной философии» выделил Байрона в специальный раздел, поставив его, таким образом, в один ряд с Кантом, Гегелем, Шопенгауэром, хотя ясно, что никакой философской системы у Байрона нет. Зато есть модель жизни. Мировоззрение, точнее — мироощущение. Не «мир и я», а «я и мир». То, что внутри, не уступает по богатству и сложности тому, что снаружи, и главное — важнее и значимее. После Ницше, Фрейда, экзистенциалистов тезис выглядит трюизмом, но первым это постулировал Байрон. Причем в наиболее доступной

художественной форме: увлекательными стихами.

Сопоставимость несопоставимого, превосходство над превосходящим, нарушение элементарных законов арифметики и физики во имя торжества человека над человечеством — вот что получило зауженное и, по сути, нелепое имя «романтизм». Радикальнее открытия в людской истории не было. У истоков романтизма — того способа отношения человека к жизни, который продолжается по сей день, — стоят три имени: Наполеон, Бетховен, Байрон. Один показал, на что способна волевая личность, второй задал темп и ритм освоения мира, третий явил образец поведения и облика.

Байрон «расширил сферу интимного до немыслимых пределов». Пожалуй, это наиболее точная и емкая формулировка его достижений (хотя Венедикт Ерофеев высказался так совсем по другому поводу).

Еще раз Остен: «Беда поэзии... в том и состоит, что редко кто наслаждается плодами ее безнаказанно и что она более всего впечатляет нас при том именно состоянии души, когда нам менее всего следовало бы ею упиваться». Взгляд настолько рациональный, что почти медицинский. Его можно принять как диагноз русского байронизма, который у нас оказался таким долговременным: от Онегина и Печорина до Корчагина и Мелехова. Да и дальше: до тех недавних времен, когда были растабуированы деньги. Советский романтизм уговаривал обрести крылья, российский консьюмеризм — приобрести прокладки с крылышками. Не крылья Советов, а крылышки полезных советов.

Примечательно, что сам Байрон о низких предметах говорил уважительно: «Деньги единственная твердая и неизменная опора, на которую следует полагаться умному человеку».

Не вяжется с байронизмом, но с Байроном — вполне. Явственная и яркая его характеристика, выступающая из дневников и писем, — здравый смысл. Пожалуй, только в «Дон Жуане» явлен тот же трезвый Байрон — дневниковый, эпистолярный. До того он сознательно и скрупулезно разрабатывал пойманные в «Чайльд Гарольде» образ и идею лихой личности, отчаянно противостоящей миру. И не менее успешно трудился над таким своим жизненным обликом.

Байрон был, вероятно, первой суперзвездой современного типа. В нем сошлось все, что выводит на первые полосы газет и в заголовки теленовостей. Родовитость — как у принца Чарлза, богатство — как у Гетти, красота — как у Алена Делона, участь изгнанника — как у Солженицына, причастность к революциям — как у Че Гевары, скандальный развод — как у Вуди Аллена, слухи о сексуальных отклонениях — как у Майкла Джексона. Не забудем и талант.

Он преуспел бы на радио: современники отмечали глубокий, бархатного тембра голос. Он покорял бы телезрителей редкой красотой, не просто данной от природы, но и которой — сам свой старательный имиджмейкер — добивался тяжелым постоянным трудом. Ел обычно раз в день, в основном рис и овощи, изнуряя себя диетой, так как был склонен к полноте. Пил, за исключением ранней молодости, очень мало, временами бросал вовсе. Целенаправленно и упорно занимался спортом: боксировал под руководством лучших бойцов того времени, по возможности ежедневно ездил верхом, совершал долгие заплывы.

Трусцой Байрон не бегал только оттого, что ходил трусцой, и врожденный дефект ступни, сделавший его хромым на всю жизнь, можно считать решающим обстоятельством в открытии романтизма. Как малорослость Наполеона и глуховатость Бетховена.

Современники отмечали магнетизм Байрона. Он знал это свое качество, но не доверял стихийному обаянию, работал над образом. И был прав. «Толстый поэт — мне кажется, это какая-то аномалия», — записала леди Блессингтон перед встречей с Байроном в Венеции, напуганная слухами об изменении его облика. Он не подвел.

Переплыв Дарданеллы в том самом месте, где Леандр плавал к Геро и где Геллеспонт пересек Александр Великий, Байрон написал об этом, кажется, всем своим корреспондентам. Так же, как о фразе Али-Паши в Янине: «Он сказал мне, что я человек высокого происхождения, потому что у меня маленькие уши, выющиеся волосы и маленькие белые руки». Эти слова Байрон без устали повторял в письмах, зная, что их будут цитировать в лондонском обществе. Восхищавшийся им Стендаль тем не менее язвительно записал: «Когда лорд Байрон забывал о своей красоте, он предавался мыслям о своем высоком происхождении».

Он знал свои козыри и козырял. Его и воспринимали суперзвездой. Шелли пишет о 1816 годе на Женевском озере: «Жители домов, выходивших на озеро напротив дома лорда Байрона, пользовались подзорными трубами, чтобы следить за каждым его движением. Одна английская дама от испуга лишилась чувств, когда он вошел в гостиную».

Обморок случился, скорее всего, не только от возбуждения в присутствии кумира, но и от его демонической репутации — развратника и изгоя.

На деле говорить можно о самоизгнании, вызванном установкой на изгнанническую судьбу. Безнравственностью и промискуитетом Лондон начала XIX века удивить было трудно, и похождения Байрона ничем особенным не выделялись, хотя он действительно был развратен и в

разврате азартен.

Его дневники и письма не оставляют сомнений в гомосексуальных связях — как проявлении пансексуализма, того, что по-русски изящно именуется «...все, что движется». Он не стеснялся перед друзьями: «Я отложил было перо, но обещал посвятить раздел состоянию морали, и следующий трактат на эту тему будет озаглавлен „Содомия облегчена и педерастия одобрена древними авторами и современной практикой“. Или — о портовом городке Фалмуте, „прелестном месте“, которое предлагает „Plen. and optabil. Coit.“ (так приятели прозрачно кодировали „многочисленные и разнообразные половые сношения“): „Нас окружают Гиацинты и другие цветы самого ароматного свойства, и я намерен собрать нарядный букет, чтобы сравнить с экзотикой, которую мы надеемся встретить в Азии. Один образец я даже возьму с собой“. Речь шла о юном красавце Роберте Раштоне, который был у Байрона пажом, как Гиацинт — у Аполлона. В Афинах появился новый фаворит — пятнадцатилетний Николо Жиро. Что до Азии, то Байрон упоминает „турецкую баню, мраморный рай шербета и содомии“. В Константинополе это дело было поставлено широко. Несколько позже Флобер писал о целой улице мужских борделей, о том, как их обитатели покупают засахаренный миндаль на только что полученные от клиентов деньги: „Так анус наполняет желудок, тогда как обычно все наоборот“.

Однако эта сторона байроновской любовной активности, во-первых, проступает лишь при чтении всего его наследия, современникам недоступного, во-вторых, она вообще незначительна. Главным всю жизнь были женщины.

Таким образом, единственное нестандартное явление личной жизни Байрона — отношения с Августой, пусть и сводной, только по отцу, но сестрой. Правда, это были тогда лишь слухи, какие в годы регентства переносили снисходительно. Суть не в том, что происходит, а как это подается. Можно безобразничать, но нельзя хамить. Байрон же оказался сам своей собственной желтой прессой, с усердием таблоида откровенничая в гостиных о запретных — для произнесения, только для произнесения вслух — вещах. «Главным недостатком Байрона было его извращенное стремление создавать себе дурную репутацию... Не исключая, что это было болезненное проявление тщеславия», — отмечает современник. Байроновское самоизгнание стало логическим завершением свободного словоговора.

Подлинное его отношение к женщинам затуманено романтическими клише в стихах, эффектным скепсисом в «Дон Жуане», разговорным

цинизмом в письмах. Лишь изредка прорывается нечто неожиданное — надо думать, окрашенное глубокой и трагической любовью к Августе: «Странно, как скоро мы забываем то, что не находится постоянно перед нами... Я исключаю воспоминания о женщинах: им нет забвения (будь они прокляты) более, чем любым иным выдающимся событиям, вроде „революции“, или „чумы“, или „вторжения“, или „кометы“, или „войны“.

В оригинале записных книжек — не «женщины»: совсем по-феминистски или, лучше сказать, по-политкорректному Байрон употребляет слово *Womankind* — «женское человечество».

Но он был звездой и со спортивным воодушевлением настаивал на своей репутации. О всплеске его сексуального разгула в Венеции рассказывали легенды — и он охотно уточнял. В январе 1819 Байрон пишет друзьям о слухах, привезенных в Лондон: «Какой именно случай имеется в виду? С прошлого года я прошел через строй (*sic!*); идет ли речь о Таручелли, Да Мости, Спинеле, Лотти, Риццато, Элеоноре, Карлотте, Джульетте, Альвизи, Замбиери, Элеоноре де Бецци (которая была любовницей неаполитанского короля Джоаскино, по крайней мере одной из них), Терезине из Маццурати, Глеттенхейм и ее сестре, Луиджии и ее матери, Форнаретте, Санте, Калигаре, вдове Портьера, болонской танцовщице, Тенторе и ее сестре и многих других? Некоторые из них графини, некоторые жены сапожников; одни благородные, другие средние, третьи низкие — и все шлюхи... Я всех их имел; и втрое больше, если считать с 1817 года».

За несколько лет до этого всплеск случился на Востоке: «У меня было больше двухсот *pl&optCs*, и я едва не утомился...»

Любознательность Байрона имела и теоретическое измерение. В Стамбуле, где он провел два месяца и один день, ему — одному из очень редких европейцев — удалось, используя посольские связи, попасть в гарем султанского дворца Топкапы. Теперь-то это доступно всякому, хотя и непросто. Даже сейчас, когда тут заведомо музей, — ажиотаж: умозрительная реализация мужских желаний, генная мечта европейца о единовластном владении гибридом бани и бардака. Леди Монтегю, автор «Константинопольских писем», поминаемая Байроном в «Дон Жуане», описала турецкие бани так, что вдохновила Энгра на его знойную эротическую картину, а завистливая фантазия превратила процесс помывки в любовные улады. В Топкапы у гаремных ворот — очереди и толпы. Выделяется слаженными абордажными приемами экипаж эсминца «Гетьман Сагайдачній», пришедшего сюда из украинского Черного моря.

В гареме пышно, Байрон уже определил это коротко: «дурной вкус». И

про весь город: «Всякая вилла на Босфоре выглядит как свеженарисованная ширма или декорация». В наши дни вдоль пролива, по обе стороны — виллы замечательного вкуса, это уже новые постройки. В байроновские времена красивые жилые дома были лишь в Пере, районе, где и по сей день чаще всего селятся европейцы, хотя тогдашний запрет на их жительство среди великих мечетей, между Мраморным морем и Золотым Рогом, давно снят.

В Пере обосновался и Байрон. Он отказался от приглашения жить в британском посольстве, но принял охрану янычар. «Я был во всех главных мечетях... Проехал по Босфору к Черному морю (где скалистые известняковые берега могли напомнить ему белые скалы Дувра — П.В.), вокруг стен города, и знаю его вид лучше, чем вид Лондона». Ездил кататься верхом в Белградский лес, вдоль византийских стен Феодосия, мимо кладбищ с кипарисами, которые он назвал «приятнейшими местами на земле». Сейчас у стен Феодосия — нищета, причем неприличная, потому что вызывающе неопрятная, с полным безразличием к трещинам по фасаду, к отбитой штукатурке, к отсутствию намека на зелень и цветы, ко всему тому, что в руках не властей, а обывателя.

Пера, из-за которой Байрон назвал Стамбул «европейцем с азиатскими берегами», теперь именуется Бейоглу и как-то держится. На проспекте Истикляль — оживленный променад среди обветшалых домов столетней давности, вроде моей гостиницы «Лондра» с антикварными печками-буржуйками и действующими говорящими попугаями. Посольства переехали в Анкару с переносом туда столицы в 20-е годы, но в зданиях остались консульства, и дряхлая заморская роскошь обступает вечернее гуляние, на три четверти состоящее из мужчин.

Утром, уже в половине восьмого, в заведениях без вывесок сидят за маленькими, с вдавленными боками, стаканчиками крепкого вкусного чая мужчины в начищенных туфлях и белых носках, неторопливо переставляя костяшки местного цифрового домино «окей», двигая шашечки местных нарда «тавла», шлепая картами или просто откинувшись и надолго застыв. День начинается правильно.

Султаны знали, что делать с таким количеством незанятых мужчин. Многие об этом узнавали — Россия, Греция, Северная Африка, Балканы, даже Вена, которую тоже пыталась захватить нашедшая себе занятие конная турецкая молодежь.

Военную экспансию сменила экспансия торговая, и Евразия от Дуная до Сахалина покрылась турецким ширпотребом. В стране мужчин два достойных занятия — война и торговля.

Исламские законы в Турции упразднены, жену можно иметь лишь одну, но цивилизация — незыблемо мужская. В деревне Карахаит на стуле во дворе стоит телевизор, шесть баб смотрят свой сериал; на балкон выходит некто в халате, хлопает в ладоши, бабы споро скручивают шнур, тащат к дому телевизор, собирают стулья. На крышах сельских домов замечаешь пустые бутылки — по числу дочерей на выданье. В Конье, в глухой провинции — закутанная во все что положено женщина, погруженная в древнее искусство росписи керамической плитки, быстрым движением выхватывает из складок одежды плеер, меняет частоту — и снова смиренный наклон головы в косынке, скрывающей наушники. Свидание на площади Галатасарай, в центре Перы. К молодому человеку подходит девушка в традиционной одежде — платок до бровей, балахон до пят. Он левой рукой показывает ей с возмущением часы, а правой коротко бьет в челюсть. Зубы лязгают, время сдвигается, пара под руку отправляется по проспекту Истиклаль.

Мужчина по-турецки — бай, женщина — баян. Понятно, что бай играет на баяне, а не наоборот.

Байрону это в Стамбуле нравилось. «Я люблю женщин — Бог свидетель — но чем больше погружаюсь в здешнюю систему, тем хуже она кажется, особенно после Турции; здесь (в Венеции — П.В.) полигамия целиком принадлежит женщинам».

Это голос не только и даже не столько мужского начала, сколько желания определенности, незатуманенности во всем — этикетке, правилах общежития, законах, регулирующих отношения, в том числе и половые. Проблема шире — насколько шире для Байрона Стамбул и Турция, ставшие воплощением нового мира. Восток-Юг казался выходом из системы условностей, разработанных на рафинированном Западе-Севере. Восток — реальность которого во многом была создана поэтическим воображением — представлялся свободой.

Среди тех своих великих современников, кто увлекался ориентализмом — Гете, Гюго, Скотт, — Байрон занимает особое место: он на Востоке жил. И почувствовал вкус к простоте, к резким и оттого внятным контрастам. «Я предпочел бы Медю любой женщине» — это желание остроты, которая предпочтительнее цивилизаторской нивелировки. «Любовь — для свободных!»

Ненависть Байрона к каким бы то ни было регуляциям и канонам выливается в брюзжание по поводу своей страны — самого организованного в то время британского общества: «Терпеть не могу ваш Гайд-парк, ваши казенные дороги, мне нужны леса, ложбины, пустоши, в

которых можно раствориться. Мне противно знать, куда ведет дорога, и отвлекаться на верстовые столбы или на мерзавца, требующего два пенса на заставе». (Сравним с раздражением россиянина на платных дорогах Америки или Франции, даром что дорогах превосходных.) В «Дон Жуане» Байрон еще резче: «Дорога в ад очень похожа на Пэлл-Мэлл». Везде в письмах с Востока он называет Британию — your country: «ваша страна». «Родственные узы кажутся мне предрассудком, а не привязанностью сердца, которое делает свой выбор без принуждения». Он и сделал непринужденный выбор в пользу восточного обычая против западного устройства.

Байрон, погибший за освобождение греков от турок, говорил удивительные вещи: «Вот слово турка — это надежное слово, а на греков полагаться нельзя...», «Мне нравятся греки, это симпатичные мошенники — со всеми пороками турок, но без их отваги», «Я провел изрядное время с греками, и хотя они уступают туркам...», «То достоинство, которое я нахожу у турок повсеместно...» и т.д.

«Он умер, как крестоносец в борьбе с мусульманами», — красиво высказался Рассел. Да, но это острейший парадокс жизни Байрона, предпочитавшего Восток Западу и не ставившего христианство выше ислама. Более того, его жена Аннабелла и Исаак Дизраэли оставили свидетельства о том, что он всерьез обсуждал идею перехода в ислам. Свободу Байрон, правда, ценил выше и Востока, и Запада, и любой из религий. За это и умер в Миссолунги официальным — по провозглашению султана — врагом своей любимой Турции.

«Душа все время влекла его на Восток», — записал со слов Байрона в 1822 году Э. Дж. Трелони.

Восток — это был вариант. Жизненная альтернатива. Восток как опыт (реальный и, главное, умоглядный): иного пространства — огромного, немереного, незанятого; иного времени — глубже древность, дольше день, медленнее ритм; иного человека — подчиненного своим неведомым условиям, оттого казавшегося безусловнее, первозданнее, свободнее.

Неизбежно путешественник ощущал себя концом грандиозной цепи, наследником Библии, Александра, крестоносцев, Наполеона. Отсюда — новый для западного сознания размах ориенталистских поэм Байрона, отсюда его необычные, поразившие воображение столь многих и породившие столь много подражаний сюжеты и герои «Гяура», «Абидосской невесты», «Корсара», «Лары», вдохновленного Востоком «Чайльд Гарольда», освоившего Восток «Дон Жуана».

Лотофаг Байрон в пять промежуточных британских лет — между

путешествием и самоизгнанием, — едва что-то шло не так, заводил речь о Юге и Востоке: он уже знал, как нужно бороться с прославленным им же самим сплином.

Словно о Байроне через полтора века после его смерти написал Бродский:

...В кошачьем мешке у пространства хитро прогрызаешь дыру, чтобы слез европейских сушить серебро на азийском ветру.

ПИДЖАКИ НА МОСТУ

У самого Бродского, в 22 года написавшего эти строки о себе, жизнь сложилась ровно наоборот. Двумя годами позже в сочиненных по мотивам Байрона «Новых стансах к Августе» он — как оказалось позже, полемически и пророчески — сформулировал: «Мне юг не нужен». Ему в самом деле нужен и дорог всегда был Запад и Север, а не Восток и Юг. Он и в Ялту, и в Венецию ездил — зимой. «Я предпочел бы Медею любой женщине», — сказал Байрон. По Бродскому, Медея — внедрение восточной дикости в эллинскую цивилизацию: наведение ужаса. И перемещение из Турции в Грецию — антибайроновское. Под «Путешествием в Стамбул» значится: «Стамбул — Афины, июнь 1985», и эта строка — не справка, а важный эпилог с обозначением культурных и эмоциональных полюсов, где тире — выдох: выход. Возвращение к норме. Турция сопрягается с Грецией — по-байроновски, только с обратным знаком.

Эссе написано под Афинами, на Сунийском мысу, где на колонне изящнейшего храма Посейдона видна глубоко процарапанная подпись Байрона. Тот расписывался всюду. Я видел его автограф на руинах храма в Дельфах: он почти незаметен, но опытные гиды смачивают мрамор водой, и имя проступает. Байрон был настоящий турист: «Должен сказать, я никогда не считал удачной мыслью Nil Admirari». Этот антитуристический принцип — «ничему не удивляться» — в равной степени чужд и Бродскому. Он начисто лишен столь распространенного среди соотечественников снобизма, этакой оттопыренной губы: «видали».

Тем более примечательно его раздражение, уже почти брюзжание по поводу увиденного и пережитого в Стамбуле.

Бродский — путешественник, восторгался глухими страшноватыми городками Сицилии, обожавший шумный, грязный, опасный Неаполь, находивший очарование в неприглядных мексиканских

базарах, — решительно не воспринимает Стамбул. При этом никаких особых неприятных обстоятельств не было: короткий визит протекал гладко и стандартно.

Бродский жил в пяти минутах ходьбы от британского консульства, где бывал Байрон, — в гостинице «Пера палас», напротив моей «Лондры». Украшенная теперь сателлитной тарелкой на крыше, «Пера» — по-прежнему самый примечательный отель Стамбула, как и во времена, когда тут жили Грета Гарбо и Агата Кристи, с тяжелой гаремной роскошью интерьера арт-нуво. Вечером в ресторане какой-то гнесинский виртуоз за роялем чередует «Очи черные», шопеновский вальс, «Из-за острова на стрежень». В меню — шиш-кебаб Карс. Как протянулись турецкие щупальца: в самом деле, Карс-то у них, как и Арарат.

Бродский вспоминает в эссе самаркандские мечети — но этот абрис знаком ему с детства: импозантное сооружение на Петроградской стороне. Не чета жалкой московской мечети в Выползовом переулке, единственной на огромный город советских времен, в котором татары занимали второе место по численности после русских: грязный двор, сломанные двери в сортире с узкогорлыми кувшинами для подмывания, но в скромном молельном зале — вдруг роскошные синие ковры, подарок иранского шаха. Ленинградская мечеть напоминает стамбульские — может, и это сыграло роль?

Так или иначе, что-то ведь побуждает Бродского сказать про одно из значительнейших мест мировой истории: «...Город этот — все в нем — очень сильно отдает Астраханью и Самаркандом». И еще усугубляя, уточняя за счет знакового имени: «...Помесь Астрахани и Сталинабада».

Тень Сталина неизбежно осеняет российского человека в Турции. А ведь Бродский не видал мавзолеев Ататюрка в Анкаре: высокий, широкий и пустой город на холме над столицей — не сравнить с крохотными кубиками на Красной площади. Впрочем, культ Ататюрка — в стране повсюду. Бюсты у любого казенного заведения, будь то полицейский участок или школа. На сувенирных тарелках в обрамлении одинакового орнамента — Ататюрк, Сулейман Великолепный, Ататюрк, Богоматерь с Младенцем, Ататюрк. Фотографии вождя в каждой парикмахерской, овощной лавке, автобусе — чего не было с образом Сталина, который не позволяли так профанировать. Здесь же демократия и свобода, запретить или навязать портрет нельзя — значит, это любовь.

Отсюда, надо думать, и всплыл Сталинабад. Но Стамбул не виноват. Виноват — Константинополь. Второй Рим, за которым последовал Третий.

Империя, рухнувшая ровно за полтысячи лет до смерти

могущественнейшего из императоров XX века. «Путешествие в Стамбул» — самое, вероятно, уязвимое сочинение Бродского: с точки зрения историка, богослова, филолога, логика. Эссе, временами почти статья, едва не трактат, существует по законам лирического стихотворения. Неуязвимость же «Путешествия» в том, что автор то и дело — как ни в одном из своих сочинений — признается в субъективности. И главное — постоянно перемежает утверждения самоопровержениями. Эссе о Стамбуле — наглядный пример той жизненной позиции, которую Бродский сформулировал в обращенном к Томасу Венцлова «Литовском ноктюрне»: «...Вся жизнь как нетвердая честная фраза на пути к запятой». Запятая необходима и после названия города, о котором идет речь, — перед уточняющим историческим его именем.

Для Бродского Стамбул — город, который был Константинополем. Не зря он, сравнив мечети с жабами, а минареты с угрожающими ракетами, все же оговаривается: «На фоне заката, на гребне холма, их силуэты производят сильное впечатление...»; не зря оправдывается: «Наверное, следовало... взглянуть на жизнь этого места изнутри, а не сбрасывать местное население со счетов как чуждую толпу... психологическую пыль». Говоря о том, что на Востоке нет «хоть какого-нибудь подобия демократической традиции», он подчеркивает: «Речь... идет о Византии до турецкого владычества... о Византии христианской».

В позднем, 1992 года, стихотворении «К переговорам в Кабуле» — снова антивосточная, антиисламская декларация. И снова понятно, что речь не собственно о Востоке и исламе как таковых, а о подавлении личности, об авторитарности, всяческой несвободе вообще.

«Путешествие в Стамбул» разбито на сорок три короткие главки — от четверти до двух страниц. Как нигде, Бродский иллюстрирует здесь свой тезис о сугубой важности композиции — «самое главное, что за чем идет», как он выражался. Чередование живых зарисовок и «теоретических» фрагментов. Первые — стихи в прозе: «Бред и ужас Востока. Пыльная катастрофа Азии. Зелень только на знамени пророка. Здесь ничего не растет опричь усов. Черноглазая, зарастающая к вечеру трехдневной щетиной часть света...» Вторые — суть историко-этико-эстетические обоснования яростного неприятия Стамбула-Византии.

У Льва Лосева, лучшего знатока Бродского, есть стихотворение, герой которого, легко опознаваемый поэт, говорит: «...Оскорбительны наши святыни, / все рассчитаны на дурака, / и живительной чистой латыни / мимо нас протекала река». Река с живым течением — антитеза церемониальной неподвижности византийской культуры. За то

тысячелетие, что существовала Византия, на Западе были Августин и «Беовульф», Вестминстерское аббатство и «Песнь о Роланде», Абельяр и Болонский университет, трубадуры и Нотр-Дам, Марко Поло и Данте, Джотто и Боккаччо, Ганза и Чосер, Гус и Брунеллески, Жанна д'Арк и Гутенберг. Речь — о колоссальном многообразии явлений. Византия на восточный лад наслаждалась изысками нюансов.

С. Аверинцев называет «загадочной» византийскую «отрешенность от содержательной связи с историческим временем». И далее: «Каким образом обитатель богохранимого града Константинополя, родившийся через полтысячелетия после окончательной победы христианской веры, сумел с такой легкостью надеть маску язычника?..»

Не предположить ли в этой «чрезвычайно знаменательной черте „византинизма“ — известное равнодушие к категории содержательности вообще? И не усмотреть ли в византийском происхождении — истоки той легкости, с которой пала тысячелетняя христианская вера в 1917 году? Мгновенность распада подтверждается множеством разных свидетельств — „Окаянными днями“ Бунина, „Десятью днями“ Рида, мемуарами Коковцева, стихами Георгия Иванова, дневниками Чуковского... Ярче всего — „Апокалипсисом наших дней“ Розанова: „Русь слиняла в два дня. Самое большее — в три... Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частных“. Ритуал сменился ритуалом.

Имя Аверинцева возникает здесь не случайно. Есть ощущение (хоть и нет прямых тому подтверждений), что Бродский полемизирует с ним, давая оценку следствиям исторического явления, которое Аверинцев описал так: «Христианство смогло стать духовным коррелятом абсолютистского государства». Бродский в «Путешествии в Стамбул» настаивает: «... Политеизм синонимичен демократии. Абсолютная власть, автократия синонимична, увы, единобожию. Ежели можно представить себе человека непредвзятого, то ему, из одного только инстинкта самосохранения исходя, политеизм должен быть куда симпатичнее монотеизма».

На этом инстинкте самосохранения — нравственного! — стоит задержаться. Тезис Аверинцева: «Мудрость Востока — это мудрость битых, но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых восточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях укоренившейся политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру...» Бродский против такого кошмарного сна, тем более — яви, «мира с совершенно отличными представлениями о ценности человеческого существования, нежели те, что были в ходу на Западе». Против мазохистской установки на «битость».

Любопытно подыскать тут Бродскому неожиданного союзника — Солженицына. Герой и пациент «Ракового корпуса» Костоглотов разговаривает с интеллигентной санитаркой о западных людях и их литературе: «Какая-то легкомысленная их перебросочка. Так и хочется их осадить: эй, друзья! а — вкалывать вы как? а на черняшке без приварка, а? — Это несправедливо. Значит, они ушли от черняшки. Заслужили».

Страшный «опыт нравственного поведения», вызванный условиями деспотии, не возвышает, а унижает. Растворяет в массе — уже почти и не человеческой. Награждает «почетным статусом жертвы истории» — саркастически пишет Бродский, отказываясь от этого статуса: «Я... жертва географии. Не истории, заметьте себе, географии. Это то, что роднит меня до сих пор с державой, в которой мне выпало родиться...»

«Роднит с державой» — фигура не против-, но сопоставления. Бродский — не беглец, не жертва политических репрессий, а изгнанник, не откуда-то, а вообще. Свой самый лирический сборник — единственную в русской словесности книгу, все стихотворения которой посвящены одной женщине, — он назвал «Новые стансы к Августе», с обложки введя мотив принципиального байроновского изгнанничества.

В этой теме и в самой его позиции изгнанника «Путешествие в Стамбул» занимает особое место. Евразийская судьба Руси, сравнение СССР с Османской империей, Сулова — с Великим муфтием и т.д. В тех сорока пяти стихотворениях и циклах Бродского, которые можно отнести к жанру путешествия, не найти столь прямого — и сразу — обозначения идейной точки отсчета, какой у русских авторов в этом жанре выступает родина. В эссе уже во второй главке отмечено, что Ленинград и Стамбул — почти на одном меридиане. И на протяжении всего длинного (тридцать пять страниц) сочинения автор ни на миг об этом не забывает. Стамбулу достается не по заслугам: город расплачивается за Россию и Советский Союз, или, как всегда говорил Бродский, избегая обоих названий, — за отечество.

Точка отсчета в этом «Путешествии» совпадает с гипотетической точкой прибытия, тем местом, которое Бродский не называл ни «Ленинградом», ни «Петербургом», предпочитая — «родной город». Таким умозрительным совмещением можно объяснить болезненную остроту его стамбульских ощущений: раздражение и гнев вызывает лишь небезразличное, близкое, родное. Заостряя — и в этом следуя примеру эссе Бродского, — можно сказать, что в Стамбуле он прорепетировал возвращение в родной город.

Поэт уже по роду своих занятий — эксцентрик и изгой, и тем более

драматизируется его судьба, когда метафизическая чуждость дополняется и усугубляется физическим изгнанием или самоизгнанием: Овидий, Данте, Гюго, Байрон... Плеяда русских после 17-го. Бродский.

Прожив на Западе около четверти века, он так и не съездил в Россию. Тема невозвращения, нежелания вернуться — хоть на короткое время — как неотъемлемая часть поэтического образа всегда будет волновать и побуждать к догадкам. При жизни Бродского можно было задать вопрос, и он отвечал: говорил о том, что туристом в отечестве быть не хочет, что если ехать, то навсегда, а это по многим причинам невозможно. Может быть, «Путешествие в Стамбул» — путешествие в Стамбул — дает некоторое уточнение.

О побудительных мотивах поездки на Босфор («плавания в Византию») Бродский не говорит — вернее, называет опять-таки много причин, что обычно скрывает одну истинную. Все перечисленные в начале эссе самому автору представляются «легкомысленными и второ-, третьестепенными», включая «главную» — проверку гипотезы крестного знамения императору Константину: этот повод Бродский называет «верхом надуманности». И тут же мельком, походя, роняет: «В конце концов, я прожил 32 года в Третьем Риме, примерно с год — в Первом. Следовало — для коллекции — добрать Второй». Не предположить ли, что в такой почти проговорке и содержится основная причина: испытать то, что невозможно было в 85-м испытать в отечестве, в родном городе; проверить вариант возвращения, что было тогда даже не гипотезой, а фантастикой.

Примечательно беглое просторечие — «добрать до коллекции». Небрежность — смысловая, стилистическая — встречается в эссе постоянно: автор настаивает на необязательности своих суждений, высказанных нарочито легким тоном, именно для того, чтобы снизить градус собственной страстности, столь необычной для Бродского-прозаика, чтобы затушевать степень личной заинтересованности, одержимости предметом. Слишком явственно Бродский увидал за Вторым Римом — Третий. «Взглянуть на отечество извне можно, только оказавшись вне стен отечества». Репетиция возвращения состоялась. Результат известен.

Разумеется, Стамбул — метафора. Нагнетание стамбульских ужасов — жара и вонь, теснота и узость, грязь и пыль и т.п. — резко преувеличенное: я был в Стамбуле тремя месяцами позже — в конце лета 85-го. В прекрасной статье «Путешествие из Петербурга в Стамбул» Т.Венцлова, перечисляя атрибуты ада в эссе Бродского, указывает на более глубокую, чем просто геополитическая, метафору, говорит о катабазисе, нисхождении в царство мертвых.

Метафора — несомненно. Но есть и неприятие эстетики. Оскорбление зрения, обоняния, слуха. Есть простая нелюбовь к неряшливому выбросу эмоций, базару чувств. (Снова Лев Лосев: «Не люблю этих пьяных ночей, / покаянную искренность пьяниц, / Достоевский надрыв стукачей...») Обрушиваясь на целый народ и страну, Бродский дает беглое афористичное пояснение: «Расизм? Но он всего лишь форма мизантропии».

Мотив принципиальной — расовой — чуждости в связи со Стамбулом оказался устойчивым. В стихотворении «Ritratto di donna», написанном восемь лет спустя, тезисы эссе словно прессуются в краткие стихотворные строчки:

...Зима. Стамбул.
Ухмылки консула.
Настырный гул базара в полдень.
Минареты класса земля-земля или земля-чалма (иначе — облако).
Хурма, сурьма.
Другая раса.

Можно даже предположить, кто этот консул, во всяком случае, кто это мог бы быть — Константин Леонтьев, умерший в тот год, когда Россия получила свободный проход через Босфор (Достоевский не дожил до своей заветной мечты десяти лет). О Леонтьеве вспоминает Бродский в «Путешествии» — о его «крике, раздавшемся именно в Стамбуле, где он служил при русском посольстве: „Россия должна править бесстыдно!“ Что мы слышим в этом паскудном пророческом возгласе? Дух века? Дух нации? Или дух места?»

Если и был таков дух места, то он сильно переменялся: когда видишь в Стамбуле — Стамбул.

С утренних паромов, которые приходят к Галатскому мосту из разных районов города, выгружаются толпы, распределяясь по автобусам и долмушам. Это маршрутные такси, и когда я впервые попал в Стамбул в 85-м, долмушами были бьюики 40-50-х, полученные по плану Маршалла. Все, отдаленно напоминавшее роскошь, выдиралось изнутри, и в бьюик набивалось до двенадцати человек — зависело от толщины пассажиров, громоздкости багажа, дальности рейса. Такой автороскоши, смутно памятной по американской выставке в Москве (одна из эффектных побед Штатов в холодной войне), в Стамбуле уже почти не осталось. Теперь долмуши — аккуратные желтые микроавтобусы.

С минаретов кричат громкоговорители голосами муэдзинов, по Галатскому мосту через Золотой Рог движется огромная однородная масса в кепках — вспомнилась Махачкала. Настоящий мусульманин не может носить головной убор с полями или козырьком, потому что во время молитвы надо касаться лбом пола, не обнажая головы. Так что нынешние кепки — яркий знак вольнодумства страны. Кепка как инакомыслие: ничего для нас удивительного — а узкие брюки, а длинные волосы?

Кепки и темные пиджаки — почти униформа. Я вдруг понял: это и есть та «пиджачная цивилизация», которой страшился Константин Леонтьев, не догадываясь о ее будущем реальном облике, — он-то имел в виду пиджаки парижских буржуа. Увидел бы эти в своем любимом Константинополе — отрекся бы от города-тезки.

Нынешний усредненный базар — не то, о чем Леонтьев, пожив в Стамбуле, тосковал всю жизнь; не то, что привлекало Байрона, бывшего для Леонтьева образцом. «Пишут поэзию, а сами ее не соблюдают в жизни... Очень некрасива физически нынешняя слава писателей. Вот слава и жизнь — это Байрона... Этому можно и позавидовать, и порадоваться. Странствия в далеких местах Турции, фантастические костюмы, оригинальный образ жизни, молодость, красота, известность такая, что одной поэмы расходилось в 2 недели 40000 экземпляров... Сама ранняя смерть в Миссалонгах, хотя и не в бою, — венец этой прекрасной, хотя, разумеется, нехристианской жизни».

Характерная оговорка в конце. Леонтьев считал, что «Байрон для христианства истинного очень вреден» — языческой красотой жизни и отношения к жизни, надо думать. Но «вредность» Байрона — это уже леонтьевский предпоследний год, Оптиная пустынь, перед пострижением. Прежде он скорбел о тщетности великолепных Байроновых усилий, о том, что он выбрал не ту сторону баррикад: «...Интересная Греция „Корсара“... — есть лишь плод азиатского давления, спасительного для поэзии, и освобожденный от турка корсар наденет дешевый сюртучишко и пойдет болтать всякий вздор на скамьях афинской „говорильни“.

Логика Леонтьева византийски безжалостна: «Пока было жить страшно, пока турки часто насиловали, грабили, убивали, казнили... пока христианин был собака, он был более человек». Леонтьевская «цветущая сложность» более всего страшится пиджака и носителей пиджака, которые пытаются «разлитием всемирного равенства и распространением всемирной свободы сделать жизнь человеческую на земном шаре уже совсем невозможной...».

Иосиф Бродский знал то, чего не мог знать Леонтьев, тем более —

Байрон. За Бродским — опыт XX века, с его страшными героями, масштабы и деяния которых не мнили деспотам Востока. «Цветущая сложность» оборачивалась таким образом, что единственным — бескровным и достойным — противовесом оказывалась «пиджачная цивилизация».

Отношение Бродского к контрастам бытия лучше всего выражено в его эссе с декларативным заглавием «Похвала скуке», в американских стихах, которые он однажды прокомментировал: «Ощущение скуки, которое здесь описано, действительное. Но это было и замечательно. Мне именно это и нравилось. Жизнь на самом деле скучна. В ней процент монотонного выше, чем процент экстраординарного. И в монотонности, вот в этой скуке — гораздо больше правды, хотя бы Чехова можно вспомнить... В этой скуке есть прелесть. Когда тебя оставляют в покое, ты становишься частью пейзажа... Нам все пытаются доказать, что мы — центр существования, что о нас кто-то думает, что мы в каком-то кино в главной роли. Ничего подобного».

В знаменитом стихотворении Бродского есть строка: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной». В этих словах — и ужас, и восторг, и гордость, и смирение. Мы, оглядываясь назад или вглядываясь вперед, видим вершины. Взгляд поэта проходит по всему рельефу бытия, охватывая прошлые, настоящие, будущие равнины и низменности — идти по которым трудно и скучно, но надо.

Учитывая место, о котором идет речь, можно назвать такой пафос — антилеонтьевским. Антибайроновским, в конечном счете.

От этого отношения и пострадал Стамбул. Бродский, обыгравший в английской версии своего эссе стихотворение Йейтса, по-иному истолковал дух времени, о котором в йейтсовском «Плавании в Византию» сказано — «рукотворная вечность». Город, так напоминающий об империи к северу — империи, по всем тогдашним признакам вечной, — размещен на пространстве, которое вызывает физическое отвращение автора, он не жалеет эпитетов и деталей, описывая шум, грязь и особенно пыль.

Пространство, по Бродскому, вообще иерархически ниже времени, подчиненнее, несущественней: ставка на пространство — характеристика кочевника, завоевателя, разрушителя; на время — цивилизатора, философа, поэта. К тому же стамбульское пространство присыпано пылью. В «Путешествии» навязчива тема пыли — вещи, безусловно, негативной, противной. Однако вспомним, что в стихах Бродского пыль именуется «загар эпох». Время у него отождествляется чаще всего с тремя материальными субстанциями, способными покрывать пространство: это

пыль, снег и вода. Снег в Стамбуле редкость, но воды и пыли — сколько угодно. Времени на Босфоре-в избытке. То есть — истории.

КАППАДОКИЯ. НИГДЕ

Из Стамбула летишь в Анкару, где половину времени убиваешь на мавзолей Ататюрка, но не жалко, потому что после вспоминаешь. Помимо родных ощущений, поучительно и смешно: следуя заветам Ататюрковых секулярных преобразований, преемники так увлеклись истреблением исламских аллюзий, что мемориал получился фантазией на тему греческого храма.

Дальше путь лежит в глубь Анатолии, которая всего лишь — азиатская Турция. Но привыкнуть к этой книжной античности непросто. Звонишь в справочную, чтоб уточнить номер, барышня спрашивает: «Стамбул-Анатолия или Стамбул-Фракия?»

Долго едешь на юго-восток по Галатии и Каппадокии, по непроглядным степям, где монотонность ландшафта каждые тридцать километров прерывается руинами караван-сарая, мимо огромного соляного озера, на берегу которого стоит сувенирный сарай, торгующий комками соли на память, — к плато Юргуп, к долине Гереме.

Здесь, в Каппадокии — одно из диковиннейших мест на свете. Горы из мягкого вулканического туфа обдувались ветрами и веками, превращаясь в то, что кажется фокусами Антонио Гауди, — в фигуры причудливых плавных очертаний, которые, за неимением леса, служили укрытием и жильем. Дерево шло только на двери. В этих скалах вырубали квартиры и целые многоквартирные дома со времен хеттов. Но особенно здешнее жилищное строительство процвело с приходом ранних христиан, и Каппадокия связана с именами отцов церкви — Василия Великого, Григория Нисского, Григория Назианзина. Камень, как бы мягок он ни был, долговечнее других строительных материалов: скальные и подземные дома, склады, церкви, города на тысячи обитателей — уцелели.

Надивившись, пускаешься в обратный путь по Анатолии — через Киликию, Ликаонию, Фригию, Лидию — к морю. Фантастический пятачок жилых скал остается позади, слева отдаленным фоном — высокий Таврийский хребет, впереди и вокруг — ровно. Только уж совсем на западе, в близости моря, где среди хлопковых полей вьется чуждым здесь греческим орнаментом полувысохший Меандр, появляются оливы, дубы,

жидковатые сосны, персиковые сады, холмы.

В каппадокийских степях вертикалей нет, но внезапно из ниоткуда возникают двухсот-, трехсоттысячные города — и уходят назад, как марево. Вдруг понимаешь, что страна сопоставима с гигантским соседом к северу, который теперь не такой уж гигант, а турецких 65 миллионов — это больше Британии, Италии, Франции. Некстати вспомнил, как в армии, в отдельном полку радиоразведки, подслушивал переговоры натовских баз, в том числе здесь, в Турции: в Измире, в Инджирлыке. Майор Кусков тычет в карту: «Гнезда, понимаете, свили под самым носом, названия, понимаете, даже противные — Инжырлик!»

Названия — небывалые. Оторопев, въезжаешь в город Нигде. Надо запомнить: когда пошлют туда, не знаю куда, принести то, не знаю что, — это здесь.

Ничего не понять: Нигде и стоит нигде. Безрадостный плоский пейзаж. Напоминая о том, что за ним море, с юга так все и нависает Тавр. Неказистые деревни, кладбища с обелисками, кощунственно напоминающими манекены в шляпных магазинах, придорожные мазанки с пышным именем «Бахчисарай» на кривой вывеске и неизменным кебабом из превосходной, как во всей стране, баранины. Редкие деревья вспыхивают, словно огоньки светофоров, которых нет в помине.

За что тут сражались великие державы, зачем сюда приходили? За чем? За дынями? За тыквами? Десятки километров полей с полосатыми эллипсоидами и желтыми шарами, которые столетиями покрывают эту землю. И глинобитные домики были точно такие, и, задумчиво расслабившись, не сразу замечаешь на крышах сателлитные тарелки и солнечные батареи (установка 150 долларов и полгода без забот). Ну да, сейчас приходят за дынями: Турция завалила Восток материей и кожей, а Запад — консервами и фруктами.

Раньше сюда не приходили — здесь оказывались. Сюда несла центробежная сила империй. В этих пустых местах был наместником Цицерон, здесь Кир бился с Артаксерксом, Сулла с Митридатом, арабы с византийцами, здесь проходили гоплиты и пелтасты Ксенофонта, который написал об этом походе «Анабазис» — великую книгу, простую и волнующую. Сюда поместил Бродский действие своего стихотворения о природе и истории, о природе истории — «Каппадокия».

Как и Нигде, из ничего выплывает Конья, древний Иконий, перекресток завоеваний, а теперь — большой новый город, бурлящий вокруг изумрудного купола мавзолея Мевланы, центра секты кружащихся дервишей. Увидеть их в действии нелегко, но может повезти.

Расчисленное рациональное радение, расписанное по секундам и па, — завораживает. Под резкие звуки саза дервиши разворачиваются как бутоны. Вращение начинается медленно, со скрещенными на груди руками, скорость нарастает, руки разводятся в стороны — правая ладонь раскрыта вверх, к Богу, левая повернута вниз, к людям, все через себя, для себя ничего — ноги переступают, как в балетном фуэте, фалды длинных разноцветных кафтанов взмываются лепестками, образуя подрагивающие круги, колпаки-пестики кажутся неподвижными, только мелькает в кружении отрешенное лицо с остановившимся взглядом. Волчки Аллаха. Живой ковер. Пестрые цветы экстаза.

Экстаза ждут, к нему готовятся, к нему готовы. Как к приливу вдохновения — поэт, которого так охотно сравнивали с дервишем, с юродивым, чей смысл — быть бездумным проводником (ладонь вверх, ладонь вниз) божественного глагола.

Нет ничего дальше от поэтической позиции Бродского. Поэт — хранитель. Остается только то, что заметил художник: «...Полотно — стезя попасть туда, куда нельзя попасть иначе» («Ritratto di donna» — «Портрет женщины»).

...Она сама состарится, сойдет с ума, умрет от печени, под колесом, от пули.

Но там, где не нужны тела, она останется какой была тогда в Стамбуле.

Фиксация в вечности дается поэтическим заклинанием. То же относится к историческим событиям и природным явлениям.

В стихотворении «Каппадокия» наблюдающий за битвой орел, «паря в настоящем, невольно парит в грядущем и, естественно, в прошлом, в истории...». Время сжимается, напоминая о байроновской метафоре: «История, со всеми ее огромными томами, состоит из одной лишь страницы...» У Бродского страницы истории исчезают вместе с человеком: «...Войска идут друг на друга, как за строкой строка захлопывающейся посредине книги...»

Только в присутствии человека обретает смысл природа: «Местность... из бурого захолустья преобразается временно в гордый бесстрастный задник истории». Временно — потому что с исчезновением человека «местность, подобно тупящемуся острию, теряет свою отчетливость, резкость».

«Все мы, так или иначе, находимся в зависимости от истории», — пишет Бродский. Но и история — от нас.

История жива словом. Носители слова обеспечивают истории вечность. «Это уносят с собой павшие на тот свет черты завоеванной

Каппадокии». Так унес с собой Иосиф Бродский — Каппадокию, женщину со стамбульского портрета, Стамбул: все то, чего коснулся взглядом и пером, о чем успел сказать.

СКАЗКИ НАРОДОВ СЕВЕРА

КОПЕНГАГЕН — АНДЕРСЕН, ОСЛО — МУНК

ГАДКИЙ СОЛДАТИК

Один из уроков Дании — нет маленьких стран. Догадываться об этом приходилось и раньше — обнаружив бескрайние просторы полей и лесов в Люксембурге, глядя на уходящие за горизонт горные гряды в Андорре, проводя три дня в Сан-Марино в беспрестанном перемещении, правда больше по харчевням и распивочным. Но маленькая Дания велика особенно наглядно.

Дело не в геополитическом курьезе, согласно которому 98 процентов территории Датского королевства находятся в Америке (Гренландия), а в большой столице маленькой страны и главное — в островах. Пересечь Данию — задача непростая и нескорая, хотя повсюду паромы. И какие! Из Копенгагена в родной город Андерсена — Оденсе — идет поезд. На берегу пролива Сторебелт между Зеландией и Фюном вагоны загнали на паром. Странно применять этот термин с сугубо деревенскими аллюзиями к четырехпалубному кораблю в полтора метра длиной, на две с половиной тысячи пассажиров, с ресторанами, кафе, магазинами, игровыми автоматами, телезалами. Какая-то заминка произошла при выводе поезда с парома, объявили о пятнадцатиминутном опоздании и в каждый вагон внесли телефоны — предлагая позвонить, чтоб не волновались близкие. Это, что ли, духовность? Путаюсь и затрудняюсь. И вообще — не о России речь.

Датские города напоминают о Риге. От этого никуда не деться — встречать по миру разбросанные там и сям куски своего детства и юности. Естественно, больше всего их — в германских, протестантских, готических местах. Припортовые склады с характерными балками для лебедок с волнением разглядываю в Копенгагене, Амстердаме, Гамбурге, Стокгольме, Бергене, Осло. Да и как не волноваться, если в тиши, уюте и прелести таких кварталов глаз навсегда зафиксировал незабываемые лица, слух — памятные слова, вкус — неизменную подливку воспоминаний:

непригодный для питья, но алчно пившийся портвейн. В самой изменившейся Риге всего этого уже не разглядеть, мешает сегодняшней день, а европейские подобию дают чистый концентрат памяти. Я родился и вырос на вполне, как выясняется, копенгагенском углу, возле вполне датской краснокирпичной церкви Св. Гертруды с золоченым петушком на шпилье. Улица моя называлась именем Ленина, но это — несущественная мелочь, как показало время.

Однако Рига всегда была лишь красивым, временами богатым, временами важным провинциальным городом. Копенгаген же — великой столицей, скандинавским Парижем, через который возможен был выход в мир для Генрика Ибсена, Эдварда Грига или Эдварда Мунка. Королевское достоинство удивляет в Копенгагене новичка, не ожидающего встретить такое в стране, едва различимой на карте. Невесть откуда взявшийся имперский дух (не из-за владения же Гренландией и Фарерскими островами) проявляется не только в мощной архитектуре и размашистой планировке, но и в неожиданно пестрой гамме уличного народа; в диковинных для севера этнических меньшинствах — сомалийцы, боснийцы; в обилии причудливых ресторанов — курдский, австралийский с крокодиловым супом, «Александр Невский» возле вокзала.

Вероятно, имя новгородского князя — мирная память о войнах тех времен, когда различия между датчанами и шведами, по сути, не было. В Стокгольме, у церкви Риддархольм, стоит памятник ярлу Биргеру, как две капли воды похожому на Александра Невского: тот же фасон шлема, кольчуги, сапог, бороды, то же суровое и победное выражение лица. Биргера в Швеции уважают: я, например, жил в превосходной гостинице его имени. Если есть в Новгороде отель, названный в честь Александра Ярославича, можно не глядя поручиться, что хуже. А ведь Александр сделался Невским, разгромив как раз ярла Биргера.

Дело в точке зрения. Что считать достойным: победу в «драке за пучок соломы», как называл это датский принц Гамлет, или урок, извлеченный из поражения?

От прошлого величия в Копенгагене — космополитический дух, делающий городскую толпу одной из самых веселых, раскованных и ярких на европейском севере, с частыми вкраплениями броских датских красавиц. Толпу лучше всего наблюдать на Строгете — самой длинной пешеходной улице континента. Даже в воскресенье, когда почти все окаймляющие улицу магазины закрыты, здесь фланируют, пляшут, поют и гроздьями сидят на парапетах и вокруг фонтанов. От шумной ратушной площади Строгет тянется к широкому открытому пространству перед

дворцом Кристианборг, завершаясь просторной Новой Королевской площадью, выходящей к портовому району Ньюхавен. То есть — все нараспашку.

Желающий может проследить изрядную часть этого пути по андерсеновской сказке «Калоши счастья». Все названия — те же. Но в истинном, нынешнем Копенгагене отсутствует уют, «гемютность», одушевляющая материальный мир сказок. И есть сомнения — был ли таким город эпохи Андерсена? Как раз на том отрезке Строгета, который и сейчас, как прежде, именуется Остергаде (в русском переводе сказки — Восточная улица), размещались городские бордели, последний закрылся в первый год XX века. В здешнем образцовом Музее эротики — тут же на Строгете, неподалеку от богословского факультета — фотографии шлюх с клиентами-морьяками, в чьей повадке почудилось что-то знакомое. Вгляделся в надписи на бескозырках — «Верный».

За пять лет между моими наездами в Копенгаген русских тут стало больше, и они изменились. В двух кварталах от ратуши появился Российский центр науки и культуры, где за билет на певицу Киселеву берут 30 крон, а на артиста Джигарханяна — 90. Культурный процесс разнообразный и соразмерный. На Строгете, точно на том же углу, что за пять лет до того — такой же соотечественник с гитарой. Репертуар тот же — «Дорогой длиною» и пр., но иное обличье: вместо пиджака и сандалет — добротная куртка, ковбойские сапоги. Мы уже почти неотличимы на улицах европейских городов.

Почти. Кто это сказал: «Беда русских в том, что они белые»? Хотя что-то и сдвигается, о взаимовлиянии и взаимопроникновении говорить рано. Пока Россия присутствует в европейском сознании невнятно, хаотично, тревожно. Вот Европа — давно интегральная часть российского мироощущения. Даже Дания. Разумеется, андерсеновская. Оле Лукойе раскрывает вечерний зонтик, усатая крыса требует и требует паспорт у солдатики, на этажерке — Пастушка и Трубочист: трофейный фарфор-фаянс, преобразивший эстетику советского быта. Поэтика одушевленного предметного мира, аукнувшаяся в рассказах Татьяны Толстой, песнях Вероники Долиной. Сплошь голые короли. «Марь Иванна, мне неудобно! — Подумаешь, принцесса на горошине!» Во владивостокской гостинице «Владивосток» поздним вечером у меня в номере раздался звонок, мягкий баритон заговорил: «Мы бы хотели ознакомить вас с услугами нашей эротической фирмы „Дюймовочка“».

Всемирно известных датчан — немного. Физики назовут Эрстеда, еще более прославленного Бора. Поколение моих родителей уважало Мартина

Андерсена-Нексе, я в юности напрасно подступался к нему, привлеченный глубокомысленным названием «Дитте — дитя человеческое». Большинство остальных знаменитостей, о которых сначала думаешь, что они датчане, — норвежцы. Однако есть двое вне конкуренции, два писателя, почти ровесники, равновеликие на разных полюсах словесности, — их чтит целый мир. Об одном все говорят, что читали, другого читали все. Серен Кьеркегор и Ханс Кристиан Андерсен.

Бронзовые памятники в Копенгагене соответствуют посмертной судьбе героев. Кьеркегор — в тихом садике при Королевской библиотеке, куда не забредет посторонний. Андерсен — в публичном парке, на фоне грациозного розового замка Розенборг, в виду грациозно загорающих на газонах розовых тел без лифчиков, в излюбленном месте отдыха трудящихся копенгагенцев и гостей города. Кьеркегор уселся в неловкой позе, насупившись, сдвинув наискосок ноги, как воспитанная девушка, в левой руке держит одну книгу, а правой пишет в другой нечто, чего не узнать никогда. Андерсен сидит свободно и раскованно, глядит поверх голов, уже все написал, и книга в левой руке повернута обложкой вверх, а правая рука с растопыренными пальцами протянута словно для благословения или успокоения. Похоже на жест маршала Жукова у Исторического музея, которого за это прозвали в народе «нормалек». Другой копенгагенский Андерсен — не столь возвышен, наоборот, доступен: на бульваре своего имени, у всегда оживленной ратушной площади, вровень с пешеходами, растопырив колени, смотрит на увеселительный парк Тиволи.

Странные сближения случались в судьбах датской словесности. Первая книга двадцатипятилетнего Кьеркегора целиком посвящена критике одного из незначительных романов Андерсена.

Это сочинение под длинным витиеватым названием «Из записок еще живого человека, опубликованных против его воли. Об Андерсене как романисте, с особым вниманием к его последней книге „Только скрипач“». Оно заслуженно забыто, даже (единственное из кьеркегоровских трудов) не переведено на английский. Есть, правда, изложение с цитатами. Книга написана молодым задиристым суперинтеллектуалом — языком, которого не понимал нормальный читатель. Современники говорили, что ее до конца прочли двое — Кьеркегор и Андерсен.

Не слишком важный сам по себе, этот эпизод проясняет много любопытного в литературной судьбе Андерсена.

Меланхолические сказки и истории, постоянные жалобы в огромной переписке и обширных мемуарах «Сказка моей жизни», биографии,

написанные под естественным их влиянием, — все выстраивает образ страдальца, пробивающегося в своей родной стране сквозь непонимание, непризнание, оскорбления и насмешки.

Вот и Кьеркегор обрушился на него всей мощью своего ума — к счастью для Андерсена, ума слишком изощренного, чтоб стать публицистически действенным. Но гораздо примечательнее то, что самоутверждающийся молодой мыслитель выбрал объектом критики именно Андерсена — потому, конечно, что тот к своим тридцати трем годам был вседатски и всеевропейски знаменит и признан. А ведь к тому времени вышли только десять его сказок: успех еще до них принесли ныне начисто забытые романы (особенно вышедший в 1835-м «Импровизатор»), а настоящая баснословная слава сказочника только начиналась.

Трудно представить более счастливую писательскую судьбу. С юности окруженный поклонниками и меценатами, издавший первую книгу в семнадцать лет, ставший мировой суперзвездой задолго до сорока, живший с тридцати только на литературные заработки и стипендии, друживший с великими писателями, ласкаемый и награждаемый монархами, проведенный старость в славе и почете.

Ему было сорок три, когда в Германии вышло 38-томное (!) собрание его сочинений по-немецки. Между тем жалобы и печальный образ делали свое дело: в конце жизни, когда только от государства Андерсен получал тысячу риксдалеров ежегодно, ему привезли двести риксдалеров, собранных сердобольными американскими детьми нуждающемуся сказочнику.

Разумеется, над ним смеялись: например, барышни легкого поведения из увеселительных заведений Тиволи над его потешной внешностью — длинный нос, невероятная худоба, огромные ступни, несоразмерные руки. То-то Андерсен был едва ли не единственным копенгагенцем, которому не понравился открытый в 1843-м и известный теперь на весь мир парк развлечений, Диснейленд XIX века. По сей день датские провинциалы часто приезжают не столько в Копенгаген, сколько в Тиволи: парк напротив вокзала, через улицу.

К городу у Андерсена отношение было, что называется, смешанное.

Он считал день своего прибытия из Оденсе в Копенгаген — 6 сентября 1819 года — самым важным в жизни и праздновал наряду с днем рождения.

Первая популярная книга — это целиком основанная на копенгагенской топографии повесть «Прогулка пешком от Хольмского канала до восточной оконечности острова Амагер в 1828-29 годах». Я по этому пути частью прошел, частью проехал. На острове Амагер сейчас

аэропорт и, как прежде, старинный рыбацкий поселок Драгер, где полным-полно шведов: изнуренные антиалкогольной борьбой, они приезжают на пароме из Мальме за дешевой выпивкой, благо через Зунд — полчаса и семь долларов туда-обратно.

Без Копенгагена немыслимы многие андерсеновские сказки — не только «Калоши счастья» или «Капля воды», где город есть сюжет, но и, скажем, хрестоматийное «Огниво»: «У собаки глаза — каждый с Круглую башню». Взгляд истинного писателя, сумевшего увидеть не фронтально, а в сечении башню XVI века, одну из главных достопримечательностей Копенгагена, известную еще и тем, что на нее в 1716-м въехал верхом Петр Великий.

Андерсен знал Копенгаген досконально и, судя по пристальному вниманию, любил, как и страну: его стихотворение «Дания, моя родина» до сих пор учат наизусть в школах. Но — как часто бывает — переносил на город вину за свои беды.

Когда читаешь не только андерсеновские сочинения, но и письма, и автобиографию, — видно, как по-разному преломлялись его непростые отношения с отечеством. Плодотворно — в сказках. Столб говорит ласточке: «Уж больно много вы рыщете по свету. Чуть здесь холодком потянет — вы уже рветесь в чужие края. Не патриотка вы! — А если б я всю зиму в болоте проспала, я тогда заслужила бы признание?» («Скороходы»). Диалог лягушек: «Какие дожди, какая влажность — очаровательно! Право, кажется, будто сидишь в сырой канаве. Кто не радуется такой погоде, тот не любит родины» («Навозный жук»). Как в современном российском анекдоте: «...Это наша родина, сынок».

И совершенно иной стиль и пафос частных писем: «Я бы хотел никогда больше не видеть это место, я бы желал, чтоб Всемогущий Господь никогда больше не позволил никому, подобному мне, родиться здесь; я ненавижу родину, как она ненавидит меня и плюет на меня. Пожалуйста, моли за меня Господа, чтоб послал мне быструю смерть и я никогда больше не видел бы места, где меня заставляют страдать, где я чужой больше, чем на чужбине». Вырванный из контекста биографии, вопль потрясает. Слова написаны по возвращении из Парижа, где за два месяца Андерсен был радушно принят Гюго, Дюма, Ламартином, де Виньи, Бальзаком, Скрибом, Готье, Гейне, Рашелью. А дома — критические отзывы, сомнительные рецензии, неуважительные шаржи. То же самое — после триумфальной поездки по Голландии, Германии, Англии: «Я прибыл в Копенгаген. Несколькими часами позже я стоял, глядя в окно, когда мимо шли два хорошо одетых джентльмена. Они увидели меня, остановились,

засмеялись, и один из них указал на меня и произнес так громко, что я слышал каждое слово: „Смотри! Вот наш орангутанг, который так знаменит за границей!“

Кьеркегор: «...Когда честолубец говорит: „Надо быть Цезарем или никем“, и ему не удастся стать Цезарем... ему уже невыносимо быть самим собой. В глубине души он отчаивается не в том, что не стал Цезарем, но в этом своем Я, которое не сумело им стать». Андерсен и ездил за границу, чтоб превращаться там в Цезаря.

Дома же на фоне несомненного общего признания и почтения попадалась, разумеется, и критика, к которой Андерсен оказался болезненно нетерпим. Слишком много человечески неполноценного носил он в себе, чтобы позволить хоть кому-то усомниться в своем литературном совершенстве.

Критиков он ненавидел как класс, всегда выискивая личные причины и мотивы (по выходе кьеркегоровской книги — тоже). Критики заметно и неприглядно присутствуют в сказках и историях. То это худший из пяти братьев («Кое-что»): один — кирпичник, второй — каменщик, третий — строитель, четвертый — архитектор, пятый — их злобный критик, которому в итоге отказано в райском блаженстве. То — грязная улитка на цветке («Улитка и розовый куст»). То — содержимое шкафа на болоте («Блуждающие огоньки в городе!»). То — навозные мухи («Лягушачье кваканье»). И уж совсем утрачивая чувство формы, на чистой ярости: «Засади поэтов в бочку да и колоти по ней! Колоти по их творениям, это все одно, что колотить их самих! Только не падай духом, колоти хорошенько и сколотишь себе деньжонки!» («Что можно придумать»).

Многое станет ясно, если учесть феноменальную плодовитость Андерсена. Выходили романы, сборники стихов, после каждого выезда за рубеж — путевые заметки, в театре шли андерсеновские пьесы: все это кануло в историю литературы, не оставив следа на ее читательской поверхности. Но современники-соотечественники потребляли продукцию в полном объеме и время от времени выступали с рекламациями. На экспорт же, совместными усилиями автора и переводчиков, шел отборный материал — отсюда и перепад в домашнем и заграничном восприятии Андерсена.

Совершенно очевидно, что он не осознавал этого. Не желал — принципиально и установочно — осознавать. Свято поверив с юности в свой дар и свое предназначение, Андерсен был непреклонен в стремлении к признанию — Гадкий утенок с характером Стойкого оловянного солдатика.

В тридцать четыре года он написал confidentке: «Мое имя начинается

блистать, и это единственное, ради чего я живу. Я жажду почестей и славы, как бедняк жаждет золота...»

Куда больше золота его волновал блеск. Прежде всего — королевский, который в Скандинавии доступнее, чем где-либо. Еще мальчиком в своем родном Оденсе он, сын бедняков, был по случаю представлен как способный ученик будущему королю, тогда наследнику. Перебравшись в Копенгаген, юношей ходил во дворец: там занимал апартаменты один из его покровителей, адмирал Вульф. В молодости посвятил королю сборник «Четыре времени года» и получил аудиенцию. Отголоски короткой дистанции с монархами-в сказках и историях: «Королевская фамилия катается в лодке по узким каналам. Старый король сам правил рулем, рядом с ним сидела королева, и оба приветливо отвечали на поклоны подданных, не разбирая сословий и чинов» («Ключ от ворот»). И — с великолепным андерсеновским юмором: «Фрейлины прыгали и хлопали в ладоши. — Мы знаем, у кого сегодня сладкий суп и блинчики! Мы знаем, у кого каша и свиные котлеты! — Да, но держите язык за зубами, я ведь императорская дочка!» («Свинопас»).

Это — о неких патриархальных временах. Но скандинавские монархи и сейчас — часть населения. Молодая (на троне с тридцати одного года) королева одной из старейших монархий Европы — датская Маргрете II — оформляла телеспектакль «Пастушка и трубочист», выпустила игральные карты своего дизайна. Репродукции ее картин продаются повсюду, так как доход идет в фонд борьбы с какой-то ужасной болезнью — проказой или анорексией, точно не помню. Зато отчетливо помню, но не берусь пересказать ее живопись — похоже на Чюрлениса, но с еще большей претензией: цикл «Времена года» состоит из шести холстов. Хрущеву бы это не понравилось, хотя королева Маргрете, в отличие от народных российских вождей, ездит в городском автобусе и ходит на дневные сеансы в кино.

Можно, разумеется, назвать такие королевства ненастоящими, кукольными, декоративными. Но стоит вспомнить, что шведы, например, сознательно сохранили монархию даже в бурные времена Французской революции, понимая, что символ и традиция — гарантия стабильности, а с королем справиться можно. Скандинавские короли отчитывались перед парламентом уже тогда, когда во Франции еще не родился монарх, сказавший «Государство — это я», уже тогда, когда Иван Грозный сажал на престол шутов. Впрочем, не о России речь.

Андерсен был любимцем королей. И не только датских. Перечень его венценосных знакомых — как список Дон Жуана, который копенгагенский

девственник пополнял с донжуановским прилежанием. Шведская королевская чета рыдала, когда он читал ей «Историю одной матери». Его награждали пышными орденами король Пруссии и император Мексики. А то, что Андерсена обожал Кристиан IX, — факт европейского литературного процесса. Датский король приучил к андерсеновским сказкам своих детей, которые позже утвердились на престолах Британии, Греции, России (принцесса Дагмара, ставшая супругой Александра III).

Сын сапожника и прачки, Андерсен мечтал о величии. Об этом — его великая крошечная сказка «Принцесса на горошине».

Как неизбежно связано у Андерсена качество с объемом! Среди его 168 сказок и историй есть чудовищно длинные, в них безнадежно увязаешь: «На дюнах» — 27 страниц, «Дочь болотного царя» — 33, «Дева льдов» — 40. Такова специфика жанра: подлинные сказки не бывают долгими, поскольку вышли из устной речи. Андерсеновские шедевры — только короткие: трехстраничные «Новый наряд короля», «Стойкий оловянный солдатик», «Ханс Чурбан», максимум — «Гадкий утенок» на шесть страниц. И белый карлик сказочного минимализма — одна страничка «Принцессы на горошине», в которой сказано все, что можно сказать о комплексе неполноценности и попытке его преодоления. Такая сказка должна была бы возникнуть в нынешней России.

Почему-то закрылся андерсеновский музей в Нюхавене — в этой копенгагенской гавани теперь только туристский променад с неплохими рыбными ресторанами. В доме No 18, где несколько лет прожил Андерсен, были забавные экспонаты. Выделялось по-сказочному простодушное овеществление аллегии: описанная в «Принцессе на горошине» кровать с сорока тюфяками и пуховиками, на которые можно было забраться и проверить себя на благородную чувствительность. Я забрался: не принцесса.

Андерсен тоже был не принцесса, но очень хотел быть равным. Существует множество свидетельств его неприличного заискивания перед титулами. Гейне, в остальном хорошо относившийся к Андерсену, отзывался об этом презрительно, употребляя слова «раболепный» и «подобострастный», резюмируя: «Он превосходный образец такого поэта, которого желают видеть вельможи». Лучший друг и многолетний корреспондент Андерсена (известно 441 их письмо друг другу) Генриетта Вульф не утерпела, чтоб не попенять ему: «Неужели вы действительно ставите титул, деньги, аристократическую кровь, успех в том, что всего лишь оболочка, — выше гения, духа, дара души?»

Но в своем даре Андерсен не сомневался, а близость с королями

внушала необходимую уверенность, ослабляла гнет тяжелых комплексов, компенсировала все, от чего он страдал. Перечень страданий впечатляет.

Андерсен боялся отравления, ограбления, соблазнения и сумасшествия; собак и потери паспорта; смерти от руки убийц, в воде, в огне — и возил с собой веревку, чтоб в случае пожара вылезти в окно; погребения заживо — и клал у постели записку «На самом деле я не умер»; трихинеллеза — и не ел свинины; был подвержен агорафобии и свирепой ипохондрии; тревожился, что не так заклеил и неправильно надписал конверт; неделями переживал, что переплатил за билет или книгу. Всю жизнь мучился от зубной боли, а в старости у него болели даже вставные зубы. И, конечно, был страшно мнителен по части своей наружности — ему казалось, что над ним смеются. Над ним и смеялись. Отношения с жизнью никогда не бывают односторонними: если это любовь, то только взаимная. Нельзя с нелюбовью относиться к жизни и ждать любовных флюидов в ответ. Только тот, кто боится быть смешным, плюхается в лужу.

Андерсен увлеченно позировал перед фотоаппаратом: известно более полутора десятка его портретов. Он вдумчиво относился к процессу, считал свой правый профиль выигрышнее левого, подолгу изучал снимки — словно каждый раз надеясь, что увидит нечто иное.

Как странно в ретроспективе выглядит яростная кьеркегоровская критика Андерсена. Ведь всю тогдашнюю и дальнейшую жизнь копенгагенского сказочника можно считать некой иллюстрацией к будущим выкладкам Кьеркегора о сексуальности, страхе греха, смысле смерти.

«...Крайняя точка чувственного — как раз сексуальное. Человек может достигнуть этой крайней точки только в то мгновение, когда дух становится действительным. До этого времени он не зверь, но, собственно, и не человек; только в то мгновение, когда он становится человеком, он становится им благодаря тому, что одновременно становится животным».

Андерсен умер девственником, всю жизнь желая обрести столь четко сформулированную Кьеркегором полноценность, при этом мучаясь страхом так и не совершенного греха. Он влюблялся, хотел добропорядочно жениться, но добропорядочных женщин пугал: его любовные письма так безумно пылки, что уже и просто безумны. Легко предположить, что такова и была их истинная глубинная цель: напугать и оттолкнуть. Во всяком случае, от этих женщин он слышал ответ, вложенный им в уста героини истории «Под ивою»: «Я всегда буду для тебя верною, любящею сестрою, но... не больше!»

Что до женщин недобропорядочных, то их Андерсен боялся так, как боится, вождедея, любой подросток: ощущение, известное каждому

мужчине, с той лишь разницей, что подростковость Андерсена длилась до старости. Двадцатидевятилетним в Неаполе он день за днем записывал в дневнике впечатления от встреч с уличными проститутками: «Если я (и тут) прихожу домой, не потеряв невинности, я ее никогда не потеряю», «Я все еще невинен, но кровь моя горит...» А будучи за шестьдесят, ходил в бордели — не на родной Остергаде, а в Италии и особенно в Париже, — но только беседовал со шлюхами, которые удивлялись и даже настаивали, но он твердо уклонялся.

Позднейшие исследователи конечно же обнаружили признаки Андерсена-гомосексуалиста и Андерсена-педофила. Действительно, его письма к сыну своего покровителя Эдварду Коллину, балетному танцовщику Харальду Шарфу, молодому герцогу Веймарскому — вполне «любовные» на сегодняшний вкус. И трудно не содрогнуться, читая такое: «Мне нравятся дети... Я частенько подглядываю за ними сквозь гардины... Ну и потеха наблюдать, как они раздеваются. Сначала из-под рубашонки выныривает круглое плечико. За ним ручонка. Или вот чулок. Его стягивают с пухлой ножки, тугой, в ямочках, и наконец, появляется маленькая ступня, созданная для поцелуев. И я целую ее» («Что рассказал месяц», перевод И. Померанцева).

В знаменитой сказке «Нехороший мальчик» действует Амур, чего я в детстве не понимал, воспринимая мальчугана с луком и стрелами хулиганом, а не купидоном. Взрослый же взгляд отмечает педофильское любование: «Маленький мальчик, совсем голенький... прехорошенький — глазенки у него сияли как две звездочки, а мокрые золотистые волосы вились кудрями». Все так, однако всегда есть опасность недобросовестного модернизирования: изыски сентиментального стиля и особенности эпистолярного этикета, легко глотаемые современниками, кажутся саморазоблачениями потомкам.

Что явно и несомненно в сказках и историях Андерсена — крайняя жестокость по отношению к женщине. И шире — к молодой цветущей красоте.

«Палач отрубил ей ноги с красными башмаками — пляшущие ножки понеслись по полю и скрылись в чаще леса» («Красные башмаки»). В этой зловещей мультипликации звучит мотив прославленной «Русалочки» — надругательство над женским телом. Бронзовый памятник страху телесной любви стал символом Копенгагена.

К этой статуе идет поток туристов — от Новой Королевской площади мимо монументальной Мраморной церкви, мимо уютного православного храма, мимо элегантного дворца Амалиенбург с одной из самых изящных в

Европе площадей: мимо всей этой рукотворной красоты — к рукотворному воплощению ужаса перед красотой.

Русалочка сидит у берега на камне, поджав хвост, склонив голову, которую дважды ночами отпиливали такие же неуголенные мастурбаторы, как Русалочкин создатель. Голову приделывали новую, не хуже прежней — не в голове ведь дело.

Странно, если вдуматься, что талисманом полного красивых женщин, свободного в нравах, теплокровного города стала девушка, которую оснастили рыбьим хвостом, навсегда сдвинув ноги.

Я видел меню торжественного банкета к 70-летию Андерсена — все блюда по названиям сказок. Увы, меню по-датски без перевода, так что не разобрать, был ли подан «гадкий утенок». Вообще не развернуться: ну, «дикие лебеди», «два петуха», «горошина» без «принцессы», «пятеро из одного стручка», «соловей», конечно. «Улитка и розовый куст» — отдельно эскарго и отдельно букет в вазе; «жаба» — допустим, лягушачьи лапки; «суп из колбасной палочки» — кулинарный челлендж. Запить «каплей воды». С десертом совсем беда — одно не публиковавшееся при жизни «яблоко». Нет, по части жизнетворных проявлений Андерсен был не мастер. Вот по части угасания — да.

Характерные пассажи: «Посреди комнаты стоял открытый гроб; в нем покоилась женщина цветущих лет» («Последняя жемчужина»); «Брачным ложем твоего жениха становится гроб, и ты остаешься старою девой!» («Из окна богадельни»); «Библия лежала под головою молодой девушки в гробу» («Отпрыск райского растения»).

Названия историй: «Старая могильная плита», «Мертвец», «На могиле ребенка».

Сказочные зачины: «Каждый раз, когда умирает доброе, хорошее дитя...» («Ангел»); «Мать сидела у колыбели своего ребенка; как она горевала, как боялась, что он умрет!» («История одной матери»).

Смертельная охота к таким сюжетам, воплощенная с невиданной легкостью: «Дети поплясали вокруг могилки...» («Сердечное горе»); «Знаем! Знаем! Ведь мы выросли из глаз и из губ убитого! — ответили духи цветов...» («Эльф розового куста»). Декамероновская тень тут мелькает лишь сюжетно: Андерсен лишен ренессансной радости бытия, просветляющей смерть. Наоборот — торопливое нагнетание однородных членов, любого из которых довольно для страшной трагедии: «В доме воцарилась печаль; все сердца были полны скорби; младший ребенок, четырехлетний мальчик, единственный сын, радость и надежда родителей, умер» («На могиле ребенка»). Ребенком Андерсен написал пьесу, в которой

все умирали. Первая вещь, принесящая ему известность — дома и за границей, — стихотворение, до сих пор популярнейшее из всех андерсеновских стихов, «Умиравший ребенок». В сказках — повальный мор, причем молодых и цветущих. И почти всегда — без объяснения причины: Андерсен сознательно — или, что еще выразительнее, подсознательно! — не дает себе труда указать причину, что было бы легко сделать в одном-двух словах. Но нет: юные и прекрасные умирают словно только для того, чтобы заклясть смерть стареющего и уродливого.

Настоящие народные сказки, как всякий фольклор, — в легких отношениях со смертью. Мифологическая простота достигается тут за счет представления о непрерывности процесса бытия: сегодня живой, завтра мертвый — какая разница. Скандинавский фольклор — рекордный по свирепой обыденности смерти: «Они теперь в моде, эти широкие наконечники копий, — сказал Атли и упал ничком». Впрочем, страшной жестокостью полны и русские сказки — особенно «заветные», собранные Афанасьевым или Ончуковым. Там разгул цинизма (прохожий солдатик, хотя у него даже не спрашивают паспорта, насилует поочередно поповну, попадью и попа), там запросто валяются трупы: и за дело, и чаще за так. Живые и мертвые сосуществуют на равных, и потому фольклорный герой убивает не задумываясь, как прошедший Чечню омоновец: он привык к пограничному состоянию.

Отзвуки такой жуткой легкости есть и у Андерсена — там, где он старательно стилизует фольклор: «Большой Клаус побежал домой, взял топор и убил свою старую бабушку, потом положил ее в тележку, приехал с ней в город к аптекарю и предложил ему купить мертвого человека» («Маленький Клаус и Большой Клаус»). Однако с годами Андерсен словно перестал стесняться того, что было ясно с самого начала, но что он считал нужным не выставлять: его сказки — чистая, рафинированная литература. Смерть у него отягощена христианскими аллюзиями, отрефлектирована, над ней пролиты обильные слезы, автор и читатель преисполнены печали. При всем этом частота кончин в сказках и историях — угрожающая. Сколько точно — не подсчитывал и не стану: само это занятие было бы пугающей игрой со смертью, пусть даже чужой и бумажной.

Важна суть: Андерсен плачет, но убивает. Еще важнее — кого: в андерсеновских сказках и историях умирает самое лучшее, красивое и здоровое — просто потому, что самое живое.

Зато — неживое оживает. Непревзойденное мастерство Андерсена — в сказках о вещах. Предвестник Дюшана, он создал огромную галерею ready-made объектов: Воротничок, Мяч, Ножницы, Утюг, Подвязка, Штопальная

игла... Его следовало бы числить среди своих прямых предков сюрреалистам, это у него происходит прокламированная ими захватывающая «встреча зонтика со швейной машиной на операционном столе». Едва ли не лучшие во всем андерсеновском наследии две страницы — перебранка кухонной утвари в «Сундуке-самолете».

Неодушевленный предмет долговечнее, надежнее и — главное — управляемое прихотливого одушевленного человека. Как блистательно расквитался Андерсен с отвергнувшей его Риборг Фойгт, встретив ее через пять лет после неудачного сватовства и превратив в мячик из сказки «Парочка (Жених и невеста)»: «Любовь пройдет, если твоя возлюбленная пролежит пять лет в водосточном желобе; и ее ни за что не узнаешь, если встретишься с ней в помойном ведре».

Страсть к антропоморфизму сделала его предтечей современного научпопа, чего-то из некогда любимой народом серии «Эврика». Такова, например, сказка «Лен» — о производственном процессе и ресайклинге: экологическое мышление на полтора века раньше положенного. И разумеется, он обожал науку и технику, видя в этом новый богатейший источник художественного вдохновения, «Калифорнию поэзии», как он выпренно выражался.

Сам он написал сказку о трансатлантическом кабеле «Большой морской змей»; мечтал о самолетах, сильно ошибаясь в сроках: «...Через тысячи лет обитатели Нового Света прилетят в нашу старую Европу на крыльях пара, по воздуху!»; странствовавший больше, чем любой другой писатель, любил путешествия не вообще, а именно железнодорожные, пророчествуя: «Скоро рухнет Китайская стена; железные дороги Европы достигнут недоступных культурных архивов Азии, и два потока культуры сольются!» — это из истории с примечательным названием «Муза нового века».

Андерсен воспринимал достижения науки как попытку адаптировать волшебный вымысел к жизни. Буквально: мы рождены, чтоб сказку сделать былью. Сам обделенный витальной силой воспроизводства, он тянулся к технике как к наглядно существующей неживой, но одушевленной материи. Его сказочный антропоморфизм находил реальное воплощение в поездах настоящего и воздушных кораблях будущего.

Удивительным образом Андерсен попадал в темп и в рост стремительно меняющемуся миру и в то же время был наивно нелеп на его взрослом фоне. Он будто проговорился о таком основополагающем несоответствии в «Гадком утенке», дав изумительную по точности и силе формулу, пригодную, впрочем, для кого угодно: «Как мир велик! — сказали

утята».

Вот здесь замрем перед всепобеждающим козырем Андерсена, залогом его литературного долголетия — юмором. В андерсеновском случае именно юмор — то необходимое искусству чудо, тот компонент, который не поддается анализу, когда нет и вроде быть не может никаких предпосылок, но результат — налицо. Юмор у Андерсена всегда неожиданен — не потому, что его мало, а потому, что юмор чужероден дидактике притчи и сентиментальности сказки и оттого резко оттенен.

Это бывает лаконично: крыса, требующая паспорт у Стойкого оловянного солдата; письмо на сушеной треске, которую по прочтении суют в котел («Снежная королева»); фразы из «Ханса Чурбана»: «...У старика было два сына, да таких умных, что и вполтину было бы хорошо», «...Братья смазали себе уголки рта рыбьим жиром, чтобы рот быстрее и легче открывался, и собрались в путь»; из «Свинопаса»: «Королевство у него было маленькое-премаленькое, но жениться все-таки было можно...»

Бывает многословно: «В кухне жарились на вертелах сотни лягушек, готовились ужиные шкурки с начинкой из детских пальчиков и салат из мухоморов, сырых мышинных мордочек и белены... Мертвую лошадь затошнило, и она принуждена была выйти из-за стола („Холм лесных духов“); „(Фиалки) так благоухали, что мышиный царь приказал нескольким мышам, стоявшим поближе к очагу, сунуть хвосты в огонь, чтобы покурить в комнате паленой шерстью: ведь мыши не любят запах фиалок, для их тонкого обаяния он невыносим“ („Суп из колбасной палочки“). Сведения на манер Страбона или Аристотеля — основоположников приема „как известно“, принятого в глянцевого журналов и отрывных календарях („Когда у слонов болят плечи, изжарив свиное мясо, прикладывают его, и это им помогает“ — аристотелевская „История животных“).

Андерсеновский юмор неизменно замешен на здравом смысле (лаконичные примеры) или его иронической имитации (примеры многословные). И это — самое сказочное в сказках Андерсена, самое народное в стилизации народного жанра. Здесь и возникает поистине фольклорная мудрость письменной литературы. Кот спрашивает утенка: «Умеешь ты выгибать спинку, мурлыкать и испускать искры?»

— Нет! — Так и не суйся со своим мнением...» Идея чуждости. Корень этнической и религиозной вражды. Библейский «шиболет». Варфоломеевская ночь. Боярыня Морозова. Армянская резня. Югославская трагедия. Грузино-абхазская война.

Кьеркегор: «Сколько пафоса — ровно столько же и комического; они

обеспечивают существование друг друга: пафос, не защищенный комизмом, — это иллюзия, комизм же, не защищенный пафосом, незрел». Юмор Андерсена не просто противостоит его страсти к смерти, но и побеждает ее в читательском сознании — остаются пестрые слова, а не черный фон. Юмор ослабляет главное противоречие: сочетание уютной теплоты живых утюгов и космического холода мертвых детей. Юмор снимает густой налет просветительской назидательности и христианской сентиментальности, к чему Андерсен так тяготел. Его шедевры — там, где эти элементы уравнивают друг друга.

«Как мир велик! — сказали утята».

Мир велик, и нет маленьких стран, городов, народов, людей, вещей. С нашей, смиренной, разумной, утячьей — единственно верной — точки зрения.

Плавучий город, десятипалубный паром «Королева Скандинавии» отваливает от причала и направляется на север, мимо Эльсинора, через Зунд и Каттегат, к Норвегии. «Прекрасная датская земля с ее лесами и пригорками осталась позади; белые от пены волны накатывали на форштевень корабля...» (Ханс Кристиан Андерсен. «Мертвец»).

АВТОПОРТРЕТ НА ФОНЕ ФЬОРДА

Любой приморский город лучше всего выглядит с воды. За этим ракурсом — столетия придирчивого взгляда правителей, возвращающихся домой: что-что, а фасад должен быть в порядке. Впрочем, и вода лучше всего выглядит со сбегających к гавани улиц; здесь та степень приручения природы, которая радуется древней целесообразности: первый человеческий транспорт — водный, первое оседлое занятие — рыбная ловля, первая профессия — моряк.

В Осло встреча города с морем сохранила естественность старины. Это столица простоватая, с неким деревенским налетом (и правильно, что сюда ходит паром, пусть десятипалубный), начисто лишенная важности и помпезности, оттого — обаятельная. Осло мягко вписан в плавные — мунковские! — обводы Осло-фьорда и без воды не существует.

Правда, Мунк был недоволен: «Осло расположен на холмах вдоль фьорда, и поэтому улицы должны строиться так, чтобы отовсюду были видны порт и море. А теперь ничего не видно. Там, где строится ратуша, виден был кусочек моря. И его закрыли». Классическое стариновское

брюзжание, которому Эдвард Мунк увлеченно предавался в последние годы. Темно-коричневое здание ратуши в стиле угловатого «брутализма», может, и вправду великовато и грубовато, но вряд ли мешает всерьез. В целом же обвинения Мунка — неправда: и море органично участвует в облике и жизни Осло, и город развернут к воде выгодным фасом.

По воде — оживленное движение пароходиков и катеров, доставляющих пассажиров в разные места на берегах стокилометрового фьорда. Это мунковские места — он арендовал, а разбогатея, покупал тут дома, знакомые по его пейзажам: Огсторстранд, Витстен, Йелойя. Ничего существенно не переменилось с начала века, разве что белые тарелки телеантенн дают добавочный колер темно-вишневым домикам с зелеными крышами. Попадаетея и другая окраска, но именно таков норвежский цвет, который запоминаешь навсегда как натуральный. Дома начинаются на гребне холма, скатываясь сквозь сосны и елки, задерживаясь на склонах и на кромке берега, замирая уже на сваях, по колено в воде.

Одни из самых достоверных пейзажей в мировой живописи — мунковские. Хотя исследователи давно доказали несовпадение топографических реалий, доверие не к ним, а к нему: когда выходишь с катера на берег фьорда, чувство перемещения во времени — острейшее. В пространстве — тоже: немедленно становишься персонажем Мунка. Это тем более достижимо, что нюансов он не прописывал: поди распознай, кто именно стоит на застывшей улице Огсторстранда. Ты и стоишь.

У Мунка была идеосинкрзия к некоторым деталям — особенно в портретах: он неохотно писал пальцы, уши, эскизно — женскую грудь, никогда — ногти, даже презрительно отзываясь о «выписывающих ноготки». Так же декларативно небрежны его пейзажи и ведуты.

«Он видит только то, что существенно, — говорил его старший коллега Кристиан Крог. — Вот почему картины Мунка кажутся „незавершенными“».

Вот почему от картин Мунка остается странное впечатление абстрактных полотен, хотя они всегда фигуративны, а часто подчеркнута реалистичны и сюжетны. Он, так громко провозглашавший приверженность линии, примат рисунка перед цветом, распределяет цветовые пятна с виртуозностью Поллока или Миро — и красочные сгустки участвуют в повествовании наравне с лицами, зданиями, деревьями. Кажется, такого равноправия фигуративного и абстрактного в пределах одного холста не достигал никто из живописцев. В этом, вероятно, секрет мощного воздействия Мунка. Поэтому в его пейзаж и в его город перемещаешься с такой легкостью.

А Осло — конечно, его город.

Он родился неподалеку, в Летене, а с пяти лет уже сделался жителем Осло. Семья жила в разных местах. Два дома, где прошла мунковская юность, — подальше от центра, на Фосфайен, в те времена и вовсе окраина. Напротив баскетбольная площадка, где тон задают, как и во всем мире, чернокожие юноши. В наши дни нет смысла спрашивать, откуда они взялись в стране, не имевшей заморских владений — если не считать времена викингов. Как нет смысла удивляться, проезжая к Музею Мунка, что за окном — один из другим дивно пахучие и ярко цветастые пакистанские кварталы, резко нарушающие блондинистую гамму города.

В девятнадцать, начав учиться живописи, Мунк снял с шестью друзьями студию у Стортингета — здания парламента, стортинга. Здесь, на главной улице Осло — Карл-Юханс-гате, — богема и жила, устраивая гулянки и дискуссии в Гранд-кафе. Все это описал точно в те же годы и с тем же мунковским чувственным напряжением другой великий житель Осло, Кнут Гамсун: «...Пошел по улице Карла Юхана. Было около одиннадцати часов... Наступил великий миг, пришло время любви... Слышался шум женских юбок, короткий, страстный смех, волнующий грудь, горячее, судорожное дыхание. Вдали, у Гранда, какой-то голос звал: „Эмма!“ Вся улица была подобна болоту, над которым вздымались горячие пары».

Дешевые «пингвиновские» издания Ибсена по-английски украшены репродукциями Мунка на обложках: «Кукольный дом» — «Весенний вечер на Карл-Юханс-гате», «Привидения» — «Больной ребенок», «Гедда Габлер» — «В комнате умирающего» и т.д. Ход настолько же простой, насколько неверный: логический литературный партнер для Мунка из соотечественников — по нервности стиля, эротизму, тяге к смерти — конечно, Гамсун. Впрочем, чего требовать от «Пингвина»? Я видал в их русской серии «Героя нашего времени» с «Арестом пропагандиста» на обложке.

Карл-Юханс-гате сейчас — точно такой же, как в мунковско-гамсуновские годы, променад: от вокзала до Стортингета — пешеходный; и мимо театра, от Стортингета до королевского дворца — обычная улица. Все так же, только теперь знаменитости сидят в Гранд-кафе на огромной фреске: и Гамсун, и Мунк, и Ибсен, и прочие славные имена, которых в Норвегии несоразмерно много.

В выходные на Карл-Юханс-гате выходит нарядно одетый средний класс — украшение любой зажиточной страны, несбыточная пока мечта моего отечества, неизменный объект ненависти художников любых эпох.

Ненавидел средний класс и Мунк. Его круг увлекался кропоткинским анархизмом, и не случайно он обронил фразу: «Кто опишет этот русский период в сибирском городке, которым Осло был тогда, да и сейчас?» Россия для него была — во-первых, Достоевский (любимые книги, наряду с сочинениями Ибсена, Стриндберга, Кьеркегора, — «Идиот» и «Братья Карамазовы»), во-вторых — близкий север.

Мне никогда не приходилось сталкиваться — ни очно, ни заочно — с проявлениями южной солидарности, и почему-то кажется естественным, что северяне тянутся друг к другу. Генная память о преодолении трудностей? Одно дело — не нагибаясь, выдавить в себя виноградную гроздь, другое — разжать смерзшиеся губы только для того, чтобы влить аквавит или антифриз.

В наши дни такое взаимопонимание ослабляется. Купить в Осло бутылку — испытание, не сказать унижение: в редких магазинах «Vinmonopolet» монополька продается до пяти, в субботу до часу, в воскресенье все закрыто; самая дешевая местная «Калинка», ноль семь — 33 доллара, американская смирноффка — все 40. В прежние времена такого террора не было, и Мунк восемь месяцев лечился в Копенгагене от нервного срыва, вызванного алкоголизмом, после чего навсегда завязал. «Я наслаждаюсь алкоголем в самой очищенной форме — наблюдаю, как пьют мои друзья», — говорил в старости Мунк. На соседнем севере это называется — «торчать по мнению».

Такие детали биографии средним классом ценятся только посмертно, с живым же художником взаимоотношения портятся еще больше.

Средний класс Осло изображен Мунком с едкой — флоберовской — публицистической силой, что делает его картину «Весенний вечер на Карл-Юханс-гате» обобщенным портретом города вообще. Точнее — горожан. Не говоря о том, что это одна из лучших работ во всем гигантском (только холстов маслом — около двух тысяч) наследии Мунка. Реалистическая сцена с узнаваемым зданием стортинга на заднем плане. Но на зрителя — пугая, как на первых киносеансах, — идут мертвенные призраки, парад зомби. Вроде толпа, но совершенно разрозненная между собой. Навсегда запоминающиеся круглоглазые, с точечными зрачками, лица. Как там у Саши Черного: «Безглазые глаза, как два пупка».

Мунк был царь и жил один. В картине «Весенний вечер на Карл-Юханс-гате» навстречу толпе идет высокая фигура — как всегда у Мунка, без различимых индивидуальных деталей. Но нет сомнений — он сам и идет: навстречу и мимо.

С семнадцати лет Мунк писал автопортреты, что сделалось его

манией: последний написан в семьдесят девять. Он любил фотографироваться, часто голым, в зрелости голым себя и писал. Правду сказать, было что показывать — Мунка называли самым красивым мужчиной Норвегии. Нарцисс, но все же сохраняющий ироническую дистанцию: в автопортрете 1940 года — «Обед с треской» — дивисься сходству между головой старика-художника и рыбьей головой в тарелке. Страсть к автопортретам — постоянное подтверждение собственного существования, и не просто, а подконтрольного себе существования. И все же самый выразительный его автопортрет — изображенная со спины фигура высокого человека, идущего мимо толпы по Карл-Юханс-гате.

Дом мунковского детства — тоже в центре, на Пилестредет. Он цел и расписан боевыми знаками леворадикальной организации «Leve Blitz» — там что-то вроде их штаб-квартиры; на торце, по голому кирпичу — мастерски воспроизведенный мунковский «Крик».

Надувной «Крик» — варианты в надутом состоянии тридцать и сто двадцать сантиметров — продается в магазинах не только в Норвегии, четверть миллиона разошлось в Японии. Странный сувенир — репрезентация ужаса — больше говорящий о нашей эпохе, чем об оригинале. Как мы дошли до того, что это одна из самых известных картин в истории мировой живописи? Даже тот, кто ни разу в жизни не слышал имени Мунка, ни разу в жизни не был в музее, ни разу в жизни не раскрыл художественного альбома, знает «Крик». Такая жизнь.

О «Крике» (поразительно почему-то, что по-норвежски — «Скрик») написаны тома. Проще и внятнее всего высказался сам художник: «Как-то вечером я шел по тропинке, с одной стороны был город, внизу — фьорд. Я чувствовал себя усталым и больным. Я остановился и взглянул на фьорд — солнце садилось и облака стали кроваво-красными. Я ощутил крик природы, мне показалось, что я слышу крик. Я написал картину, написал облака как настоящую кровь. Цвет вопил».

Литературные источники «Крика» ищут и находят в Достоевском, Ибсене, Стриндберге. И самые прямые — в мунковском любимом Кьеркегоре. «Крик» как иллюстрация к кьеркегоровскому «Понятию страха»: «Страх — это желание того, чего страшатся, это симпатическая антипатия; страх — это чуждая сила, которая захватывает индивида, и все же он не может освободиться от нее — да и не хочет, ибо человек страшится, но страшится он того, чего желает»; »...Страх как жадное стремление к приключениям, к ужасному, к загадочному»; »...Страх — это головокружение свободы, которое возникает, когда дух стремится полагать синтез, а свобода заглядывает вниз, в свою собственную возможность...»

«Крик» — икона экспрессионизма.

Поосторожнее бы с терминами: это — импрессионизм, то — экспрессионизм. Импрессионизм есть принцип мировосприятия — «здесь и сейчас», фиксация мига, причем не по Гете, а по Бродскому: «Остановись, мгновенье, ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо» (отзвук кьеркегоровской мысли о том, что мгновение — «атом вечности», «та двузначность, в которой время и вечность касаются друг друга»). Экспрессионизм же — строй души, фиксация психического состояния. Разнонаправленные категории стали именами художественных направлений. Термины, конечно, удобны, но лучше не забывать, что стоит за ними.

У Мунка — судьба. «Болезнь, безумие и смерть были ангелами у моей колыбели и с тех пор сопровождали меня всю жизнь». Мать умерла, когда ему было пять лет. Сестра Софи — в его четырнадцать. Это она — «Больной ребенок», что на русский неверно переведено как «Больная девочка»: пол побоку — есть маленький человек перед большой смертью. Первая его важная картина, написанная в двадцать два года, шедевр, ошеломивший современников.

Над Мунком — как почти над каждым из великих — витает ваноговский миф прижизненного пренебрежения. Чем дальше — тем труднее, тем невозможнее обнаружить правду. В дни мунковской молодости в Осло было меньше ста тысяч населения. Деревенскую зелень на склонах холмов не заслоняли — если и сейчас заслоняют не очень — городские дома. Живописцы ехали в Копенгаген, дальше — в Германию, редкие — в Париж. Норвегия долго была глухой художественной провинцией. Когда в 1908 году казна купила картину «На следующий день» (женщина после бурной ночи), в газетах писали: «Отныне горожане не смогут водить своих дочерей в Национальную галерею. Доколе пьяным проституткам Эдварда Мунка будет разрешено отсыпаться с похмелья в государственном музее?» При всем этом мунковские картины продавались на городских аукционах — и покупались! — уже в 1881-м, то есть когда ему не было восемнадцати. В двадцать шесть у Мунка была персональная выставка в Осло — первая в Норвегии персональная выставка какого-либо художника вообще. С молодости он получал государственные стипендии, на которые ездил по Европе.

Мунк много путешествовал — едва ли не больше, чем любой другой художник его времени. Любил железную дорогу: вагоны, вокзалы, вокзальные буфеты. Уже осев в Осло, часто ходил обедать на вокзал. При этом его путешествия не имеют ничего общего с эскапизмом — это сугубо

рациональные перемещения по делу: между 1892 и 1908 годами он выставлялся 106 раз во множестве стран. Один из его друзей писал: «Ему не надо ехать на Таити, чтобы увидеть и испытать первобытность человеческой природы. Таити у него внутри...» В основе такого мироощущения — как у Ибсена и Стриндберга — идея Кьеркегора о субъективности, интимности истины. Экзистенциалисты не зря любили Мунка.

Как и в случае Андерсена, первыми поняли Мунка немцы. Они (точнее, немецкие евреи) были первыми покупателями его картин. Первую книгу о нем — в 94-м, ему всего тридцать — написал Юлиус Майер-Грефе. Первую биографию — живший в Берлине Станислав Пшибышевский. С ним и со Стриндбергом Мунк завел дружбу в берлинском кабачке «У черного поросенка», где собирались немецкие и скандинавские писатели.

Тут он встретил и жену Пшибышевского — пожалуй, ее можно счесть ключевой фигурой этой, женско-мужской, стороны его жизни.

Норвежка Дагни Юэль, Душа, как звал ее на польский лад муж. Ею был увлечен и Стриндберг, и она со всеми тремя жила в свободном Берлине, еще и разнообразя выбор. Эмансипированный Пшибышевский как-то сам отвел жену к одному русскому князю, на что Стриндберг реагировал: «Что ты будешь делать с замужней женщиной, которая в течение недели позволяет себе переспать с мужчинами из четырех стран?» Дагни убил потом в Тифлисе другой русский, более нервный — или, что вероятнее, менее способный сублимироваться в художестве. Мунк же оставил не только портрет Души, но и самое жестокое живописное воплощение ревности — в холсте, который так и называется «Ревность», где зеленое лицо мужчины — как бледный блик цветущего дерева, с которого рвет яблоки розовая веселая женщина.

Память о Душе — в женоненавистнических «Саломее», «Смерти Марата», «Вампире». Кстати, и у Стриндберга женские образы вампирообразны. Идеино Стриндберг — аналог Мунка (как психологически — Гамсун). Томас Манн сказал про Стриндберга то, что можно отнести и к Мунку: «Нигде в литературе не найти комедии более дьявольской, чем его супружеская жизнь, его слабость к женщине и ужас перед нею».

Женщину можно бояться и потому не обладать — случай Андерсена; можно обладать и потому бояться — случай Мунка. (Тезис, приложимый не только к женщинам — но и к деньгам, например, к оружию, к наркотикам, ко всему сильнодействующему.) У красавца Мунка было множество коротких романов, но, как вспоминает его Эккерман — Рольф Стенерсен,

ни одну женщину он не вспоминал с удовольствием и благодарностью. Он обладал силой притяжения, его преследовали поклонницы, но он неизменно убегал. Иногда буквально и вульгарно: выходил из вагона на полустанке и садился во встречный поезд. Был против брака, боялся оказаться под властью. Половой акт воспринимал как спаривание со смертью: мужчина, живущий с женщиной, уничтожает в себе нечто важное. («Страх — это женственное бессилие, в котором свобода теряет сознание...» — Кьеркегор.) «Смерть Марата» выглядит пародийно, потому что сняты все исторические аллюзии: просто женщина убивает мужчину. Даже мунковские наброски из борделей — в отличие от тулуз-лотрековских — полны ужаса и отвращения.

Женщина как носитель смерти: можно представить, в каком кольце врагов, на какой передовой ощущал себя Мунк, имевший у женщин оглушительный успех. При его страхе смерти, которой он боялся как художник: «Смерть — это когда тебе вырвут глаза, чтоб ничего больше не видеть. Как оказаться запертым в погребке. Забытый всеми. Дверь захлопнули и ушли. Ничего не видишь и чувствуешь только сырой запах гниения». Концепция не столько атеиста, сколько эстета.

Под одним своим полотном Мунк написал: «Улыбка женщины — это улыбка смерти». Вот и в самой — после «Крика» — его знаменитой картине на лице женщины блуждает странная зловещая усмешка. То-то Мунк не знал, как ее назвать: она и «Мадонна», и «Зачатие». Большая — не сказать больше — разница! Либо — чудовищное святотатство, эротическая фантазия на тему Благовещения; либо — чистое язычество, обожествление оргазма как жизнетворного акта. Впрочем, есть еще третье название — технологическое: «Женщина в акте любви».

Этот акт Мунк распространял даже на пейзажи, изобретая предельно сексуальный, хоть и условный, прием для изображения света. Меланхолию его ноктюрнов оживляет фаллос лунной дорожки, который врежется в похотливо прогнувшийся берег его любимого Осло-фьорда.

Сюда надо приехать, чтобы своими глазами увидеть мунковский фирменный знак — волнистые линии береговых обводов, параллельные, насколько параллельны могут быть кривые. Во всех двух тысячах картин и пяти тысячах рисунков у Мунка нет ни одной прямой линии. Сюда надо приехать, чтобы почувствовать, в какой великолепной пропорции смешиваются в твоём сознании и фантазии лекала мунковских картин, норвежских фьордов, викингских кораблей в здешнем музее.

Викинги, сотрясавшие мир тысячу лет назад, удостоенные собором в Меце особого поминания в молитве: «И от жестокости норманнов избави

нас, Господи!», исчезли, как гунны. От эпохи викингов чудом уцелела великая литература — саги, но лишь благодаря заброшенности Исландии. В Норвегии же находишь три десятка изумительных деревянных церквей — без единого гвоздя, вроде Кижей, только на полтысячи лет старше, — которые по нерасторопности не сожгли в Реформацию. От этих строений пошел фигурный «драконовский» орнамент норвежских кухонь и ресторанов, напомнивший оформление пивных Рижского взморья, вошедшее в моду в конце 60-х, как раз когда меня начали пускать в такие заведения. Еще от викингов осталось несколько кораблей, будто из реквизита «Сказки о царе Салтане», уцелевших потому, что в них не воевали, а хоронили погибших. Смерть сохраняет. Минус вообще плодотворнее — его есть чем перечеркнуть, дополнить. Плюс — крест всему.

Опять-таки — похвала поражению. Чтобы увидеть глубокие следы цивилизации викингов, надо отправляться не в Норвегию, а в Сицилию. Вот там, смешавшись с греческой традицией и арабской культурой, по видимости победив, а на самом деле сдавшись на милость побежденных, норманны построили мощные крепости и замки, украсили их ослепительными мозаиками и филигранной резьбой — уже по камню, на века. Как вписываются в сицилийский пейзаж строения скандинавов, как логично и красиво нависают над синим морем, вынырнув из-за поворота горной дороги.

В своих, норвежских, горах они бы выглядели не менее нарядно и величественно, нависая над зеленой водой фьордов. Но тут от викингов осталась только память. Что до воды — о ней особо. Никогда я не видел и даже не подозревал, что вода может быть такой. «Радикальный зеленый цвет», — определил бы Остап Бендер, высказавшийся так по другому поводу. «Горы Остапу не понравились» — неужели эти не понравились бы тоже? Горы со снежными вершинами, черные ниже и лесистые внизу, круто спускающиеся к узким ярко-зеленым полоскам воды тысячами водопадов и миллионами елей. Это — фьорды.

Без фьордов нет Мунка.

Он явился словно из этих гор, где живут не только сказочные тролли и их подружки хульдры, но еще и какой-то сказочный тайный народ: у них точно такой же вид, как у обычных людей, и если встретишь — не отличишь. Только одна опознавательная деталь: у них нет вертикальной впадинки между носом и верхней губой. Поэтому, что ли, Мунк носил усы?

Когда бродишь по залам Национальной галереи, отмечаешь картины зрелых мастеров той эпохи: Крога, Даля, Сольберга, Хейердала.

Норвежская живопись шла по общеевропейскому пути, но чуть позади немцев, тем более — французов: в ней ничто не предвещало взрыва Мунка, его истошного крика, «Крика».

Протянуть связь к современникам не удастся, хотя есть соблазн сопоставить мунковскую эротику с одной из первейших достопримечательностей Осло — парком Вигеланда. Земляк и почти ровесник Мунка, Густав Вигеланд получил то, о чем мечтает любой монументалист: тридцать гектаров в центре столицы на свое усмотрение. Здесь он разместил 192 скульптурные группы, объединившие 650 человеческих фигур. Прогулка по парку-не для слабых, и ищущий надписи «Детям до 16...» глаз отдыхает лишь на отдыхающих там и сям по газонам скромных розовых телах без лифчиков (я повторяюсь, но это не моя навязчивая идея, а скандинавская, они в теме секса пионеры: от Ибсена и Стриндберга до порнофильмов 60-х). Что до каменных и бронзовых тел, то в них — бешеная гульба плоти, с кульминацией в фаллическом столбе из сотни переплетенных в экстазе фигур.

Но лихой свальный грех Вигеланда на деле — противоположность придавленному самоедскому греху Мунка. Мунковская чувственность — вездесуща: именно оттого, что лишь угадывается. Прямое высказывание монументализма было ему противопоказано: это видно по фрескам в актовом зале университета Осло, где у голых молодых людей, почему-то представляющих науку химию, половые органы неотличимы от пробирок.

Фресок Мунка немного, но и для того, чтобы увидеть его станковые картины не в репродукциях, приходится ехать в Осло: редчайший случай для художника такого масштаба. Три его лучших собрания находятся в норвежской столице: в музее Мунка, в Национальной галерее, в Студенческом поселке в Согне, пригороде Осло. Плюс — музей Расмуса Мейера в Бергене. Хорошая коллекция в Стокгольме, приличная в Цюрихе, кое-что разбросано по Германии. Но без Осло Мунка нет, как нет, скажем, Риверы без Мехико, правда, тот писал прямо по стенам, а Мунк — яркий пример локального таланта, ставшего мировым явлением.

Попутешествовав, он и возвратился, к почету и процветанию, в свои фьорды и горы, где обитает тайный народец без вертикальной впадинки между носом и верхней губой. Мунк менял места по берегам Осло-фьорда, пока не обосновался в усадьбе Экелю в северной части Осло, на склоне холма. Дом снесен в 60-м, на его месте небольшой паркинг, где можно оставить машину и обнаружить те же дубы, ту же студию и главное — тот же вид на Осло-фьорд, который Мунк видел и рисовал последние двадцать семь лет жизни.

Жаль, он не писал Осло с воды — впечатляющую дугу от замка XIV века Акерсхус к горе Хольменколлен и к полуострову Бюгде, где букет морских музеев — корабли викингов, нансеновский «Фрам», хейердаловский «Кон-Тики». С маленького катера обзор не тот — нужен неторопливо приближающийся, постепенно меняющий ракурс и ощущения большой корабль. В наше время город с воды мало кто видит — тем более впервые: попадаешь либо сразу в центр (поезд), либо через всегда безликие рабочие окраины (машина, самолет). За старину надо платить: архаический взгляд с корабля — удел тех, кто раскошелится на круиз. Они и вознаграждены — во вторую очередь, видом, в первую — едой, коль скоро речь идет о скандинавских маршрутах.

Выходить на палубу заставляет туристское лицемерие: в действительности, главная достопримечательность — сморгасборд, шведский стол. Если рядом найти и шведский стул, на котором делаешь перерыв для переваривания, то плыть бы и плыть всю жизнь по студеным морям.

Скандинавская кухня — лаконична в средствах и многообразна в методах. В древнем погребе стокгольмского ресторана «Диана» я обнаружил 11 видов маринованной селедки, и, когда попробовал все, сил осталось только на копченый олений язык. Датчане сосредоточились на идее бутерброда, доведя эту банальность до художественного совершенства, как Энди Уорхол консервы, — постмодернистски нагружая на ржаной хлеб сочетание креветок, горчицы и клубники, да еще настаивая на том, что это вкусно. Норвегия же — лососина. Точнее, богатый в нюансах и обертонах джазовый обыгрыш темы лососины.

Здесь изобретательно обходятся и с другой рыбой: я целенаправленно искал и нашел ракеррет — форель, которую год, что ли, выдерживают под землей, куда там омулю с душиком — не всякий выдержит. Засоленную и хранящуюся в поленицах треску размачивают, варят и подают, не жалея, как дрова, из-под которых вылавливаешь деликатесную дорогостоящую вареную картофелину. Есть еще лутефиск — треска в поташе, это карбонат калия, кто забыл химию. Я ел кита в бергенском ресторане — пусть от меня теперь отвернется Бриджит Бардо и прочая Лига защиты животных. В довершение диковин упомяну коричневый сладкий сыр — гейтост: формой, цветом и консистенцией похож на хозяйственное мыло; о сходстве вкуса судить не берусь — мыла не ем.

И все же Норвегия — это лососина. Мне приходилось вдумчиво дегустировать лососевых в разных точках земного шара: в Латвии, в Канаде, на Сахалине, в Шотландии. Норвежский лосось — лучший в мире.

И в кулинарных его интерпретациях норвежцы далеко впереди. Для передачи всех оттенков красного — от бледно-розового до кроваво-багрового — нужны старые мастера: не Мунк, но Мантенья. Цвет зависит от сорта, но прежде всего — от способа приготовления. В Норвегии я испробовал шестнадцать: варианты рыбы сырой, соленой, маринованной, копченой, вареной, жареной, паровой, запеченной. Вообще-то здесь это всегда было не роскошью, а средством насыщения. Еще в начале века сезонные рабочие включали в договор пункт, обязывающий нанимателя подавать лососину не чаще двух раз в неделю. Так у Гиляровского волжские бурлаки предпочитают воблу черной икре: «Обрыдла». Международная торговля и туризм изменили положение дел: норвежцы научились ценить свою красную рыбу, за которую иностранцы платили такие цены, и бросили интеллектуальные силы нации на ее оформление. У норвежского шведского стола хочется жить и умереть.

Желание нелепое: ты еще только подплываешь к самой красивой — к северу от Альп — стране. Впереди — норвежские цвета неправдоподобно опрятных деревень и городков. Впереди — черно-белая графика плато Хардангер, где в июльский зной едешь по дороге, прорубленной меж снеговых стен в три метра высотой. Впереди — капилляры мелких и крупных фьордов: узкие ущелья, налитые прозрачной зеленой водой. Впереди — глубже других (на 205 километров) врезанный в сушу Согне-фьорд, по которому плывешь, бессмысленно вздергивая фотоаппарат каждые полминуты, потому что меняется ракурс, и ты боишься пропустить тот новый шедевр, который открывается каждые полминуты. Впереди — достигнутый только скандинавами (да еще японцами) симбиоз природы и цивилизации, когда устаешь дивиться душевым автоматам на глухой пристани, детскому вагону с играми и аттракционами в обычном местном поезде, дизайнам всех без исключения интерьеров, побудке по гостиничному телевизору: с вечера набираешь на дистанционном управлении нужные цифры, и утром сам собой вспыхивает экран с бравурной музыкой и радостным пейзажем.

Впереди — деревянный, словно из сна или песни, город Берген, где блуждающая мысль возвращается к такой же ганзейской Риге, и еще — к России. Столицей Ганзейского союза был Любек, а четырьмя главными центрами — Берген, Брюгге, Лондон и Новгород. То есть богатый, сильный, процветающий порт уже был на русском севере, и если б Грозный не раздавил Новгород, Петру не надо было бы строить Петербург. Тем более шведам уже вполне успешно грозил новгородский князь. Откуда пришли бы в нашу культуру Пушкин, Достоевский, Хармс, Шостакович,

Бродский? «Звезда», «Аквариум», «Митьки»? Чижик-пыжик?

Не с Невы, так с Волхова, наверное. Можно подумать, тут существуют правила. Беззаконно — сказочным образом — появился в Норвегии Эдвард Мунк.

Никто до него не писал такого одинокого человека в пейзаже и такого одинокого человека на улице. Он пренебрегал точностью деталей, и дело не в лицах и предметах, а в пустотах между ними. Так писали пустоты между словами Чехов и Беккет. «Я пишу не то, что вижу, а то, что видел», — говорил Мунк. Важнейший принцип, сразу смещающий акцент с изображенных объектов на связи между ними. Сочетание безусловного реализма с полной таинственностью. Во всех мунковских холстах присутствует тайна. Причем важно, что с нами не играют, с нами делятся: автор тоже не знает разгадки и ответа. Отсюда — восторг и трепет. Мунку было всего двадцать пять, когда он записал в дневнике: «Перед моими картинами люди снимут шляпы, как в церкви». Снимаем.

Снимаемся с якоря, толпимся на юте, глядя, как уменьшается город и нарастает фьорд. Вокруг датчане, возвращаются домой, щелкают аппаратами и языками, восхищаются видом, объясняют (по-английски, в Скандинавии все говорят по-английски), что Осло им не чужой. Еще бы — три века, до 1924-го, назывался Кристианией по имени датского короля. Знаете, и мы в том же году переименовали свою двухвековую столицу. О, у нас, северян, так много общего, за это стоит... Спускаемся в салон, к датскому аквавиту с норвежской лососиной: мы, северяне, это любим. За наш общий север! «У нас на севере зрелости нет; мы или сохнем, или гнием», — сказал Пушкин. Про кого это?

Э. и Г. Чхартишвили

ВСЁ — В САДУ ТОКИО — КОБО АБЭ, КИОТО — МИСИМА

ПОПЫТКА ИКЕБАНЫ

В икебане — искусстве составления букета — три линии: Небо, Земля и Человек. Все остальное — фантазия на эти темы. Впрочем, все остальное вообще — тоже: Сан-Марко, уха, «Москва — Петушки», танго... А икебана — всемирный букет с японским оттенком: штрихи, отголоски, мимолетности. Впечатления.

· Символ Японии — Фудзияму — я так и не видел, хоть забирался даже в горы. Думаю, это правильно. Правда, меня не спросили, просто не показали: Фудзияма вечно в облаках. Вот и Акутагава жалуется: «Даже в ясные дни, когда солнце освещает море и побережье, Фудзи все равно скрыта облаками...» Образ ускользает, что и задумано. Вообще идея недоговоренности — господствующая. В классическом искусстве Запада художник знает примерно столько, сколько умеет изобразить. В современном — часто знает меньше, чем умеет. У японского художника в запасе так много, что возникает комплекс неполноценности: сталкиваешься с чем-то превосходящим — интеллектуально, чувственно, духовно. Для Запада было откровением, что японец оставляет нетронутыми три четверти холста. Вот и Фудзияма не просматривается, а подразумевается. И не лучше же она, чем Казбек или Монблан. О Фудзияме, как и обо всей Японии, можно — и нужно — не знать, а догадываться.

· В самолете «Japan Air Lines» стюардесс больше, чем на других линиях. Потом понимаешь, что это как в футболе: если команда лучше играет, кажется, что игроков у нее больше. Японки лучше играют, беспрерывно появляясь с подушками, журналами, чайниками. Но и с перебором: развалился на свободных местах — разбудили, чтоб сказать: мол, все в порядке, можно спать, будить не будут. Русскому, даже из Америки, ближе сервис ненавязчивый: не нравится — пошел...

· Японский язык на слух — даже не шепелявый, а сюсюкающий. Нет чувства отклонения от нормы, как в польском. Скорее иная норма, очень

знакомая, но посторонняя. Детская речь. При этом ясно, что это они — взрослые. И в чем смысл жизни, лучше нас догадываются, и красоту жизни куда лучше понимают.

- Ощущение превосходства над желтой расой — которое все же из каких-то глубин слабо сигнализирует — основано только на их малом росте. Больше крыть ну совершенно нечем. И этот козырь исчезающий: в первый приезд я при своих средних 176 см заметно возвышался над уличной толпой; через десять лет — не так. Нация резко выросла, что подтверждает статистика. Открытость миру, начавшаяся всего столетие назад, побуждает быть равным в компании — в том числе и физически. Между прочим, что совсем уж приятно, женские ноги наглядно выпрямляются.

- Мир потрясает быстрота и непринужденность, с которой японцы умеют заимствовать чужое: архитектуру, одежду, технологию, этикет. В такой легкости не усмотреть ли гордыню? Все равно «свое» неколебимо — так почему не принять чужое, не попользоваться?

- Доставшийся им от Китая веер сделали складным. Сдвинули мировой круг до очертаний Фудзиямы, а там и вовсе до линии горизонта. Сворачивание пространства — эйнштейновская задача. Ему со своей хохмой нечего было ехать в Японию. Миниатюризация — как потом с доставшимся им от Америки транзистором. Покрутили в руках радиоприемник — и спрятали в кулак.

- Книжная подготовка дает себя знать: шовинизм усматриваешь сразу. В самолете черный чай разносят в стальной лоханке, зеленый — в изящной керамике. Дискриминация, однако из подобострастия пьешь чужой зеленый. Он, правда, тут и вкуснее. Конечно, жалкий конформизм, но среди японцев так легко стать конформистом. Они создают поле, в которое вовлекаешься охотно и без принуждения. Я от беспардонности перехожу улицу по ситуации, а не по светофору не только в распоясанной Америке, но и в Германии, например. А тут послушно стоял на пустых перекрестках, дожидаясь зеленого света. Никто не осудит — корректность безупречная, — но есть ощущение, что окружающие умрут, если двинешься на красный свет. Даже не от стыда или страха за тебя, а просто перед лицом не имеющего названия ужаса.

- Китайцы в здешнем аэропорту — как русская группа в нью-йоркском: вроде бы такие же, но держатся вместе, одеты добротнo и одинаково, говорят вполголоса, паспорта вынимают разом, все вдруг.

- Странно в экзотической стране ощущать себя самого экзотикой. Крупногабаритность и борода привлекают здесь не меньше внимания, чем черная кожа на Тамбовщине. Школьники, которых по учебной программе

толпами водят в монастыри и храмы, хотят вместе сняться, просят автографы, тянут руки: «Хансаку! Хансаку!» (handshake) — для них своя экзотика рукопожатий. Издалека машут: «Сана Коса! Сана Коса!» (Санта Клаус). Все же приятнее, чем Карл Маркс, с которым беспрерывно сравнивают на родине.

- За все время видел три-четыре бороды. Мелкие, редкие, вроде старого бритвенного помазка: будто носитель бороды напоминает остальным о долге гигиены. Характерный двойной слой — буквальный и символический: парикмахерский буддизм.

- Искал маску по себе. В театре Но есть маска удовлетворенности и жизнерадостности — *отафуку*, посмотрел: цвет бледный, выражение постное. В основе такого дикого, на наш взгляд, парадокса — правило: эмоции твоё личное дело, не выноси на обозрение. Больше подошла маска кукольного театра Бунраку — *тярикуби*: рожа круглая, нос картошкой, со всеми в ладах, рот полуоткрыт от любопытства и готовности все попробовать.

- Отношение к еде как к красоте. Красоте рукотворной. Не только в подаче, в подготовке тоже. Самая, наверное, дорогая говядина в мире — «мраморное» мясо из Кобе. Корове подносят пиво, делают ей массаж. А ведь методика когда-то и России была введена. Как Петр Петрович Петух уговаривает Чичикова отведать телят: «Два года воспитывал... ухаживал, как за сыном!»

- Отрадней сердцу рыбный разгул. На каждом углу — суши: сырая рыба с катышком вареного риса. Теплое русское название. Поговорки: «У стен есть суши», «Не видать, как своих сушей», «Жопа с сушами», «Получишь ты от ... суши». Рождается интернациональная близость.

- Кажется, все-таки ситуация безнадежна. Есть суши, завернутые в листья хурмы: листья не едят, но рыба и рис прихватывают тонкий особый аромат. Бывают и листья бамбука, гинкго, персика: аромат различается. Не дорости!

- В забегаловках полно поварих, но в суши-барах — только мужчины. У женщин температура тела чуть выше, что на суши сказывается. Как насчет разогретых к концу недели котлет — очень ведь вкусно.

- Цивилизация — мужская, культура — мужская, но великие образцы прозы создали тысячу лет назад женщины: романная проза Мурасаки Сикибу — «Сказание о Гэндзи», эссеистическая проза Сэй Сенагон — «Записки у изголовья». В те времена мужчины писали по-японски только стихи, а прозу — на китайском языке, который был чем-то вроде латыни в Средневековье. Японки и подсуетились.

- «Записки у изголовья», «Записки от скуки» — поразительные по современности звучания. Как современны Монтень или Розанов. Жанр именуется *дзуйхицу* — «вслед за кистью». Как пойдет рука, как поведет. «Вслед за пером» — сказали бы мы. Прихотливо, свободно, легко. Господи, вот как надо. Мне ведь еще проще, еще прихотливей, у меня «Макинтош» — вслед за мышью.

- Акутагава с восторгом пишет о том, как молодой Гюго случайно оказался владельцем большого количества бумаги и чернил — и на следующий день взялся за первый большой роман. Чисто японский побудительный мотив: от конкретного — к абстрактному, от единичного — к множественному, от материального — к трансцендентному. Так — получив в подарок стопу бумаги — начала свои записки Сэй Сенагон. Но в случае Гюго импульс все-таки сомнительный.

- В английском отделе книжного магазина «Марудзен» — трехтомная «История японской литературы». Том первый — «Первая тысяча лет».

- «Мы не способны написать ничего, что не было бы известно всем». В словах Акутагавы нет привкуса горечи и отчаянной отваги, который ощущался бы, произнеси это западный интеллектуал. Поиск формы — не усталость мысли, а ее наилучшее употребление. Преклонение японцев перед формой поражает, но тут нельзя давать себя в обиду. Тот же Акутагава вспоминает: «...Я как-то полюбил женщину, но стоило мне увидеть, как некрасиво пишет она иероглифы, и любовь моментально улетучилась». А я как-то шел с девушкой к ней домой, и уже у самой двери она сказала: «Пинжак на тебе весь мокрый». Я попрощался и ушел. Молодой был, еще моложе, чем Акутагава, когда он написал такое. Жалею до сих пор.

- Торжество формы совсем уж эфемерной — упаковка. Заворачивание любой покупки в магазине — священнодействие. Артистизм на уровне Дюшана или Христо, которых они предвосхитили на века. Идея упаковки — ничто не может быть вне контекста. Упаковка культуры.

- Маска, оболочка, поверхность, которую нам вольно считать поверхностностью, — но из этого состоит жизнь. В конечном счете из «здрасьте-извините», а в разведку, может, никогда пойти не придется. Да и неохота.

- Человек должен ощущать себя в системе координат. Поговорка: «Торчащий гвоздь следует забить». Народная идея конформизма. Исключение из группы — как потерянности в мире. В упакованной культуре ориентироваться легко.

- Апрель — цветение вишни-сакуры. Сплошь бледно-розовые

лепестки над головой и под ногами — ощущение не то райское, не то зимнее. Каждый японец знает, куда и когда надо пойти, чтобы в самое благоприятное время дня под самым выгодным углом смотреть на сакуру и под ней фотографироваться. Вообще все народы особенно любят цветение плодовых деревьев — должно быть, подсудно нравится, что они растут не только для поглядения, но для варений и компотов. Правда, сакура, хоть и вишня, ягод не дает — опять японцы выходят красивее.

- Ноябрь — бешеное цветение хризантем: цветов избыточных, компенсирующих пышностью осеннее увядание. Впрочем, до увядания еще далеко — стоит «золотая осень», которая здесь скорее красная, и на эту роскошь специально в известные места выезжают миллионы по всей стране. Идет каннадзуки — десятая луна. Так уж повезло, что я был в Японии в самые красивые месяцы — в апреле и ноябре.

- Упаковочная культура побуждает потреблять ее в концентрированном виде. Это как с утренней зарядкой: день напролет стекаешь с кресла всеми частями тела, а утром четверть часа дрыгаешь ногами. Так и красотой можно любоваться в определенных для этого местах и в строго отведенное время. Так жилое здание может быть уродливым, а крохотный садик за кухонным окном — прекрасным. Гомеопатические дозы красоты.

- В целом наша презумпция: когда много — это хорошо, плохо — это когда мало. В Японии понимаешь, насколько нелеп такой подход. «Вообще, все маленькое трогает своей прелестью», — говорит Сэй Сенагон. «Никто не жалеет мгновений», — сказано в «Записках от скуки». Вот они-то и жалеют. Умеют жалеть.

- Японцы фотографируют(ся) не только за границей. Снимают друг друга на фоне железобетонных конструкций, глухих заборов, пивных автоматов. В самолете мужчина приник с аппаратом к иллюминатору. Сосед оторвался от книги, встревоженный вспышками: что снимают — птицу, русский истребитель, знакомого? Страсть к фотографированию была, разумеется, заложена в японце задолго до изобретения Дагера — душевный импрессионизм, стремление к фиксации мига. В основе их эстетики — красота быстротечности. Любовь к самому мимолетному из цветений — сакуры. Доблесть умереть молодым. Краткость трехстишия-хокку. Стремительный полет камикадзе. Беглый мазок кисти. Внезапное застывание актера Кабуки. Фотография. Попытки остановить мгновение.

Вопреки тому, что происходит и где разворачивается действие книги Кобо Абэ «Женщина в песках», этот роман — о городе. О большом городе. О Токио — коль скоро столица сделалась символом урбанизации страны. Хотя когда несешься в скоростном поезде по трассе Токио-Осака, не покидает ощущение одного очень длинного города, только названия меняются. Так почти и есть: считается, что в Токио-Нагое-Киото-Осаке живут сорок процентов страны. Редко-редко мелькает зеленый просвет — холм, чайная плантация, лес, — и тогда все становится знакомо, и с насыпи машут пацаны, как не скажу где. Но это секунда — и опять длинный некрасивый город. Главный герой, он же основной фон у Кобо Абэ.

В других его знаменитых романах — «Сожженная карта», «Чужое лицо», «Человек-ящик» — главенство фона очевидно: там персонажи мечутся по городским улицам и прячутся в домах. Доведенная до абсурда идея дома — картонный ящик, который постоянно носит на себе человек, олицетворяющий таким экзотическим способом принцип анонимности горожанина. Причина объясняется: «Стоило ему хоть ненадолго выйти из дома, как его охватывало беспокойство: вдруг жилье исчезнет — для него стало невыносимо покидать дом». Впрочем, Абэ не так уж и нафантазировал в «Человеке-ящике»: картонная коробка — излюбленный бродяжий ночлег в Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Париже или том же Токио, где в парке Уэно под ивами раскинулся небольшой ящичный городок.

Герои этих книг Абэ — из категории без вести пропавших. Все так или иначе пропадают, убегают и прячутся, ища убежища в месте своего обитания, что всегда разумнее и логичнее. То, что в толпе спрятаться легче, — уголовные азы. Абэ с афористической точностью схватывает метафизику большого города: «Толчея возникает не потому, что скапливаются люди, а люди скапливаются потому, что возникает толчея». В городе образуются ядра конденсации, которыми может служить все что угодно: универсальный магазин, ресторанный квартал, офисное здание, парковый оазис — и вокруг них происходит завихрение машин и пешеходов.

Японская турбулентность — особая, самые быстрые в мире горожане — японцы: в Токио и Осаке средняя уличная скорость пешехода — 1,56 м/сек, на десять процентов быстрее парижан. Этой новейшей статистики Абэ не знал, иначе непременно привел бы где-нибудь. В его книгах явственны интересы и навыки естественника (по образованию — врач, хотя никогда не работал по специальности): энтомология, химия, метеорология, гидродинамика, биология, медицина, множество строк уделено технологическим процессам.

Беспрерывное движение песка — «как это похоже на жизнь людей, изо дня в день цепляющихся друг за друга». Аллегория «Женщины в песках» не только не скрывается, но и подчеркивается, даже назойливо: людское сообщество подчиняется законам гидродинамики. Снова и снова Абэ напоминает: песчинка — одна восьмая миллиметра; и мы понимаем, что здесь подразумевается: человек — частица несколько большего размера.

Научно-техническими подробностями обставлена метаморфоза героя «Чужого лица». Он и сам первоклассный ученый — этот наиболее последовательный из эскапистов Кобо Абэ. Его защитная оболочка ближе всего прилегает к человеческому существу. Он укрывается не в доме, даже не в таком доме, который носят, не снимая, на себе, даже не в одежде, которая выполняет роль микрожилища. Он прячется в виртуозно изготовленную маску, поскольку лицо изначальное утрачено из-за страшных ожогов. И тут выясняется, что форма управляет содержанием. Другое лицо творит иной разум и иную душу.

Лицо живет самостоятельной жизнью — это знает любой вдумчивый кинозритель, пораженный самоценности лиц Греты Гарбо или Фернанделя, которые существуют вне зависимости от сюжета и даже персонажа.

«Лицо — тропинка между людьми», — на все лады повторяет свою любимую мысль Кобо Абэ. Лицо как средство коммуникации — несомненно, но это лишь одна, и не самая удивительная, его функция. Виды коммуникаций множатся, и те из них, что даны природой, отступают. В современном обществе куда более удобным инструментом становится одежда, или марка автомобиля, или адрес. Кто кому глядит в глаза? Вот и у Абэ герой подбирает к маске пиджак, кольцо. Новое лицо диктует новый антураж: тяжесть коммуникации переносится на наряд и аксессуары.

Уж скорее лицо — это защитный слой: для удобства — чтобы чужие не лезли в глубины; от страха — чтобы в глубины не заглядывать самому. (Кстати, в этом, можно думать, смысл косметики.) Лицо как произведение искусства. Лицо как упаковка.

Такую книгу мог написать только японец.

Это не обобщенное замечание: Кобо Абэ — с похвалой или с осуждением — всегда считали самым «западным» из японских писателей. В самом деле, в его прозе отчетливо сказывается внимательное прочтение Кафки и Беккета, заметно влияние экзистенциалистов. «Ряды фонарей, точно застывшие, немигающие, искусственные глаза, ссылают на праздник, который никогда не наступит... окна — бледные прямоугольники света, выстроившиеся в ряд, как проклятья, — там давным-давно забыли и думать

о празднике...» — такое уже было, уже читано. Как и банальные сравнения: дома — словно «пеналы, в которых разложены абсолютно одинаковые жизни». На тезис западничества Абэ работают и вкусы его персонажей: на стенах их квартир висят репродукции Пикассо, в их домах звучит музыка Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Бартока.

Однако такой признак — общий для подавляющего большинства японских писателей XX века. Это в Средневековье европейцев называли «южные варвары», а с конца XIX столетия идет сосуществование двух культур, и Акутагава признается: «Японцы — мастера подражать. Я не собираюсь отрицать, что и мои произведения — подражания произведениям рыжеволосых... Мы в чем-то понимаем рыжеволосых лучше, чем они нас. (Возможно, в этом есть для нас что-то позорное.) Они не обращают на нас ни малейшего внимания. ...Свет идет с Запада больше, чем с Востока». Во всяком случае, традиционная новогодняя музыка в Японии — Девятая Бетховена, а поминая выдающихся любовников прошлого, Акутагава называет не принца Гэндзи, а Ромео, Тристана, Вертера.

Традиционалист Кавабата может брюзжать по поводу траты времени на изучение западной литературы и утраты вследствие того самобытности, но и у него западная культура предстает органичной составляющей жизни: в «Старой столице» мастер листает альбомы Клее, Матисса, Шагала в поисках новых идей для расцветки кимоно; особенно картины Клее «тронули стариковское сердце». На диво продвинутый старик, представим себе сердце Глазунова. Даже декларативный националист Мисима для автобиографического сочинения берет эпиграф из Достоевского, пишет об увлечении св. Себастьяном, Жанной д'Арк, Клеопатрой, вспоминает впечатления от «Острова сокровищ», «Камо грядеши», сказок Андерсена и Уайльда.

Русскому читателю, да и писателю, остается озадаченно задуматься: прославленный японский изоляционизм рядом не стоит с махровой отечественной самодостаточностью, не сказать — самодовольством. В культурном патриотизме России нет равных, может, оттого и телевизоры хуже? Как сказано у Розанова: «Хороши делают чемоданы англичане, а у нас хороши народные пословицы».

Западническая ориентация Кобо Абэ сказывается выразительнее всего в постоянных формальных поисках, характерных для литератур с заведомым приматом содержания. Понятно, что японцу, для которого форма чайной чашки столь же важна, как и качество чая, нет никакого резона запускать ход чайной церемонии в обратном порядке — или

придумывать иной фокус для обновления ощущений: вполне достаточно взять другую чашку. «Мудрый человек удивительных историй не рассказывает», — говорит Кэнко-хоси. Вот и у Абэ формальные приемы только мешают. Его сила — в простой истории, приближенной к первоосновам. Хорошо рассказанная, такая история воспринимается притчей.

С притчи он начинал в «Женщине в песках», где уводил город из города, чтобы описать его с особой яркостью. Затем, в последующих романах, Абэ в город вернулся, словно втянутый центростремительной силой, передавая городскую энергию разнообразно и мощно, на все лады перепевая мотив «Сожженной карты»: «Город — замкнутая бесконечность».

«Женщина в песках» так и осталась лучшей книгой Кобо Абэ, но его увлеченность большим городом объяснима. Токио — это событие. Вернее — целый ряд событий, совершающихся одновременно в разных ядрах конденсации, разбросанных по огромной столице.

Когда-то центром урбанизации была Асакуса — тут возникли первый бар, первый кинотеатр, первая фотостудия, первый небоскреб (двенадцать этажей). Сейчас в Асакусу едешь за старой Японией — здесь комплекс храмов, низкие дома, монахи на улице, магазин с притираниями из сушеного соловьиного помета.

Современность бьется в Харадзюку — живом молодежном районе, самом, наверное, американизированном в Токио. Это давняя традиция — здесь стояли американцы после 45-го, и Харадзюку тогда получил прозвище Вашингтон-хайтс. Екает сердце: в настоящем, нью-йоркском Вашингтон-хайтс я прожил восемнадцать лет. Однако у нас там нет разгульного магазина «Кондомания», где товар целенаправленный, но с фантазией: например, Penis Pasta — макароны в виде понятно чего. Как всегда, японцы пошли дальше всех.

Акихабара — три десятка кварталов торговли электроникой. В небольшом тесном магазине насчитываешь девяносто видов телевизоров, семьдесят — мобильных телефонов. Японцы чаще других меняют бытовую технику и машины, вывозя на свалки сотни тысяч исправных приборов. Новый автомобиль покупается в среднем каждые пять-семь лет. Я видал, куда деваются подержанные — во Владивосток, Хабаровск, Южно-Сахалинск. Весело смотреть на входящие в порт российские суда — будь то сухогрузы или траулеры, они увешаны пестрыми японскими машинами, принайтованными к мачтам, стрелам, кран-балкам, и похожи на ежей из книжек.

Центр из центров — Гиндза, где делают покупки, встречаясь, как в ГУМе у фонтана, у бронзового льва возле универмага «Мицукоси», под огромной рекламой *омпана* — круглой булки с джемом из красной фасоли: в любимом лакомстве Гиндзы — сочетание западных и японских вкусов. Здесь и просто бродят, глаза — существует глагол «гиндзовать».

Есть и такое, чего нет нигде: крупнейший в мире рыбный рынок Цукидзи, куда надо приехать в пять утра, чтобы застать аукционы. По пути в метро попадаются загулявшие мужчины в приличных костюмах при галстуках, они аккуратно блюют в урны, отставляя портфели. В этом деле тут понимают: по-японски «похмелье» буквально означает «хмель второго дня». Совсем по-нашему, не то что малосодержательное английское *hangover*, «последствие», с оттенком подвешенности. К пьянству отношение легкое — в силу натуральности явления этическая оценка изымается. Как по-дзэнски говорилось на танцплощадках моей юности: что естественно, то не безобразно.

Но в нашей словесности не найти такого благодушия, как в «Записках от скуки»: «Что ни говори, а пьяница — человек интересный и безгрешный. Когда в комнате, где он спит утром, утомленный попойкой, появляется хозяин, он теряется и с заспанным лицом, с жидким узлом волос на макушке, не успев ничего надеть на себя, бросается наутек, схватив одежду в охапку и волоча ее за собой. Сзади его фигура с задраным подолом, его тощие волосатые ноги — забавны и удивительно вяжутся со всей обстановкой».

Люди с удочками в рассветном метро едут дальше, в Иокогаму, а ты выходишь в Цукидзи и спешишь на аукционы. В фанерных загончиках стоят на ступеньках покупатели, как хор на пионерском слете. Аукционщик-хормейстер выкрикивает, со ступенек пронзительно голоса, откликаясь. Вокруг на асфальтированной площадке — сотни выложенных на продажу с молотка серебристых, как фюзеляжи, тунцовых тел. Километры прилавков с осьминогами, лососями, раковинами затейливых конфигураций. Мужики в резиновых сапогах обтесывают топорами меч-рыбу, то и дело выхватывая из нагрудных карманов брезентовых курток миниатюрные телефоны.

Токийцы снуют с рекордной скоростью в 1,56 м/сек, но каждая песчинка, много превосходящая одну восьмую миллиметра, имеет свою конкретную цель — или думает, что имеет. Чтобы освободиться от причинно-следственной связи, Кобо Абэ и переместил героя не просто из города, но — в песчаную яму, из которой нет пути назад. В одиночество. Заглавие «Женщина в песках» обманчиво: женщина, по Абэ, лишь одно из

событий в жизни мужчины, и даже не самое важное. В книге об этом немного, правда очень выразительно: «Твои неподатливые, сплетенные из тугих мускулов ляжки... чувство стыда, когда я пальцем, смоченным слюной, выбирал песок, напоминавший спекшуюся резину...» Хорошо помню по первом прочтении «Женщины в песках» резкое ощущение — тоже стыда, но и изумления от отчаянной смелости таких интимных описаний. Отношения полов — лишь вид коммуникации, не более того. И уж конечно, менее важное занятие, чем непрерывное wybieranie песка из-под себя и своего дома — практическое упражнение на тему о Сизифе, только с совсем иной, чем в западном сознании, оценкой. Существование на самообеспечение — тоже жизнь.

Герой обнаруживает воду в своей яме, в чем можно усмотреть просвет и цель, но Абэ неоднократно напоминает, что вода — «прозрачный минерал». Иными словами, вода — тот же песок, разницы нет. То же хаотическое движение, каким ему представляется людская жизнь. Суть ее и пафос — в ином, что внезапно, как в озарении, понимает герой: «Жить во что бы то ни стало — даже если его жизнь будет в точности похожа на жизнь всех остальных, как дешевое печенье, выпеченное в одной и той же форме!»

Это пафос чеховского «Дяди Вани», беккетовских «Счастливых дней» (где тоже все в песке). То, что кажется романтическому сознанию поражением и позором, есть гимн жизни как таковой. Ценность — не смысл жизни, а просто сама жизнь.

ПОПЫТКА ИКЕБАНЫ (продолжение)

· Токио — один из самых внешне непривлекательных городов на Земле. Чикаго рядом с ним — чудо гармонии, Версаль. Снова перебор: Япония дальше всех ушла по пути машинной цивилизации, не исключено, что дальше, чем нужно. Самый центр, знаменитая Гиндза, еще сохраняет среднеамериканское человеческое лицо. Но все вокруг — урбанистическое нагромождение холодного серо-стального цвета. И дальше, на протяжении центрального Хонсю — от Токио до Осаки — будто ростовские окраины, внезапно выросшие вверх и вширь. Тогда осознаешь, как им наплевать на внешний вид, как они озабочены интерьером.

· На диво удобное токийское метро — органично: квинтэссенция японской живописи, освоившей суперпрогресс. Вагоны каждой линии

окрашены в свой цвет, которым линия обозначена на схемах. Главенство рисунка над колористикой здесь выражено буквально: линия — это линия метро, цвет — служебен. В полихромной графике метрополитена иерархия сохраняется: *укие-э* третьего тысячелетия.

- Смущает алфавит, хорошо хоть цифры наши, арабские. Но не везде. Над кассой театра Кабуки обозначены цены: дорогие билеты — цифрами, дешевые — только иероглифами. Знающие люди учат, что японцы не врут, в их языке нет даже слова «ложь», так что, может, это все та же недоговоренность. Или мягкий юмор по отношению к иностранцам. В метро таблицы: сколько минут до той или иной станции, все пояснения по-английски, минуты — нормальными цифрами, но вот названия станций — по-японски.

- Язык все сам знает и все выразит, даже косвенно. Как бы ни восхваляли японцы чувство долга, «долг» по-ихнему — «гири».

- Нет у них «л», это пожалуйста: я быстро привык к замене «л» на «р» в произношении своей фамилии. Но вот ход канонизированного сознания: портье в гостинице смотрит в упор на мой паспорт и переписывает: *Vair*.

- На фоне чуждых лиц родным выглядит каждый человек европейской внешности. Лицо как визитная карточка: ясно, что тебе с ним по пути — не на промышленный же гигант он направляется, а, как и ты, в музей, в храм, в ресторан. У императорского дворца в Токио случайному поляку из Кейптауна чуть на шею не бросился. В музее с легкостью говоришь: «Совсем как наш Ван Гог». В недрах чужого этноса идет процесс расового самосознания.

- Огромные пустоты вокруг императорского дворца. Дворца фактически не видно, как и Фудзиямы, — только ворота, стены, деревья, незаполненные куски пространства. Вокруг комплекса несутся против часовой стрелки джоггеры — в другую сторону бежать не принято, будь как все хоть в глазах императора. Все взято в кольцо гигантских зданий: в радиусе тридцати километров от дворца живут тридцать миллионов человек.

- Парковых оазисов в центре Токио немного, всего два метра зелени на душу токийца. В редких садах у воды — беседки с дырками и прорезями: чтобы любовался сосредоточенно, а не блуждал бессмысленно взглядом. Цени.

- Нужники в садах и парках элегантны, как чайные домики: у них и позаимствована сортирная архитектура.

- С японским сортиром удалось справиться легко: пол-России ходит только в такие. Вся разница, что садишься орлом лицом в стену: шанс

медитации. Трогательно, что на стенке английская инструкция, хотя здесь-то как раз нужна научит. Но и уборные западного типа снабжены инструкциями с картинками и надписями, уже по-японски. Видно, предполагается, что в такое место может забрести человек из хоккайдской глубинки — на съезд рисоводов.

- «Японские уборные устроены так, чтобы в них можно было отдыхать душой... В полумраке, слабо озаренном светом, отраженным от бумажных рам, предаешься мечтаниям или любишь через окно видом сада... Я думаю, поэты старого и нового времени именно здесь почерпнули бесчисленное множество своих тем» (Танидзаки Дзюнъитиро, «Похвала тени»). Восхитимся поэтичностью, оставим на совести переводчика глагол «почерпнули». Отметим единственный в русской словесности пример — поэму Тимура Кибирова «Сортиры», исполненную (наполненную!), правда, совсем иного пафоса.

- В такси на сиденьях — белые кружевные чехлы, как на подушках. Может, компенсируют отсутствие кроватей.

- В японском доме прайвеси нет — по комнатам гуляет ветер, перегородки до потолка не доходят. На наш вкус, неудобно. Но организация пространства восхищает. Сворачиваешь тюфяк *футон*, прячешь в стенной шкаф — и спальня становится гостиной. Раздвигаешь скользящую стенку *фусума* — и две комнаты превращаются в залу. Та же операция с внешней стенкой *седзи* — и готова терраса с выходом во двор. Легкость перестановок — как в кукольном домике.

- В изгибах храмовых кровель, перекрытий ворот, дворцовых башен — неожиданное, но явное греко-римское изящество. Триумфальные арки синтоистских храмов — *тории* : те же античные строгие и мощные колонны. Бронзовый самурай Сайго у входа в токийский парк Уэно — большая не по туловищу голова с лицом Цицерона. Вообще сходство с римлянами: стоицизм, харакири (то же вскрытие вен), славные победы долга над чувством.

- У токийского храма Ясукуни — мемориал павших в разных войнах. По парковым дорожкам гуляют толпы белых голубей, они тут живут в трехэтажном домике. Здесь же молодые люди куют по древней технологии мечи. Туповатая, да и страшноватая, символика. В музее можно взглянуть на русско-японскую войну с другой стороны. Генерал Ноги принимает сдачу крепости у генерала Стесселя. Во всех видах — адмирал Того, цусимский триумфатор. Зарисовки с полей сражений, окровавленные мундиры, личные вещи героически погибшего капитана Мисимы. Другого, за 65 лет до.

· Цусима для России по сей день — синоним разгрома. Двадцать четыре корабля проделали из Балтики вокруг мыса Доброй Надежды самый долгий в военной истории переход, чтобы пойти на дно в Цусимском проливе 27 мая 1905 года. Последствия — огромны. Наметилось новое — теперь всем известное — существование другой Азии. И начался подъем Японии — военный, экономический, моральный: важнейший фактор геополитики XX века. Катастрофа в японской войне обозначила судьбоносную роль России для всего столетия: прибавить Октябрьскую революцию, решающее участие во Второй мировой, развал коммунизма... Так выясняется, что Россия, не будучи ни самой богатой, ни самой большой, ни самой сильной, ни самой умелой — более, чем кто-либо из самых-самых, — сформировала облик нынешнего мира.

· По телевизору — урок русского языка: «Меня зовут Лена. А как вас зовут? — Меня зовут Андрей». Певец, прыгая с микрофоном, поет: «Яблоки на снегу, яблоки на снегу, ты им еще поможешь, я тебе не могу». Понизу идут титры. Зрители, надо думать, уважительно туманятся: как близки, в сущности, эти русские с их чисто японскими символами. В традиционном стихотворении присутствует *ки* — элемент, вызывающий ассоциации с временем года и определенным настроением. Допустим, какая-нибудь умолкнувшая цикада призвана означать возлюбленного, скрывшегося в июльских сумерках. Откуда ж им знать, что «яблоки на снегу» — набор слов, возникший в сумеречном сознании российской массовой культуры.

· Близость России ощущается: много воевали, а чем кровавее прошлое, тем живее интерес в настоящем. Не все еще ясно с Южными Курилами. В апреле — сезонный спектакль «Вишневый сад»: цветет сакура.

· В центре Гиндзы — театр Кабуки: единственное, кажется, стилизованное под старину здание среди небоскребов. Все не так: женщин играют мужчины, но в мужских ролях ходят на высоких каблуках и в чем-то вроде юбок. Беседа идет, как джазовый джем-сешен: садятся в ряд на авансцене и по очереди выдают монологи. Ударение музыкальное, высотой тона, так что аналогия с джазом полная. Альт-саксофон визгливо надрывается: выдают замуж за нелюбимого. С пьесой сюрприз: вместо ожидаемых молодцов с самурайскими мечами — мещанская драма. Купец умер, дело гибнет, маячит богатый жених, но вдова любит бедного. Видно, ихний Островский. Проникаешь в проблематику до сопереживания, пока не замечаешь, что у героини (которая все-таки мужчина) зачернены зубы. Цвет зубов должен подчеркивать белизну лица. Опять эстетический перебор: как же естественность и простота, как же *саби* и *ваби* ?

· Предел условности — кукольный театр Бунраку. Феллини включает в кадр оператора с камерой — и мы ахаем от авторской смелости. А тут четыреста лет все уходит подальше от правдоподобия. Одну некрупную куклу ведут три человека: первый заведует головой и правой рукой, второй — левой, третий — ногами. И не прячутся, а толпятся вокруг, хорошо хоть не всегда куклу заслоняют.

· Кабуки — искусство суперлативов. Невыносимо благородный герой, омерзительно подлый злодей, невообразимая красавица. Но сюжет держится на нюансах. Персонаж так озабочен, что входит в комнату прямо в уличной обуви. Зал бурно реагирует на этот знак, а я лишь смутно догадываюсь. Что бы надо было у нас: положить в задумчивости сапоги на подушку?

· В антракте все — в том числе и в дорогах ложах, где полтораста долларов билет, — едят из ящичков *бенто*. Они продаются повсюду: в коробке размером в книжку помещается разнообразный обед, приложены соусы и приправы, палочки, конечно. Маленький японский съедобный домик.

· Зрители в театре Кабуки, как и туристы, с наушниками — только у них перевод с японского на японский современный. Кимоно на молодых я не заметил, если это не *майко* — будущая гейша. В театре много компромиссных пожилых пар: он в строгом европейском костюме, она — в парадном, старинной красоты, кимоно. Тот же компромисс в ресторанах: есть места для соблюдающих традиции, есть — на выбор. Низкие столы, подушки, но под столом выем, куда можно спустить ноги. Четыре пятых молодежи сидят, как я.

· Дивная повсеместная эклектика. Костюм с кимоно. Сендвич с вареньем из фасоли. У знакомого профессора дома в кабинете весь стол в компьютерах, а спальня — тюфяк на циновке. Ультрафиолетовые стерилизаторы для ковшиков у монастырского священного источника. Заходишь в забегаловку: в бульоне пшеничная лапша *удон* или гречишная лапша *соба*. Знакомым голосом звучит радио, но сразу не разобрать: стоит шум — лапшой положено хлюпать, так вкуснее, все и хлюпают. Заказываешь лоханку, втягивая *удон* с такой силой, что концы хлещут по глазам, и поет Эдит Пиаф.

С тех пор как в 1950 году монастырский послушник сжег Кинкакудзи (Золотой Храм), как он был отстроен заново в 55-м, как Юкио Мисима написал об этом роман в 56-м, в Киото появилась главная, вне конкуренции, достопримечательность. Из центра туда идет 12-й автобус, а потом проходишь аллеями к большому пруду, видишь сияние — и понимаешь то, что умозрительно не вынести, пожалуй, ни из фотографий, ни из мисимовских описаний. Наиболее точное из сказанного в романе о Золотом Храме — не портрет, а концепт: «Кинкакудзи самым фактом своего существования восстанавливал порядок и приводил все в норму... Храм действовал подобно фильтру, превращающему грязный поток в родниковую воду. Кинкакудзи не отвергал жизнерадостной болтовни людской толпы, он просто втягивал ее меж точеных своих колонн и выпускал наружу уже нечто умиротворенное и ясное».

Ближайшие аналоги из виденного прежде — храм Посейдона в Суньоне под Афинами, Джвари над Мцхетой, Покров на Нерли. Храм гармонизирует пейзаж. Конечно, это делает человек, не только воздвигая храм, но и называя его. Счастливо данное имя — Золотой Храм — резко усилило ощущение драмы в 50-м. Должен был появиться Мисима и пройти время, чтобы стало ясно, что послушник — предшественник Христо, что поджог — конечно, преступление, но и экологический акт, призванный сплавить храм в слиток, упаковать красоту. Не дать красоте банализироваться, раствориться в потоке жалкой будничной жизни.

Акция удалась: храм обрел трагическую судьбу, словно убитый поэт — и с этим уже ничего не поделать. Хотя в Киото есть монастыри святее, сады очаровательней, храмы изящней — Кинкакудзи обеспечена легендарная слава. Правда, храм и сам по себе очень хорош. На вкус пуриста, может быть, излишне «китайский», что в Японии значит: яркий, броский, пышный. На то и Золотой. И главное — все в контексте. Храм стоит на берегу Зеркального пруда, усеянного островками в кривых соснах и каменных фонарях. Пospела хурма, над утками и кувшинками свисают деревья, сплошь покрытые золотыми плодами: рот раскрывается непроизвольно — так не бывает. Золотые, оранжевые, красные, черные, белые карпы бросаются, как поросята, на крошенный хлеб, выпрыгивают и хрюкают. В центре пруд, согласно названию, зеркален — и в нем ничего, кроме точной копии Золотого Храма. Идеальные пропорции, прорисованные очертания, рама из продуманного пейзажа.

Кажется, угадываешь: не то чтобы Кинкакудзи был прекраснее всех, но в нем — претензия на совершенство.

Мисима в «Золотом Храме» не жалеет описательных слов, помещая

своего героя, послушника Мидзогути, и его священную жертву — храм — в контекст старой столицы. В романе — обильная топография Киото: храм Нандзэндзи, с крыши которого Мидзогути увидел женщину с обнаженной грудью; парк Камэяма, где едва не произошло грехопадение юноши; квартал Китасинти, где оно все-таки произошло, заведение «Водопад» отсутствует — увеселения перекочевали за речку Камо, в квартал Гион; полицейский участок Нисидзин, возле которого герой искушал судьбу, смутно надеясь, что она удержит его от вожделенного преступления; мост Тогэцу под горой Арасияма, где послушник наблюдал чужую заманчивую жизнь.

Все это цело и живо, все доступно для погружения. К подножию Арасиямы ходит такой же, как во времена «Золотого храма», поезд, сохранен его старый вид, вроде довоенного трамвая. На реке — катание пестрых лодок, белые цапли по колено в воде. У моста Тогэцу рикши в высоких носках *таби* на плотной, теперь уже пластиковой подошве. Кругом еда и гулянье. Уличные лакомства:

конняку — желе на палочке,

окономияку — японская пицца,

такаяки — тестяной шарик с куском осьминога внутри, печеная на углях сладкая картошка несъедобного фиолетового цвета. Сезонные сласти из фасоли — в виде хризантемы, осеннего цветка. Из подъезжающих к ресторанам машин выходят мужчины в хороших костюмах и ученицы гейш — майко — в пестрых кимоно.

В Киото очень многое на месте. В старых кварталах попадаются подвешенные над лавками шары из колючих веток криптомерии — знак выделки и продажи сакэ. Здесь еще много домов *матинами* — из узких планок темно-коричневого дерева. Перестроен — почти в токийском безликом и безрадостном стиле — центр, но хранят старину окраины, по которым разбросаны монастыри, с храмами и садами, с остановившимся временем. Здесь Киото почти такой же, как в дни тысячелетней давности, когда на всей планете только Константинополь и Кордова были размером с японскую столицу. В монастыре Дайтокудзи крупная надпись по-японски и по-английски: «Мое будущее — здесь и сейчас». Под ней — дзэнский сад из одной только гальки, волнисто причесанной, как насыпь у правительственной трассы. Беспокоясь о будущем, здесь и сейчас публика покупает освященные вековыми традициями амулеты широкого ассортимента: найти суженого, сохранить мир в семье, сдать экзамены, больше всего — избежать автокатастрофы.

Цел и жив сгоревший Золотой Храм, помещенный Мисимой в центр

живой красоты Киото. И тогда понимаешь, на что поднимал руку Мидзогути. Как задумано — ужасаешься. Задумано, разумеется, писателем — Мисимой. Так он описывает двойное харакири офицера и его жены в новелле «Патриотизм». О половом акте перед самоубийством там сказано мощно: «Поручик задышался, как полковой знаменосец на марше...» Вообще эта вещь — сильнейшая, вызывающая ужас, но не гуманистический — перед разрушением молодых жизней ради идеологии, а почтительный — перед непостижимым и, может быть, высшим.

Боец и самурай, внук губернатора утраченного Южного Сахалина, Мисима сам сыграл главную роль в фильме по новелле «Патриотизм». А что ему было делать? За четыре месяца до собственного харакири, в июле 70-го он сказал в интервью: «Исконно японский характер зачах под влиянием модернизации на западный манер. От Запада мы заразились болезнями души. Поэтому мое обращение к положительному герою является, по существу, симптомом процесса японизации». Положительный герой был — он сам, других в обозримом окружении не наблюдалось. Еще двадцатисемилетним Мисима сформулировал: «Создать прекрасное произведение — значит самому стать прекрасным, ибо между художником и его творением не существует нравственного барьера». Отсюда — неизбежное следствие: создать произведение из самого себя.

Анонимный автор XII века повествует о живописце, который радовался, глядя на свой горящий дом, где гибли жена и дети, — потому что он наконец-то понял, как надо рисовать пламя.

Все удручающе логично в писательской судьбе Юкио Мисимы. Рассказывая, как послушник уничтожил храм, он спроецировал собственное самоуничтожение. И в конечном жизненном итоге, взрезав при стечении публики живот, добился того же блистательного успеха: какому бы критическому пересмотру ни подверглись его книги, Мисиме обеспечена легендарная слава.

В его текстах и поступках ощущается стилистика театра Кабуки: яркость красок, буйная чувственность, контрастность образов. Дыхание смерти.

Все логично и последовательно: он хотел красиво жить и красиво умереть. В первой прославившей его вещи — автобиографической «Исповеди маски» — Мисима писал: «Обычная жизнь — от одного этого словосочетания меня бросило в дрожь». Тема беспокоила его, и в пьесе «Надгробие Комати» мудрый ответ на вопрос о смысле жизни — «Да просто в том, чтобы жить» — дает уродливая старуха, но не автор. Пафос «Женщины в песках» — обычной жизни не бывает — Мисиме был

неведом, он так и умер в заблуждении.

Другую свою важнейшую иллюзию последних лет жизни — что писатель может обойтись без слов — Мисима попытался доказать в программном эссе «Солнце и сталь». В нем нет ничего от свободной прелести жанра дзуйхицу, его легкости («Записки мотылька», «Дневник летучей паутины»: никакой металлургии) — это статья или, скорее, трактат о том, что «язык тела», по меньшей мере, не уступает «языку слов». Тело Мисимы действительно добилось многого, почти невозможного: хилый от природы, он сумел сделаться атлетом и мастером классических видов борьбы — всех этих «-до»: айкидо, дзюдо, кэндо (фехтование на мечах) и пр. Взявшись за лепку собственного образа, он изваял и возомнил, в итоге потерпев чувствительное поражение, не сказать — провал.

Мисима поклонялся силе, но он писатель — писатель большого, выдающегося таланта, а таланту всегда интереснее слабость. И в манифесте силы «Солнце и сталь» ярче всего написано о слабости: «Детство я провел у окна, жадно вглядываясь вдаль и надеясь, что ветер принесет оттуда тучи События». Какой точный образ человечества, проводящего у окна не только детство, но и всю жизнь.

Мачо Мисима заявляет: «Слова „совесть интеллигента“, „интеллектуальное мужество“ для меня — пустой звук». И тут же, пышно пиша о своем стиле, о его благородстве и суровости, вдруг поинтеллигентски признается, резко идя на попятную: «Впрочем, я не хочу сказать, что моя проза обладает подобным качеством...» Вот это — именно «интеллектуальное мужество» художника, который, как все — как любой, когда-либо бравшийся за перо, — не контролирует слово.

Телу приказать можно, слову — не удастся.

Уже на третьей странице «Солнца и стали» Мисима прокламирует свое «нынешнее предубеждение против всех и всяческих слов». И далее — семьдесят пять страниц: многословных, занудных, с длиннотами, перепевами, повторами.

Мисима загнал себя в узкую щель между двумя невозможностями. Одна — общественная жизнь: «Есть ли более страстная ипостась бытия, чем чувство принадлежности кому-то или чему-то?» Назначив себя в лидеры национального возрождения, он поневоле должен был прибегать к доступным массе плакатным словам: «Рожденные усилием воли, эти слова требовали отказа от своего „я“; они с самого начала не имели ни малейшей связи с обыденной психологией. Несмотря на расплывчатость заключенного в них смысла, слова-лозунги источали поистине неземное сияние».

Нам ли не знать этой коллизии: все хорошие слова и красивые фразы заняты лозунгами. «Ум», «честь», «совесть», «наша эпоха», «слава», «народ», «мир», «труд», «май»... Для частной жизни остается мычание и молчание.

Обратим внимание на оговорку: «Несмотря на расплывчатость заключенного в них смысла...» Для японца — конкретного, точного, вещественного — это приговор.

Другая невозможность, перед которой оказался Мисима, — совершенно противоположная, антиконформистская, романтическая. Огромная амбиция, писательская гордыня побуждала к личному творческому подвигу: «Я должен был изобрести хитроумную процедуру, которая позволила бы фиксировать тень каждого мига жизни». Это уж сверхяпонскость — запечатлеть даже не миг, но тень его! Мисима в своих художественных намерениях нацелился забраться дальше всех, дальше Басе. Неудивительно, что ему это не удалось.

Итог: попытка замены «языка слов» — «языком тела». Попытка жалкая, заведомо обреченная на провал — и семидесяти пяти страниц не надо.

Слова доказываются либо словами, либо молчанием. Но молчание — только молчанием. Оттого «Солнце и сталь» — тускло и слабо.

Апология молчания. Японская живопись эту проблему решила. Литература — по определению — нет. В словесности не найти аналога пустотам на холсте. Не белые же страницы... В обыденной жизни молчание — тоже высказывание. На письме паузу не выдержишь, к стене не отвернешься, обета не дашь.

Подтекст, недоговоренность, умолчание — испытанные приемы, призванные напомнить о том, что молчание — золото. Вид на Золотой Храм с холма у малого пруда, когда на фоне красных кленов и зеленых сосен виден лишь верх крыши с золотым фениксом на коньке, — так же прекрасен, как каноническая фронтальная панорама. «Стоило мне вспомнить один штрих, как весь облик Кинкакудзи вставал перед моим взором». В словах послушника Мидзогути — важный принцип японской эстетики: репрезентативность фрагмента, «один во всем, и все в одном».

Если быть последовательным, фрагмент следует уменьшать — до самой малости, до нуля, до пепла. «Возможно, Прекрасное, дабы защитить себя, должно прятаться?...» Они и спрятали — сжегший храм маньяк Мидзогути и убивший себя нарцисс Мисима. Сохранение красоты любой ценой — вплоть до уничтожения.

ПОПЫТКА ИКЕБАНЫ (окончание)

· Гомогенность страны, на 99,5 процента состоящей из японцев. Все меж собой родственники. Кавабата родился в районе Акутагава. Два главных города, совершенно разных — флагман западничества и оплот традиций — друг в друга перетекают: ТОКИОТОТОКИОТОТОКИОТОТОКИОТО...

· В центре Киото традиционная гостиница — *рекан*. Вся мебель в комнате — столик высотой в ладонь и две подушки. Постели перед сном вынимают из шкафа и стелят на пол. Вечером наливаешься зеленым чаем в ожидании сатори — просветления. Читать на полу как-то глупо. Писать открытки лежа трудно. Телевизора нет — *рекан*. И мечтаешь бездельно о реканах будущей России — для интуристов: с тюфяком на печи, с кадкой квашеной капусты в сенях, на ужин водка, на завтрак тоже. Все веселее. А тут самоусовершенствуешься, рассматривая рисунок потолочных досок — витиеватый узор вроде иероглифов. Все, естественно, некрашеное — принцип *саби* : простота. Проще некуда.

· Под головой *макура* — подушка, набитая гречневой крупой: говорят, полезно. Дней десять поспав на полу и поев бог знает чего палочками, глядишь с вожделением: отварить бы прямо в наволочке и — с маслицем ложкой из-за голенища. Они из гречки делают лапшу, а селедку вялят — и все заливают бульоном. Считается лакомство. Такое непонимание основ; я ел.

· Снятие обуви при входе в дом сразу выбивает иностранца из колеи. Он становится покорным и запуганным: даже американцы в рекане говорят тихо, встают к завтраку по команде, лезут в общую ванну, где уже кто-то лежит, в сортире садятся на корточки. И сразу, надев в прихожей туфли и выйдя на улицу, — снова хозяева планеты. Вроде вся сила человека — в ботинках. А если б надо было снимать штаны?

· В прихожих квартир — два обязательных предмета. Один — рожок для обуви: ясно. Второй — фонарик: готовность к землетрясению. Как в России историю определяет география, так в Японии — климат. Жизнь на чеку. Цунами с нами.

· Вдоль реки Камо на берегу парочки — через строго равные промежутки. Причем скамеек нет, сидят на траве: это у них, видно, такой шагомер встроенный, чутье на гармонию.

· Должно быть, длинные слова, составленные из многих букв (псевдоиероглифов!), представляются японцам крайне неуклюжими.

Естественно желание их укоротить: на туристской карте Киото с английскими надписями значится — zoo logical garden. И уродства поменьше, и в Японии слово «логический» вполне применимо к понятию сада: философский сад животных, сад, где звери размещены в логическом порядке.

- Станции метро в Киото: Сидзе, Годзе, Кудзе, Дзюдзе. Клички домашних животных. Или маленькие монстрики из мультфильмов, дети Годзиллы.

- Замок Нидзе в Киото. Знакомый по иным историям страх перед покушениями. На тот случай, если кто захочет подкрасться, — «соловьиные полы»: специальное устройство, издающее громкий скрип. Но скрип — мелодичный, почти пение. Даже такая пакость продумана красиво — наши понаставили бы ведер.

- В ресторанчике киотского монастыря Реандзи с восхитительным видом, рассчитанным на точку зрения сидящего на полу, подают одно только блюдо из соевого творога *тофу*. Название антисемитское: *юдо-фу*. Внести бы в патриотическое меню — и монастырь тут кстати, и аскеза.

- Очарование чайной церемонии — в эстетизации обыденного. Можно вообразить водочную церемонию, на которую валом валили бы туристы в России. Поэзия суровой простоты: граненый стакан, плавленый сырок, мятый огурец. Минимализм декора: сломанные ящики, забор, канава. Благоговейный ритуал деления пол-литра на троих: эмпирическое преодоление теоретически невозможного.

- Опять содержательность формы. Чашка равна чаю. Порядок угощения важнее угощения. Не наешься и не напьешься. Вкусно, но мало — или мало, но вкусно? Все не так для человека из мест, «где любит все оказаться в широком размере, все что ни есть: и горы и леса и степи, и лица и губы и ноги» (Гоголь).

- Чайная церемония в Киото. В храме Нандзэндзи подошли с предложением две дамы в кимоно и тут же, у храмовых стен, устроили лучшую церемонию из всех — потому что персональную, потому что органично вписанную в пейзаж и потому что неожиданную. Идея спонтанности как явления обязательного и даже в известной степени ожидаемого. Закономерность случайностей в жизни — очень жесткое, если вдуматься, правило. На случайность можно и нужно рассчитывать.

- Знание о предстоящем переживании: чем оно полнее — тем глубже переживание. Японец едет за сотни километров любоваться полнолунием не потому, что над его домом луна не светит. Но зная столько, выслушав столько, проехав столько, получишь наслаждение несравненно большее. А

случайности возникнут сами собой, что тоже предусмотрено. Заранее известно, что внезапно вспорхнет ночная птица, заденет по лицу ветка, упадет под ноги лист. В планировании случайностей и есть разница в восприятии: мы тоже едем за тридевять земель смотреть Парфенон или Ниагару, но на сюрпризы разве что робко надеемся.

- Идея камикадзе в кулинарии, торжество вероятности — поедание рыбы *фугу*. Она содержит что-то ядовитое, проявляющееся при неправильной разделке. До двухсот человек в год умирают, что не останавливает других: случай разберется. Я заказал фугу в самом откровенном варианте — сырой, и мне показалось, что официант взглянул с уважением. Хотя вряд ли: это я себя поуважал — и достаточно.

- На вокзале в первой столице страны Наре — от Киото полчаса — почему-то статуя Ники Самофракийской. Должно быть, дико для японцев: отчего не возместить женщине голову и руки? У знаменитого изваяния Будды при землетрясении отвалилась голова — без колебаний приделали новую. Большинство храмов — постройки XIX века, и ничего: дело в месте, духе, святости, традиции, а не в возрасте стройматериала. Средневековые хроники зафиксировали, что императорский дворец в Киото сгорал четырнадцать раз за сто двадцать два года. Обычный на Западе вопрос «Когда построено?» тут имеет ответ, но не смысл. Синтоистские храмы вообще положено время от времени обновлять. Японцы верят, что время властно над предметами, но не над их сущностью. Будь у них Венера Милосская, они б ее превратили в тысячерукую Каннон.

- Официально зарегистрированное «национальное сокровище номер один» — будда Мироку-Босатцу в киотском храме Корюдзи. Полная непринужденность: нога на ногу, сам стройный, но лицо круглое, холеное, лукавое, блуждающая улыбка, пальцы колечком: «Какой дэвушка!» Деревянная скульптура японского Средневековья куда живее, чем современные ей западные образцы. Скорее близость к европейской античности — не зря Греция так потрясла Мисиму. Совершенно нет статики: все в движении, все в застывшем миге.

- Искусство каллиграфии. Тоже состязание со временем. Писание кисточкой древнее, чем писание пером, и ближе к клинописи, рунам, бороздкам стиля на вощенной дощечке. Все это — перпендикуляр к плоскости: протыкание пространства временем, прорезание вечных дыр в брэнном материале. Наше перо — скользит, а не пронизывает.

- На монастырских прудах — на вечном приколе лодки, полузатопленные, проросшие высокой травой. Дворянская усадьба. Бунин — главный, если не единственный японец нашей словесности.

· Дзэн и православие. И там и там — отказ от рационального постижения реальности, пассивное ожидание чуда. Но социальные результаты — противоположные. Возможно, ответ в том, что у японца противовесом дзэнскому хаосу служила и служит эстетизация природы — в ней он пытливо высматривает космический незыблемый порядок. Отсюда чувство формы, тяга к форме — притом что дзэнское учение постулирует стремление к ее отсутствию. Русский же человек ощущение формы не находил нигде, так и оставаясь в чистом бесформенном духе — и в неоформленном бытии.

· Дзэнский сад — главное, что выносишь из Японии. Страна интерьера здесь достигает пика. Как боец айкидо сосредоточивается на одной-единственной точке в низу своего живота, чтобы потом творить богатырские чудеса, так страна собирает духовные силы на мельчайшем клочке земли, усыпанном галькой и камнями. В этом алькове посторонним делать нечего. Сад камней — будуар страны.

· С одной стороны, японцы будто предвидели экологический кризис, заранее создавая в миниатюре национальные парки и заповедники. С другой — нет большей отчужденности от природы: холодный расчет, головной подход — искусственно соорудить то, в чем потом следует раствориться, впад в наитие сатори. Рациональный подход к метафизике. Сад предназначается не для увеселения, а для медитации — чтобы распасться на молекулы в продуманной реакции, заранее подготовив реагенты, взвесив порошки и вымыв пробирки. Дзэнский сад — не часть природы, а нечто параллельное, соперничающее, самоценное.

· Что-то есть большевистское в японском саду: «разрушим до основания, а затем». Сначала все повыдирать с корнем, что надо — обрезать, что надо — засушить, размеры исказить, масштабы нарушить — и создавать красоту, город-сад.

· Эти сады вызывают такое благоговение, подозрительное самому, что естественно задать себе вопрос: не дурачат ли? Нет ли обмана, хитрого талантливости шарлатанства? Есть. Ну и что?

· Из «Записок от скуки»: «Однажды утром, когда шел изумительный снег, мне нужно было сообщить кое-что одному человеку, и я отправил ему письмо, в котором, однако, ничего не написал о снегопаде. „Можно ли понять, — написал он мне в ответ, — чего хочет человек, который до такой степени лишен вкуса, что ни словом не обмолвился, как ему понравился этот снег? Сердце ваше еще и еще раз достойно сожаления“. Какого же сожаления достойно мое сердце? Ведь я не только могу не заметить снег, но меня никто и никогда за это не упрекнет.

· Деревья, трава, мох — плоть; камни и песок — костяк. Возникает тело дзэнского сада. Оттого сады одних камней, без зелени, и кажутся мертвыми. Сплошной анализ — снятие живых слоев, слишком дотошное докапывание до сути. Разница между картиной и чертежом, пьесой и гаммой, эссе и статьей. Кладбища природы.

· Карликовое дерево *бонсай* — принципиально незавершаемое искусство. Живет так долго, что не имеет смысла подсчитывать: знай ухаживай — все равно тебя переживет. Бонсай — сведенный до одного, практически вечного, дерева сад. Завершение миниатюризации. Финиш японской матрешки.

· Расхожая теоретическая символика японских садов представляется мелкой и суетливой. Что с того, что белая галька должна обозначать океан, если парные конусы напоминают не гористые острова, а женские груди? Если камень, названный центром Земли, — явный фаллос? Вот символика практическая — мужской сад камней, женский сад мхов — прямолинейна и несомненна. А называть сад «Спящий тигр» или «Благословенная гора» — как давать имена симфониям или абстрактным картинам, как искать смысл в мелодиях Северянина или разноцветных запятых Миро. Все равно дело в размещении масс и объемов — зрительных, звуковых, словесных. И подобно незакрашенным плоскостям на холсте, пустые пространства сада значат столько же, сколько камни, растения и мхи. Недоговоренность, недопоказанность, намек. Над Фудзиямой облачное небо.

· Легкость перемещения во времени. Храм Тэнрюдзи в Киото с садом вокруг пруда, из которого торчком высовываются замшелые камни. Склон холма в красных кленах. Серый в яблоках карп. Кричит кукушка. Басе жив.

· Сады и поезда — формула современной Японии, многозначная оппозиция. Неподвижность и стремительность. Традиции и новации. Канон и изменчивость. Эзотерика и популярность. Самобытность и космополитизм. Лаконичность и избыточность. Минимализм и усложненность. Поезда синкансэн упаковывают пятьсот километров от Токио до Киото в три часа. Но гипотетическая разгадка Японии не в поездах, возможных и где-то еще, а в том, что позволяет появляться этим поездам, — в садах. Антитеза садов создает противовес, нужный для душевного здоровья. Может, отсюда терпимость эстетского народа к безобразным экстерьерам своих городов — ведь для прекрасного есть сады, хоть бы на подоконнике. Сад — тот центр, вокруг которого концентрическими кругами может размещаться что угодно. Именно что угодно — потому что дзэнский сад уже содержит в себе все. Он — самодостаточная вселенная: оттого так легко и раскрепощаются силы для

любого остального. Оттого так переимчивы и предприимчивы японцы, что тылы у них обеспечены и есть куда отступать — в сад. Все в саду.

· Странная страна — Страна восходящего солнца. Страна подходящего солнца... Страна превосходящего солнца?

ПЕРЕВОД С ИТАЛЬЯНСКОГО **МИЛАН — ВИСКОНТИ, РИМИНИ — ФЕЛЛИНИ**

ОПЕРНАЯ СТРАСТЬ

Фильм Лукино Висконти «Рокко и его братья» был первой картиной с грифом «Детям до 16 лет воспрещается», на которую я прошел сам. Кинодефлорация случилась в кинотеатре «Лиго» на станции Меллужи в Юрмале, которая тогда называлась Рижским взморьем и входила вместе с Латвией в Советский Союз. Помню, очень гордился: мне было тринадцать. Эпопея матери и ее пяти сыновей, приехавших из луканской деревни в Милан за счастьем, запомнилась навсегда, а образы давно мифологизировались. Жена старшего брата Винченцо — идеальная красавица Клаудиа Кардинале, советский зритель ее тогда увидел впервые. Жестокий и жалкий Симоне — Ренато Сальватори. Одухотворенный герой Рокко — Ален Делон. Благородная проститутка Надя — самая обаятельная актриса кино Анни Жирардо, мне и сейчас так кажется, а однажды я даже сказал ей эти слова.

Между первым и вторым моими просмотрами картины Висконти прошло тридцать лет. Перерыв внес конкретность. В 60-е антураж фильма представлял условным — еще и отсюда мифологичность. Теперь места известны и знакомы: и те, откуда приехали Рокко и его братья, и уж конечно, куда они приехали, — Милан.

Объяснение Нади с Рокко происходит на крыше Миланского собора, и сейчас понятно, насколько оправдано участие в сюжете этого самого монументального, помпезного и вычурного из шедевров готики.

Шелли говорил, что крыша Миланского собора — единственное место, где можно читать Данте. Только там верное ощущение слов: «Земную жизнь пройдя до середины, я очутился в сумрачном лесу». Лес колонн, изваяний, шпилей. На соборе — 3400 статуй, 96 огромных химер. В сумерки сумрачный, на солнце — ясный лес. Поразительная щедрость: где-то на 80-метровой высоте, полуспрятанная за колонкой, в 30 метрах от глаза — статуя тщательнейшей выделки. Какова же сила художественного

бескорыстия!

Товар здесь штучный. Стоя в центре, видишь, как каждый святой осеняет свой участок города. Не из мраморного ли леса этой крыши Феллини увидел тот великолепный образ из начала «Сладкой жизни» — парящую над домами статую?

При перемещении по вертикали ракурсы меняются. С соборной площади фасад предстает треугольной громадой, которая делает убедительной живописную геометрию Малевича. Храм ошеломляет, и посередине пьяццы Дуомо — пошатнувшийся от неожиданности и восторга конь под Виктором Эммануилом II. Таких королевских лошадей не припомнить. Правда, и таких соборов — тоже.

С кафедральной высоты смотришь вниз: площадь выглядит замусоренной голубями и людьми. Крошки помельче — темные, покрупнее — разноцветные.

Лучший вид на крышу, а значит, на собор — из бистро на седьмом этаже универмага «Ринашенто» (тортеллини со спаржей превосходные, закуски так себе). Название универсального магазина — что-то вроде «Возрождающийся» — придумал Д'Аннунцио за пять тысяч лир: какой достойный писательский заработок.

По фильму Висконти получается, что Рокко и Надя заскочили на верхотуру собора объясниться на бегу, словно в городской парк. Лифт ходит уже с 1930-х годов, но и от него на самый верх нужно пробираться по галереям — в общем, долгое дело. Правда чувств, а не обстоятельств. Так оперный герой, отжимаясь на руках, длинно поет с кинжалом в груди. Насколько в таких декорациях естественна избыточность, напыщенность, оперность страстей, бушующих в фильме.

Если это опера, то в традициях веризма, почти натурализма, с показом провинциального плебейства деревенских парней в большом городе. У нас-то в начале 60-х их вельветовые пиджаки и ниспадающие хвосты пестрых шарфов казались последним криком моды. Зато — в виде компенсации — эти молодые деревенщины из Лукании бродили по миланской полуподвальной квартире в кальсонах, что резко усиливало ощущение нашей близости.

Итальянцы выглядели родней отставного полковника Пешехонова, шаркающего кавалерийской походкой в нижнем белье с пачкой «Казбека» и подшивкой «Огонька» по коридору в уборную. Девятнадцать членов семи семей, населявших нашу коммуналку на улице Ленина, угрюмо следили за полковником, понимая: это надолго. Кальсонами нас было не удивить, но их носили дома, а не на киноэкране, там они могли появиться только на

партизанах, выведенных ночью на расстрел. Братья в фильме Висконти ходили в кальсонах, будто так и нужно, и постепенно мы стали понимать, что так и нужно.

Неореализм потряс широким потоком быта. Мощные страсти могли кипеть на кухне, и таких декораций не надо стесняться. Отсюда та истовая и преданная, не зрительская, а родственная любовь, которую мы испытывали к Анне Маньяни, Софии Лорен, Марчелло Мастоаянни, Джульетте Мазине, Росселлини, Феллини, Висконти. Да, гениальные художники, но главное: они оправдывали нас.

Итальянцы реабилитировали наш быт. И более того — сочетание быта с высотами искусства. Камера из полуподвала квартала Ламbrate взмывала на крышу Миланского собора, и гремели оперные бури. Пафос и красота — по нашей части, но без таких перепадов: в сталинском кино могли носить бабочки и лакированные ботинки, но как помыслить, что под черным бостоном кальсонная бязь? Уж мы-то знали, что это вещи разные. И вдруг оказалось, совместные: так носят. И у нас, слава Богу, был Большой театр и лучший в мире балет, да и кое-какая опера. По существу та же, что в Милане: в самый разгар борьбы с космополитизмом из репродукторов по всей стране неслись мелодии Пуччини и Верди.

«Ла Скала», который одно время существовал на деньги деда и дяди Висконти, — рядом с Миланским собором. От театра идет улица Мандзони, что правильно — один из оперных итальянских писателей. В фойе пузатые колонны с коринфскими капителями и четыре статуи: Россини, Беллини, Доницетти, Верди. Козырный итальянский набор, и никому не вклинить, даже Вагнеру: он значителен, но не увлекателен; даже Чайковскому: мелодичен, но не универсален.

В «Ла Скала» нет сомнений, что театр начинается с вешалки. Гардеробный номерок похож на орден, который возвращать досадно, стоит как-нибудь прийти сюда в пальтишке похуже и не забирать его вовсе. Капельдинеры внушительны, как ресторанные соммелье, с цепью и бляхой, все важнее тебя, кланяешься, будто солистам.

Шесть ярусов невеликого театра — уступающего и парижской «Гранд-опера», и буэнос-айресскому «Колону», и лондонскому «Ковент-Гардену», и, конечно, нью-йоркской «Метрополитен» — построены так, что охватывают, обнимают тебя. Тишина от благоговения возникает сразу, как только занавес возносится к крылатым женщинам с часами в руках.

Вообще, тишина в оперном театре началась с Россини. Не вполне ясно: то ли его музыка была такова, что заставила публику прекратить болтовню и шатание по залу, то ли именно в то время власти решили

навести порядок, и публика, наконец, услышала музыку, отчего и пошла баснословная популярность Россини. Так или иначе, первым стали слушать его. Тем любопытнее судьба человека, плюнувшего на всемирную славу, чтобы в парижском уединении изредка сочинять прелестную простую музыку, а постоянно — сложную дорогостоящую кулинарию. Попытки воспроизвести россиниевские блюда утыкаются в непомерные затраты. Ясно, что сочетание трюфелей с гусиной печенкой и сорокалетним коньяком порождено громоздкой оперной поэтикой, и то, что Россини сублимировал композиторский талант в гастрономические композиции, — объяснимо. По крайней мере, понятнее, чем молчание Фета или Рембо.

После спектакля в «Ла Скала» миланское ощущение театральности не исчезает. Пятиминутный проход к собору — мимо памятника Леонардо в окружении величавых позабытых учеников, под стеклянными куполами галереи Виктора Эммануила — на площадь, где кандольский мрамор в розовых прожилках кажется белоснежным на фоне черного неба, и видна каждая завитушка подсвеченного храма, а сверху парит невеста на чем держащаяся золотая статуя Богоматери — Мадоннина. Опера продолжается.

«Возможно, я чрезмерен в употреблении приемов, нетипичных для кино. Но вообще избегать театральности было бы неправильно, тем более если подумать о происхождении кино. Например, о Мельесе», — это слова Висконти.

Кино начинало с технических фокусов, из которых, собственно, и возникло. Из затей Майбриджа, ставившего десятки фотокамер вдоль трассы ипподрома, из французской «фотопушки», кинетоскопа Эдисона и прочих изобретений, которых было так много в ту эпоху и которые ощущались функцией позитивного разума, готового с помощью науки разрешить все мировые проблемы. Но у Жоржа Мельеса, первого кинорежиссера в современном смысле этого понятия, действо было синкретическим: наука и техника плюс театр.

По многообразию выразительных средств и способов воздействия опера — кино XIX века. Или по-другому: кино — опера XX века. Никто не понимал этого так, как Висконти. Установки неореализма (Дзаваттини: «Нужно, чтобы стерлась грань между жизнью и кинематографическим зрелищем») — это анти-Висконти. Примечательно его высказывание по поводу своего фильма «Самая красивая»: «Мы, режиссеры, все — шарлатаны. Мы вкладываем иллюзии в головы матерей и маленьких девочек... Мы продаем любовный напиток, который на деле вовсе не волшебный эликсир. Это просто бокал бордо, так же, как в опере». Имеется

в виду «Любовный напиток» Доницетти — комедия с трагическим оттенком, хотя по сердцу Висконти всегда оказывалась чистая трагедия, с юмором у него было плохо.

Оттого, что ли, ему идет серьезный город Милан, который не совсем Италия именно по причине серьезности. Предприимчивый и амбициозный итальянец попадает в Милан почти неизбежно: здесь главный шанс. Деловитый город уважаем сторонниками американизма и ненавидим традиционалистами. Милан уходил в отрыв — на северо-запад от Средиземноморья — давно; о том грустил и Висконти: «Я всегда мечтал дать историю миланской буржуазии, взяв за исходный пункт мою семью, я хочу сказать — семью моей матери... (Милана той) поры уже нет... Но его можно найти в Павии, в Мантуе. Есть города, где еще имеется частица тогдашнего Милана...»

Мантуя в истории и современности самодостаточна, тут Висконти вряд ли прав. Но в Павию я отправился по его совету. Стояло воскресное утро, и действительно здесь оказался сонный Милан ушедших десятилетий. Павия, в получасе езды от деловой столицы Италии, застыла в забытом времени, словно музей миланской истории, с тихими зелеными дворами, бульжными мостовыми, огромным, нетронутым веками, замком Висконти, площадью в платанах, на которую выходит церковь с гробницей Блаженного Августина. Я шел от вокзала квартал за кварталом по пустым улицам, встречая лишь сомалийцев с турецкими платками и тайландскими часами на деревянных лотках. Покупатели только-только просыпались в одиннадцатом часу, слышен был стук ставен.

Следы фамилии Висконти, вроде павийского замка, в Северной Италии повсюду: кремлевского толка мощные стены с зубцами модели «ласточкин хвост». Провинциальная Имола под Болоньей известна только автогонками «Формулы-1», но и здесь — неприступная крепость знакомых очертаний. По всей Ломбардии, начиная с Милана, там и сям — стройные краснокирпичные башни, похожие на Никольскую, элегантнейшую в Москве.

Кремлевский дух — в миланском замке Сфорцеско, названном по династии герцогов Сфорца, сменивших Висконти, из которых полтысячелетия спустя вышел режиссер. Сфорцеско уместно и правильно выглядит в солидном Милане со своими толстенными темно-багровыми стенами, квадратными башнями, пышными воротами. Проще и приветливей вход сзади, из парка Семпионе, где плющ на стенах переползает в траву на скатах крепостного рва.

Если сравнивать два прославленных сооружения города — Сфорцеско

и собор, — то оба они в стиле современного Милана: основательность и изящество.

Нигде не найти таких витрин и такой толпы. Здесь у женщин нет возраста — есть стиль. Говорят, у мужчин тоже, не знаю, не замечал. Главная модная улица — Монтенаполеоне — по богатству и изысканности не уступит местным музеям, уступая лишь собору.

Собор (как и город), может быть, излишне витиеват. Мои соседи-пуэрториканцы из Верхнего Манхэттена пришли бы от него в исступление: с такими многоэтажными завитушечными тортами в руках они выходят в голубых смокингах из свадебных лимузинов, украшенных куклами и лентами.

Если собор — торт, то Сфорцеско — буханка. Кажется, что нависающий над городом замок подходил XV веку больше, чем возносящийся над городом собор. Но в нынешнем Милане торт на месте. Немыслимое, непревзойденное обилие лепнины, скульптур, колонн и колоннок отвечает темпу и извилистости улиц.

От замка — здешний размах. Я жил за парком Семпионе возле внушительнейшей из миланских церквей, храма Тела Господня, очертаниями и мрачным кирпичом похожего на заводской корпус, — но какого-то необъятного, как мир Господен, завода. В музее Сфорцеско сундуки и комоды такого размера, что каждый раз понимаешь — это свой, индивидуальный, семейный собор.

В фешенебельных миланских домах — дверцы, прорезанные в огромных дверях, которые отворяются по торжественным случаям: свадьба, покупка рояля. Подходя к монументальному входу, невольно приосаниваешься, распрямляешься — и непременно бьешься лбом в низкую притолоку. Что-то вообще неладно с миланскими дверями. Тут и в квартирах, и в недорогих гостиницах приняты задвинутые в угол душевые кабинки, дверцы которых рассчитаны на каких-то ален-делонов. Однажды я ободрался до крови в порыве к чистоте; могут сказать, конечно, что жрать надо меньше, но что разговаривать с грубиянами. Если Милан такая уж мировая столица элегантности, так будьте по деликатнее с гостями города.

В громадном особняке на виа Черва, 44, появился на свет Лукино Висконти (2 ноября 1906 года). Сейчас такого адреса нет вовсе. Улица после пересечения с виа Боргонья меняет название — виа Чино дель Лука. На короткой улочке — две мемориальные доски в честь неведомых, хоть и поименованных, поэта и патриота. Так и значится: «патриот», видно, ремесло такое. Во многих городах Италии есть этот хороший обычай — пояснять, в память кого названа улица, — но пояснения бывают смешные.

О Спартаке в Милане сказано «гладиатор», и все. Надо полагать, тем и славен: крепкий профессионал.

Дворец Висконти обходится без досок. В вестибюле может поместиться средний многоквартирный дом. Внутренний двор — парк экзотических деревьев. Консьерж в фуражке объясняет: сейчас здесь живут семнадцать семей вместо одной. Другие были времена, другие люди. У отца режиссера и имя длиннее: Джузеппе Висконти, герцог ди Модроне. Род восходит к последнему правителю Ломбардского королевства Дезидерию, тестю Карла Великого. С неким Нино Висконти встречается в «Божественной комедии» Данте. Другой Висконти, Бернабо, сидит мраморный, растопырив ноги, на мраморной же лошади в музее Сфорцеско — шедевр готической скульптуры. Родители Лукино входили в круг Виктора Эммануила III. Отец был придворным королевы Елены, дети королевской и герцогской семей вместе катались верхом.

Висконти несомненный аристократ, но его аристократизм — двадцатого демократического века. Тонко заметил Энрико Медиоли: «Висконти всегда жил в башнях из слоновой кости. Но двери этих башен были открыты для всех, в них вечно толклись люди». Вся жизнь — преодоление аристократического происхождения и следование аристократическим вкусам. У Висконти не было симпатий к коммунистам, популярным в кругу Жана Ренуара, его первого учителя в кинематографе. Но он склонился к марксистским идеям, которые исповедовали такие изысканные интеллектуалы из журнала «Чинема» как Антониони и Де Сантис. До конца жизни хранил старомодную сдержанность в манерах и этикете, в частности, не любил, когда упоминали о его гомосексуализме, странным образом мог сам говорить о гомосексуалистах с презрением.

Принято считать, что у аристократов масса предрассудков. Тут путаница: не предрассудков, а правил. Кругозор у аристократа шире — потому что его точка зрения выше.

Висконти вышел из такой семьи, что это не могло не сказаться на всем, что он делал. Семья — метафора судьбы. «Наследственность и смерть — застольцы наших трапез» — вряд ли Висконти знал строку Пастернака, с лаконичной точностью описывающую его кино. Обреченная семья за столом. Таковы «Рокко», «Леопард», «Семейный портрет в интерьере», особенно «Гибель богов», где постепенное вычитание обедающих за общей трапезой есть мораторий семьи фон Эссенбек. «Я часто рассказываю историю семьи, историю ее саморазрушения и разложения». Висконти специалист по распаду. Он любит трупными пятнами, вдыхает аромат гниения, вслушивается в предсмертные всхлипы.

Все это — в великолепии интерьера.

Из того, что досталось Висконти по рождению, важнейшим фактором для его будущего творчества стала не философия жизни, не этика, а эстетика. «Я рос в эпоху „либерти“. Вполне естественно, что я дышал ее воздухом».

Эти слова многое объясняют. «Либерти» (в России «модерн», во Франции «арт-нуво») — безудержно избыточный стиль, рисунок тонет в деталях. Сохранились черновики двух романов Висконти — «Ангел» и «Трое, эксперимент», — сюжеты загромождены подробностями. Другое дело кино — вот разница между рассказом и показом.

О таком Висконти — одержимом деталями и их подлинностью — ходят легенды. На съемки киноновеллы «Работа» он привез картины из фамильного дома. Два ценных мраморных бюста одолжила София Лорен. Достали книжные шкафы и ковры XVIII века. Висконти попросил свою многолетнюю приятельницу Коко Шанель научить Роми Шнайдер манерам. И в театре он был таким же перфекционистом: приказал актеру для роли в «Табачной дороге» отрастить настоящую бороду. «Этому сумасшедшему Висконти подавай подлинные драгоценности от Картье, настоящие французские духи во флаконах, постельное белье из чистейшего голландского полотна», — это его собственные слова, не пересказ газетных сплетен, а изложение режиссерских приемов.

Берт Ланкастер вспоминал, как Висконти требовал на съемках «Леопарда», чтобы платки в комод были высочайшего качества и с монограммами князя Фабрицио ди Салина. Зачем, когда герой лишь выдвигает ящик, но ничего не достает? Миланский аристократ Висконти ответил нью-йоркскому плебею Ланкастеру: «На платки с монограммами вы будете смотреть по-другому».

Не от обожаемого ли им Пруста (длиннейшие описания приема у маркизы де Вильпаризи или обеда у герцогини Германтской) — подробная детализировка зрелищ. В «Леопарде» сцена бала длится 46 минут, то есть четверть фильма, в то время как в романе Лампедузы событию — хоть и центральному — уделена едва одна десятая.

Разумеется, Висконти не укладывался в сметы, сроки, размеры. Всего он снял 14 полнометражных фильмов, которые идут 33 с половиной часа. Два двадцать три в среднем. Гигантские впечатляющие конструкции, разговор о которых хочется выводить за рамки кино, — к миланской опере, к миланской архитектуре.

В городе много уютных мест: плетение улиц вокруг музея Амброзиана, квартал Брера, средневековый центр у площади Карробио,

район Порта Тичинезе с каналами, по которым еще в 80-е ходили туристские кораблики, переделанные из барж, — сейчас только десятки трамвайных путей по берегам. Но не эти кварталы определяют стиль Милана. Город даже его адепты не называют красивым, но он внушителен. Внушает не столько любовь, сколько уважение. Как Висконти.

Новый Милан продолжает традиции старого. Симоне зарезал Надю на берегу Идроскало, искусственного озера за аэропортом Линате. При Муссолини его вырыли для гидропланов, сейчас это место отдыха, а в 74-м Нимейер выстроил тут одно из эффектнейших современных зданий — многоарочный комплекс издательства «Мондадори». В Милане все большое и впечатляющее.

Со знатоком советской культуры профессором Пиретто, квартиру которого украшает обложка «Огонька» с портретом Гагарина, мы шли по Корсо ди Порта Витториа, беседуя о фильмах Ивана Пырьева. И вдруг, выйдя к совершенно сталинскому Дворцу правосудия, разом замолчали от такого совпадения: «Так вот ты какая, Марьяна Бажан!» Она такая тоже: в Милане высятся здания, умножающие характерную для города монументальность, — фашистская архитектура 20-30-х.

Главное из таких зданий — Центральный вокзал. Сооружение, как город, с улицами, переулками, площадями. Парадные порталы, парадные лестницы, парадные залы. Мозаики, колонны, пилястры. Грандиозная лепнина: орлы, львы, профили в шлемах, хмурые лошади. Кажется, что железнодорожный транспорт здесь ни при чем, но дивным образом поезда приходят и уходят, большей частью по расписанию: это Италия Северная, а не Южная.

Именно на вокзал, сразу ошеломив южан наглядным символом мощного, чужого, холодного, непонятного Севера, Висконти привез Рокко и его братьев в самом начале фильма, которым он поставил некую точку в эпохе неореализма — жирную, эффектную, но все же точку.

В культурно-историческом феномене неореализма помогают разобраться цифры. Подсчитано, что из 822 итальянских картин, снятых в 1946-1953 годы, в период общепризнанного расцвета неореализма, только 90 можно отнести к этому течению. И еще: течение никогда не было основным руслом. Если «Рим, открытый город» Росселини в 46-м стал самым популярным в стране фильмом, то его «Пайза» в 47-м заняла лишь девятое место, а в 48-м «Похитители велосипедов» Де Сики — 11-е. Важнейшим идейным и стилистическим событием итальянский неореализм сделался скорее за рубежом — во Франции, в первую очередь. Да и в России.

Фильм Барнета «Дом на Трубной» 1928 года — не в такой ли тотальной коммуналке один из истоков неореализма? Есть тому косвенные подтверждения у Висконти: «Для меня кино вчерашнего дня, немое кино, особенно великое русское кино, было более независимым, более современным. Великие русские фильмы произрастали как одинокие цветы, вне какой бы то ни было связи с литературой». Их Висконти узнал во время первой своей киношной работы с Ренуаром в Париже: «Я постоянно ходил в маленький кинотеатр под названием „Пантеон“, где часто демонстрировались советские фильмы ранней школы. Картины Экка, Пудовкина, Эйзенштейна, которые, вероятно, оказали на меня влияние». Для советских художников коммуналка была реальностью, для западных — символом.

К концу 50-х Висконти не помещался в рамки, которые талантливо и внушительно очертили Росселлини, Де Сика, Де Сантис, да и он сам — например, в картине «Земля дрожит» (в оригинальном названии — сейсмическая аллитерация: Terra trema, Террра трррема). Дрожь от земляной, фактографической, лобовой правды прошла; «Рокко» эклектичнее и невнятнее — то есть ближе к жизни.

Как раз там, где у Висконти своего рода склейки и заплаты из прежних лент, видна слабость установки неореализма на социальность. По звонким заводским гудкам, серому исподнему белью и гневным взглядам исподлобья, выпирающим из «Рокко», видно, что фильм был не только конечным, но и тупиковым.

Сам режиссер говорил: «Я пришел к выводам социальным и, более того, политическим, следуя на протяжении всего моего фильма только по пути психологического исследования...» Это отречение и оправдание. Своей картиной Лукино Висконти обязан не в меньшей степени, чем Росселлини, — Достоевскому. Шире — традиции русской классики. Он ставил в театре «Преступление и наказание», «Трех сестер», «Дядю Ваню», «Вишневый сад», в 57-м снял фильм «Белые ночи». Достоевского Висконти и продолжил в 60-м — в «Рокко и его братьях».

Однако коллизии «Братьев Карамазовых» и «Идиота» не удастся без потерь перенести в столь иное место и время. Темный крестьянин, из всей городской культуры освоивший лишь бокс, с тяжелым трудом выговаривает слова князя Мышкина, а миланская проститутка — очень уж далекая родственница Настасьи Филипповны. На пути к переосвоению старой культуры сбои неизбежны, и чем громче грохот провала — тем значительней и памятней попытка. Фолкнер оценивал художника «не по силе успеха, а по мощи поражения». Как-то Висконти сказал: «Я люблю

рассказывать истории поражений» — вряд ли имея в виду себя. Но именно великолепной неудачей, блистательным провалом стал «Рокко», обернувшийся и огромным успехом. Из смеси литературного психологизма, кинематографического неореализма, оперного веризма — вышло явление, на которое опирались мастера будущих десятилетий. То есть эти десятилетия были будущими тогда, теперь-то мы без усилий обладаем тем знанием, которое Висконти мучительно добывал сам.

Всякое большое произведение искусства воспринимается новым поколением так, будто оно написано заново и для него. Впервые я видел «Рокко и его братья» в 62-м, второй раз — в 92-м. Хорошо бы смотреть картину каждые тридцать лет.

До самой смерти Висконти называл своими лучшими фильмами «Земля дрожит» и «Рокко и его братья». А за два года до кончины сказал: «Если бы я мог, то вместо Д'Аннунцио взялся бы делать еще одного „Рокко“».

Но уже не мог. После инсульта в 72-м Висконти под силу остались только интерьеры. Но какие! Совсем не случайно последним его фильмом стал «Невинный» — экранизация романа Габриеле Д'Аннунцио.

Поэт, прозаик, военный герой, авантюрист, кумир поколения, Д'Аннунцио всю жизнь обставлял себя интерьерами арт-нуво, доведя эту страсть до паранойи в своем последнем доме — вилле «Витториале» на берегу озера Гарда, в полутора часах езды от Милана. Бесчисленные вазы, столики, пуфики, тумбочки, этажерки, лампы, статуэтки, бюсты, глобусы, чернильницы, флаконы, чаши, мольберты, пюпитры покрывают каждый сантиметр огромной виллы. Разительный контраст с просторной красотой озера. Желто-белые здания «Витториале» стоят на крутом склоне, заштрихованном кипарисами, и уже с пароходика замечаешь среди деревьев мачту. Д'Аннунцио подарили военный корабль, который он втащил в гору и намертво вделал в скалу. Безумию нет конца и, потоптавшись на мраморной палубе единственного в мире лесного корабля, поднимаешься выше, к мавзолею, раза в три больше того, что на Красной площади. Хозяин «Витториале» стал заботиться о посмертной великолепии за восемь лет до своей смерти в 1938-м. Когда закончится нейтронная война и на Землю явятся пришельцы, они безусловно решат, что главным писателем исчезнувшей цивилизации был Габриеле Д'Аннунцио: достаточно взглянуть на могилы Данте, Шекспира, Толстого. Да и где вообще на планете такие величественные погребальные сооружения — разве что пирамиды.

Но вернемся от автора к его роману и повторим: экранизация

«Невинного» не случайна. Пышные интерьеры арт-нуво — это воспроизведение мира, в котором вырос сам Висконти. Оттого и примечательно, что он умер, не увидев картины: 17 марта 1976 года шел монтаж. Мало в кино фильмов богаче и изысканнее «Невинного», роскошь тут запредельная, почти неземная. Цвет — бордо и изумруд; лица и тела — Лаура Антонелли, Джанкарло Джаннини, Дженнифер О'Нил; звук — «Орфей и Эвридика».

Оперность в кино — не новость (Гриффит, Мурнау, «Иван Грозный» Эйзенштейна), не экзотика (как умело внедрил итальянскую оперу Михалков в Чехова и Гончарова). Но у Висконти это сквозная, проходящая через 34 года, идея. Первые кадры его первого фильма «Одержимость» идут под арию Жоржа Жермона из «Травиаты». «Любовный напиток» — в «Самой красивой». «Трубадур» — в «Чувстве». «Севильский цирюльник» — в «Белых ночах». Снова «Травиата» — в «Леопарде». Даже в «Рокко», как-то обошедшемся без оперной музыки, при быстрой смене кадров в развязке (Рокко бьется на ринге, Симоне убивает Надю) возникает параллель с «Кармен» (Хозе закалывает героиню, пока Эскамильо ведет бой на арене). В последнем фильме — печаль Глюка. Излюбленная тема умирания, в передаче которой Висконти превосходил взятые им за основу литературные образцы.

Достижения Висконти — его экранизации. Киножанр, в котором удаchi столь редки. Перевод многосмысленных фраз в однозначные картинки. Перенос всегда неопределенных и оттого неуловимых слов в изобразительный ряд — всегда конкретный, внятный, материальный (краска, грифель, мрамор, бронза, пленка). Висконти виртуозно использует фон. Изображение неестественной завышенности эмоций Рокко берет на себя Миланский собор. Безнадежное влечение фон Ашенбаха («Смерть в Венеции») к херувимской прелести мальчика Тадзио — это сам погружающийся в воды город, удвоенный выматывающим душу малеровским адажиетто. У Феллини города могут выступать главными героями — Рим в «Риме», Римини в «Амаркорде». У Висконти — только метафорой, хотя и ведущей и всеобъемлющей, прежде всего Венеция в «Смерти» и Милан в «Рокко».

И всегдашняя метафора — музыка. Не только оперная: Бах, Моцарт, Брукнер, Франк, Малер становились лейтмотивами фильмов Висконти. Симфоническая, а не оперная музыка сопровождает «Смерть в Венеции», но в последних кадрах все же возникает голос. На пустынном пляже сидит группа русских, звучит русская «Колыбельная». Слова там страшные, если вслушаться: «Беда пришла, да беду привела с напастями, с пропастями, с

правежами, беда все с побоями». Но у Висконти продумано: кто вслушается и кто поймет неведомый язык? Путая слова из Островского, но верно ведя мелодию Мусоргского, эмигрантка Маша Предит поет по сути на ангельском языке, уже отпевая еще живого Ашенбаха.

Исполнитель главной роли Дирк Богард вспоминает, как Висконти говорил ему: «Будешь слушать музыку — все поймешь. И еще надо читать, читать и читать книгу. Потом я ничего говорить не буду. Сам поймешь, потому что Манн и Малер тебе и так все скажут». Ничего не ожидая от актера, кроме верной интонации, сам Висконти, чьими кумирами всю жизнь были Шекспир, Чехов и Верди, огромными усилиями добивался и временами достигал шекспировски мощного, чеховски точного и вердиевски захватывающего слияния слова, образа, звука.

ВЕЛИКИЙ ПОСТ

Оказалось, что могилы Феллини нет. То есть она вообще-то существует: похоронен он по-христиански. Но положить цветок на надгробную плиту великого режиссера практически невозможно. Мне не удалось, и я оставил красную гвоздику у запертой решетчатой двери семейного склепа с табличкой, где нужная фамилия сочетается не с тем именем в надписи темно-серым по светло-серому: «Urbano Fellini e suoi» — «Урбано Феллини и его родные». Если прижаться к двери лицом, просунув любопытный нос сквозь решетку, можно увидеть мраморный саркофаг Урбано и его супруги Иды Барбиани-Феллини, на нем фотографию их молодого, еще не знаменитого сына, и рядом небольшой камень с бронзовой розой, именем Federico наискосок и датами: 20-1-1920 и 31-10-1993. В тесном склепе места маловато, но еще один камень позже вошел: Giulietta, с датами — Мазина родилась на месяц позже мужа и пережила его на пять месяцев.

Ста дней не прошло со дня смерти Феллини, когда девушка в информационном бюро на привокзальной площади Римини растерянно задумалась, потом радостно округлила глаза, как Джельсомина, и воскликнула: «Наверное, на городском кладбище, где же еще». Мы с женой сели в такси, я сказал: «Чимитеро», — и машина отправилась по знакомым местам.

В этот раз я уже знал, что от вокзала мы поедем мимо здания, про которое Феллини написал: «Дом по улице Клементини, 9, стал домом моей

первой любви». Здесь он влюбился в дочку соседей напротив — Бьянкину Сориани, у которой «груди были налитые, как у взрослой женщины».

Впервые я попал в Римини осенью 77-го, и книжку Феллини «Делать фильм» не читал, да и читать не мог: она еще не была написана. В 77-м я даже не знал, что Римини — родной город Феллини, и туда нас с двумя приятелями занесло почти случайно. Дожидаясь в Риме, как водилось в то время с советскими эмигрантами, американской визы, мы передвигались по Италии автостопом. Римини смутно напоминал о Данте и Чайковском, и потом нам хотелось выкупаться в Адриатическом море. Так мы и поступили, бросив вещи в номере дощатого отельчика, снятом за баснословные гроши, и выйдя на пляж поздним вечером. Сезон заканчивался, у моря не было никого, но окна высоких гостиниц горели, и все выглядело ярко и шикарно — это был первый, как в кино, международный курорт, который я увидел в жизни. Похоже, на меня это произвело то же впечатление, что на Феллини, который семнадцатилетним покинул родные места и на новый Римини смотрел из своего детства, еще более захолустного, чем мое: «Теперь темноты нет вообще. Зато есть пятнадцатикилометровая цепь отелей и светящихся вывесок и нескончаемый поток сверкающих автомашин, этакий Млечный Путь из автомобильных фар. Свет, всюду свет: ночь исчезла, отступила в небо, в море».

Не соотнося Римини с Феллини, я в неведении прошел тогда кварталом его первой любви, попав туда по иной причине: улица Чезаре Клементини выводит к храму Малатесты, одному из самых загадочных сооружений Ренессанса.

Всякое лыко хочется вставить в строку большого человека, что чаще всего — не более чем лыко. Но как не связать феллиниевское детство с нависавшим над ним мраморным зданием, которое уже пять столетий смущает своим многослойным фокусом. Римский храм с фасадом в виде триумфальной арки оборачивается христианским собором, увенчанным крестом, но за черной дверью в глубине светлого портала открывается все-таки языческое капище, оказывающееся все-таки католической церковью. Леон Баттиста Альберти спроектировал этот храм для правителя Римини Сиджисмондо Малатесты, человека изысканных вкусов, знаний, жестокости и дерзости, какие встречались в итальянском Возрождении. Внутри, рядом с привычными приделами святых, — капеллы Планет, Сивилл, Детских игр, Свободных искусств, и главное — кощунственный саркофаг жены Малатесты: «Святилище божественной Изотты». Христианское и языческое, сакральное и профанное смешано по

неписаным правилам карнавала, практиком которого Феллини был не менее влиятельным, чем Бахтин — теоретиком.

Приехав на Запад и наверстывая упущенное, я скоро убедился, что мои соотечественники из допущенных изрядно пощипали феллиниевскую поэтику. То, что нам казалось отчаянными прорывами свободного духа и стиля, часто бывало прямыми цитатами, калькой с итальянского, как ласточкин хвост, запорхнувший когда-то на кремлевские стены из Вероны и Милана.

Сам Феллини не сразу обдуманно стал таким распадающимся на цитаты, нарочито фрагментарным, каким показался миру в «Дороге». После этой картины о деклассантах с социальной обочины, чей комплекс эмоций описывается рифмой «любовь — кровь», он в 55-м предпринял попытку классического неореализма: его «Il Bidone» вышел не хуже, чем у Росселлини, — и грех было не сделать это основной линией. Следы колебаний ощущаются в «Ночах Кабирии», где героиня-проститутка находится хоть и на низшей ступени, но социальной лестницы, так что на остальные ступеньки хочется глядеть с негодованием, а на Кабрию — с общественно-мотивированной жалостью, как на Башмачкина и других похитителей велосипедов.

Окончательный выбор Феллини сделал при переходе от «Сладкой жизни» к «Восьми с половиной» — картинах столь же похожих, сколь и полярных. Одни и те же проблемы (какие — называть излишне: перечень повседневных коллизий, от звонка будильника до вечернего выпуска новостей) в одном случае решаются сообща, в другом — индивидуально. Противопоставление звучит сейчас примитивно, но стоит вспомнить, что по сути именно с Феллини, с его «Восьми с половиной» началось то, что называли «авторским кино», — когда содержание исчерпывается личностью автора, а оператор важнее сценариста. Впрочем, еще примечательнее, что смерть Феллини, который так долго и наглядно доказывал спасительность и надежность единоличного творческого начала, совпала с закатом авторского кино.

Феллини не раз говорил, что хотел бы снять «Илиаду», но не снял — и не случайно. Хотя мало в литературе книг более подходящих для экранизации. «Илиаду» можно — а современному человеку иначе и не удастся — читать как киносценарий, причем не литературный, а режиссерский, с подробным планом раскадровки. Локальная тема на широком историческом фоне, стремительный темп развития сюжета, смена батальных эпизодов и камерных психологических сцен, ритмичное чередование крупного (поединки), среднего (точка зрения автора или

полководца) и общего (взгляд с Олимпа) планов — все это делает вещь, лежащую у истоков западной цивилизации, шедевром кинематографа. Точнее, могло бы сделать, но Феллини «Илиаду» не снял: потому, вероятно, что «Илиада» — это «мы», а Феллини — всегда и только «я». Оттого на его античном счету вместо этого порождения массового мифологического сознания — предельно субъективный «Сатирикон», который он сузил еще более, честно назвав «Сатирикон Феллини».

Когда у вокзала в Римини мы сели в такси и я сказал водителю «чимитеро», то двинулись по местам, теперь уже знакомым трижды: по первому приезду сюда семнадцатью годами раньше, по книге «Делать фильм» и по «Амаркорду».

Очень важно, чтобы места были знакомыми. Чем обильнее замеченные и про себя названные предметы покрывают землю, тем менее она безвидна и пуста. Нанизанные на путеводную (путеводительскую) нить объекты словно получают четвертое измерение, становятся сгустками времени, фиксируют твоё передвижение по миру, тем подтверждая твоё продвижение по жизни. В этом, наверное, смысл путешествий. Странствие относится к пространству так же, как текст к бумаге, — заполняет пустоту. Деталь пейзажа более наглядна и уловима, чем мгновение, и со временем становится этой мгновенной эмоции синонимична. Настоящее не запечатлеть словами: слова всегда ретроспективны. Но можно воспроизвести весёлый или грустный мотив, мимолетно в тебе возникший даже много лет назад, если он накручен, как программная музыка, на имя вещи. В этом смысле топография важнее географии: абстрактная «любовь к Италии» складывается из сотен конкретных мелочей, имеющих адрес, а иногда и телефон.

Миновав языческую церковь на улице первой любви, у площади Трёх мучеников мы свернули на Корсо д'Аугусто, тянущуюся во всю небольшую мочь от арки Августа до моста Тиберия. Этот отрезок улицы, с некрасивыми домами и кривой булыжной мостовой, Феллини растянул на всю свою долгую жизнь. Так поступаем и мы все: тянем резину переулков и поездов, пережевываем слова и поцелуи, мусолим записки и ксивы. Только Феллини, в отличие от нас, удалось сделать глухомань своего частного детства взрослым переживанием миллионов посторонних.

Когда талант прозревает бездны в бытовой чепухе, естественно не поверить в эту пустяковость. Постельный режим Пруста, контора Кафки, полторы комнаты Бродского — возникает завистливое подозрение, что все не так тривиально и обыденно, коль скоро из такого сора такое выросло. И когда появляется шанс проследить генезис красоты, пренебрегать им не

следует — хотя бы для того, чтобы убедиться: сор. Из восьми десятков итальянских городов, где мне приходилось бывать, Римини — едва ли не самый провинциальный и унылый.

На главной улице, навсегда заворожившей Феллини биением настоящей жизни, — вялое передвижение даже в субботний вечер. Завсегдатаи кафе «Коммерчо» не глазеют на «легендарную грудь» Градиски — триумфальным маршем прошедшей в красном беретике через весь «Амаркорд». И немудрено — нет Градиски, нет и кафе «Коммерчо»: на его месте возле площади Кавура даже не «Макдоналдс», что в контексте Римини выглядело бы оживляющей экзотикой, а стандартная кофейня с неперменной группкой молодежи, запарковавшей свои оглушительные «веспы» у дверей. Подальше от мотороллеров ближе к середине площади, у фонтана делла Пинья, неперменные старики верхом на стульях чугунного плетения.

Таков в принципе интерьер любого итальянского города, если этот город не Рим и не Венеция, но подобная вязкость обычно клубится и тянется в некоем известном направлении, и, волочась по узким улицам, рано или поздно выплескиваешься на плоское и широкое место, с собором и каштанами, откуда не хочется уходить никогда.

В Римини пришельца ничто особенно не удерживает, что никак не развенчивает образ города, запечатленный Феллини: «Сочетание чего-то смутного, страшного, нежного». Просто у всех свой Римини.

Здесь для него началось и кино. Мы заглянули в «Фульгор»: юный Феллини ходил в этот кинотеатр — «жаркую клоаку» — с пышным названием («Сияние», «Чертог»?) бесплатно, в обмен на «карикатуры на кинозвезд и портреты артистов», которые рисовал для хозяина. При нас в «Фульгоре» шли два фильма — «Небо и земля» и «Ценности семьи Аддамс», оба американские.

Оплакав патриархальность и сделав скороспелые выводы, я пересмотрел «Амаркорд». Там мелькает «Фульгор», и можно разглядеть афиши: в кинотеатре шли два фильма — один с Нормой Ширер, другой с Фредом Астером и Джинджер Роджерс (кивок Феллини самому себе в будущее, в картину «Джинджер и Фред», снятую 12 лет спустя). Похоже, в мире никогда по-настоящему не было иного кино, кроме американского, и как быть с разгулом «культурного империализма»?

Мы проехали по мосту Тиберия, кажется, самому старому действующему мосту в мире, пересекли обмелевшую сизую Мареккью. Впереди поднялась стена — та самая, возникавшая в «Амаркорде» на похоронах матери героя, желто-серая, с торчащими над ней кипарисами.

Таксист довез нас до «чимитеро» и теперь хотел знать, с какой стороны лучше подъехать. Я объяснил: с той, откуда ближе к могиле Феллини. «Феллини? Non lo so. Не знаю», — спокойно сказал водитель, раскачиваясь в такт знакомой до боли в ушах музыке. Ценности семьи Аддамс торжествовали.

Служитель кладбища все, конечно, знал: сектор «Левант», аллея О (буква? цифра?). Но тут перед воротами начался «феллини» — балаган, в соответствии с книгой «Делать фильм»: «Чудесным уголком в Римини было кладбище. Никогда не видел мест менее печальных... Я увидел там много знакомых фамилий: Баравелли, Бенци, Ренци, Феллини — все они были наши, риминские. На кладбище постоянно что-то строили: каменщики, работая, пели, и это создавало какую-то праздничную атмосферу».

В этот раз каменщиков не было, но на микроавтобусах подъехали цыгане, должно быть, в разгар таборного торжества. Они не отличались от тех, которые жили в Слоке, дальней станции Рижского взморья, и наводили ужас на танцплощадки: все говорили, что если девушка не идет с цыганом танцевать, он сразу отрезает ей бритвой нос. Как они отрезали хвост киту, я помню хорошо — этот случай внесен, вероятно, в мировые ихтиологические анналы. Единственный раз в истории на взморский пляж выбросило кита, и туда ринулись ученые разных стран, не понимающие, как он мог попасть в почти пресный Рижский залив. Но раньше всех поспели с двуручной пилой цыгане и с гиканьем увезли хвост на бричке. К прискорбию научного мира, найден он не был. Теперь цыгане распевали на Адриатике точно такие, как на Балтике, песни, играя на тех же инструментах, потом опустошили все ведра у цветочниц и с гиканьем умчались на «фиатах».

Феллини не отказался бы от такого эпизода (а лучше обоих), если б цыгане вовремя доехали в Римини. Разумеется, если б он увидел их сам: наяву или в воображении, что при силе его воображения практически одно и то же. Принцип пережитого, точнее выстраданного, царит в его картинах, всегда посвященных одной проблеме — своего сосуществования с окружающим миром. Попробовав решать за других в «Il Bidone» и выносить нравственные суждения в «Сладкой жизни», он отказался от того и от другого. Даже в «Репетиции оркестра», которую принято трактовать публицистически, Феллини занят проблемами современного общества не более, чем дедушка Крылов в «Квартете», написанном по поводу министерских разногласий, о чем скоро и справедливо забыли. В «Репетиции оркестра» дирижируют вневременной разброд и повсеместная

несовместимость.

Алогичность жизни и невозможность достижения какой бы то ни было гармонии явно восхищали Феллини. «Озабоченность гастро-сексуальными вопросами» — так он определял духовный кругозор своих персонажей, и в этой шутке для журналистов — программная установка на всю полноту бытия. Полноту как хаос, как действие разнонаправленных сил, из которых более всего интересны неизученные и непредсказуемые: оттого он так держался за карнавал, за безмолвных глазастых девочек в белых платьях, за клоунов, за музыку Нино Рота, от первых тактов которой начинали приплясывать цирковые лошади.

Это понимание жизни определяет разницу между цирком Феллини и цирком Чаплина. Последовательный рационалист Чарли вносит в хаос логику: абсурден мир, а не он. Потому так страшен и правдоподобен его «Великий диктатор», доводящий до предела художественный рационализм: следует безжалостно убрать все, что мешает сюжету и композиции. Следствие такого подхода — декларативный минимализм Чарли: пообедать можно вареным ботинком, а станцевать булочками, коль нет музыки, костюма, обуви (съел?) и партнерши. У Феллини танцуют и едят все со всеми и как попало: он никогда толком не знает, что делать и кто виноват, его клоун — не умный и расчетливый «белый», а непременно «рыжий», побитый и переживающий.

Переживал Феллини всегда один, держа в качестве мужского и женского двойников Мastroяни и Мазину, которые охотно дули в его многоклапанную дудку. Остальные были марионетками: вместо «клоуна» Чарли — «Клоуны» Федерико. Лишь один поднялся до высот выдающейся куклы — Казанова-Сазерленд.

В поэтическом профессионализме Феллини кое-что проясняет великий авантюрист и великий любовник Казанова, автор «Истории моей жизни» — одной из увлекательнейших книг XVIII века. Интереснее всего в ней — автор. Казанова бежит из тюрьмы Дворца дождей: небывалый подвиг, который стал бы для любого другого содержанием и историей всей жизни, описан им в мемуарах небывало. Взломав перекрытия, акробатически спустившись с крыши, пробив двери, изодранный, окровавленный Казанова вырывается из пятнадцатимесячной муки, наскоро перебинтовывается и переодевается, выходит к лагуне: свобода! «Повязки, выделявшиеся на коленях, портили все изящество моей фигуры». Кто еще способен на такую фразу? Замрем в почтении.

Казанову очень долго путали с Дон Жуаном. Тяжелое заблуждение: севильянец бесстыдно самоутверждается, венецианец самоотверженно

трудится. Казанова писал, что четыре пятых удовольствия для него — доставлять удовольствие. Он профессионал, который любит трудовой процесс, свое рабочее место, прозодежду, инструмент. Гениальное прозрение Феллини — некрасивый, почти отталкивающий Сазерленд в роли легендарного любовника. Победы Казановы — не эфемерный разовый успех, а результат упорного высококвалифицированного труда, торжество мастера, которому ведомы глубочайшие секреты ремесла.

«История моей жизни», по сути, — производственный жанр, вроде книг Артура Хейли. Жанровая чистота соблюдена на протяжении всего текста: у Казановы — в самом прямом смысле телесное познание бытия. И сам замысел мемуаров стилистически чист: на старости лет став библиотекарем графа Вальдштейна в богемской глуши (два часа от Праги), Казанова от физического бессилия переполз с постели к письменному столу. Не изменив ремеслу, сменил рабочее место и инструмент, оставив книгу удивительно современную.

Казанова решительно выступал против революции и даже написал урезонивающее письмо Робеспьеру. «Любите человечество, но любите его таким, как оно есть», — сказал он Вольтеру. В другом месте мемуаров словно дал пояснение, говоря о врагах: «Я никогда бы им не простил, если б не забыл зла, которое они мне причинили». Слабость (забывчивость) исправляет слабость (злопамятность). К простой практичной мудрости приводит здравый смысл, замешанный на доверии к жизни честного работника высокого разряда. Испытавший высылки и тюрьмы, Казанова противился репрессиям, но прочтем описание очередного ареста: «Неожиданное притеснение действует на меня как сильный наркотик, но только теперь я узнал, что, достигая высшей степени, служит оно и мочегонным. Оставляю решение проблемы этой физикам». Здесь не ирония и не высокомерие, а серьезность и смирение: физики разберутся. У него специальность другая — он профессионал жизни. Выдающийся автор выдающегося произведения — самого себя. Так снимал Феллини: доверяясь течению, отдаваясь потоку.

Казанова выделяется в кинематографе Феллини. Но опытный зритель узнает в его фильмах даже статистов, словно звезд: они, как натурщицы Тициана или Веронезе, кочевали из картины в картину. Наслаждаясь властью творить по своему усмотрению человеческий фон, Феллини не только преображал внешность актера, но и по желанию старил его.

Так он заставил Мastroяни и Аниту Экберг в «Интервью» плакать перед самой, быть может, красивой в кино сценой — той, из «Сладкой жизни», в фонтане Треви, где они были моложе на 28 лет.

В «Интервью» появляется и молодой Феллини, а старый таращится на самого себя в изумлении, восторге и отвращении, как Джельсомина на Дзампано. Дорога окончена.

Дело не в том, что у Феллини иссякла фантазия и потух глаз. Дело в ценностях семьи Аддамс. В том, что авторское кино пришло к излету, и Феллини, да и любому другому, не выстоять в одиночку в грандиозном, беспрецедентном в истории потоке культуры, которую называли массовой, и в самом этом термине заключается приговор одиночке.

Феллини замещает Спилберг, и это не смена одного мастера другим, а качественная перемена: понятие «феллини» — вполне определенное, понятие «спилберг» — какое угодно, в том числе и «феллини». Следствие того, что искусство из эстетической категории становится явлением демографическим. Феллини так и не снял «Илиаду», но вдруг ее поставит Спилберг: он может — ему «все равно». Эпический, динозаврий размах позволяет ему снимать такие массовки и так отбирать типажи, что какой-нибудь маленькой стране пришлось бы занять в картине все население. Не говоря уж о бюджете. Масштаб сил и средств переводит количество в качество, и возникает физически ощутимая атмосфера: радость, возмущение, страх — можно не просто почувствовать, но потрогать. И если герои «Сатирикона», а тем более «Сатирикона Феллини», — современные, ни в чем не уверенные люди, то для «Илиады» понадобились бы тысячи доевангельских одномерных лиц, с глазами, не знающими сомнений. Значит, Спилберг устроил бы воздушный мост для вывоза на съемочную площадку племен с Таврийских гор.

Вера во всемогущество денег проявляется у Спилберга и в сюжетных коллизиях. Герой «Списка Шиндлера», спасающий в войну евреев, творя благородное дело, не выявляет духовные силы — свои или окружающих, а использует человеческие слабости: тщеславие, корысть, алчность. Слабости ему ближе, в них он знает толк. Он понимает, что легче и надежнее, чем ползти в темноте под колючей проволокой, положить на стол коменданта пачку денег. Деньги в священной теме Холокоста кажутся кощунственной материей. Но тут не просто наивная вера в то, что все покупается и продается. Это убежденность здравого смысла в том, что мир и человек несовершенны, и разумнее не тратить усилия на их переделывание, а приспособиться к сосуществованию с ними.

В этом смысле русский и американец находятся на противоположных полюсах, европеец — где-то посередине. Все трое знают, что человек — существо слабое и ничтожное, но русский знает и упивается этим, европеец знает и помнит, американец знает и предпочитает не напоминать.

Шиндлер выкупает евреев не потому, что так правильно — правильное было бы убедить «великого диктатора» исправиться, — а потому, что так проще и безопаснее. Деньги выступают разменной монетой здравого смысла. И возможно, будь у Шиндлера столько денег, сколько у Спилберга, Холокоста бы не было.

Феллини всегда все делал на медные деньги — и когда располагал металлом благороднее. Даже простой океан он снимал на живую нитку — сшитый из пластика в павильонах Чинечитта. Принципиально и демонстративно он подчеркивал иллюзорность всего, что не режиссерское «я», не мощь его изобретательности и ума. Очень по-русски Феллини верил в духовку и нетленку, и деньги как эстетическая категория или, точнее, как инструмент эстетики, не входили в его культурный обиход.

Великое искусство Феллини принадлежит предыдущей эпохе, достойно и красиво завершает долгий путь романтизма-модернизма, когда творение полноценно и достаточно описывалось именем творца.

Увы, последний фильм Феллини — не «Интервью», а «Голоса луны», где уже утрачены легкость и остроумие, где образы тяжеловесны и концепции плакатны. Тут впервые у него расстояние между двумя точками — прямая, чего в жизни не случается никогда, и Феллини прежде внимательно следил за геометрией. Разумеется, он не специально был иррационален, а так жил, будучи органичайшим из художников. Изменив, или не поверив себе, или не сдержав раздражения, в «Голосах луны» Феллини попытался дать открытый бой массовой культуре и проиграл: страшно сказать, но старческое брюзжание перешло в предсмертный хрип. Из «Голосов луны» по-феллиниевски внятно раздаётся только фраза сумасшедшего музыканта: «Куда деваются ноты после того, как мы их услышим?»

...Обратный путь с риминского кладбища пролегал снова мимо мраморного храма Малатесты, под сенью которого прошло детство Феллини. По голой площади, взводя затворы, шли японцы, прицеливаясь в арку портала, и дальше, внутрь — в святотатственную гробницу «Божественной Изотты». До восточной окраины города, до кладбища за Мареккьей, у равеннской дороги, не добирается никто, да и незачем: могила Феллини упрятана в духе наступившей эпохи, и сквозь решетчатую дверь объектив толком не просунуть.

Мы вернулись в Венецию, где карнавал 94-го, после смерти Феллини, был посвящен его памяти. В последний перед Великим постом день, «жирный вторник», вышли на Сан-Марко. Гигантская площадь колыхалась, содрогалась в предчувствии финала. Толпа маркизов, коломбин, арлекинов,

шутов, герцогинь в парче, коже, бархате, золотом шитье и масках, масках, масках творила массовое действо — каждый сам по себе и все вместе. Торжество масковой культуры.

За десять минут до полуночи Казанова с пестрого помоста отдал команду в мегафон, и толпа двинулась по широкой параболе, вдоль Старых Прокураций, по пути перестраиваясь в две колонны. У арок Ала Наполеоника всем дали по факелу, и мы парами пошли посредине площади навстречу ослепительному на фоне черного неба блеску белого мрамора и золотых мозаик собора.

Грянула музыка. То есть она зазвучала негромко, но весь карнавальный поезд забуксовал и замер. Невидимый оркестр играл тему из «Амаркорда». Шедший впереди нас мужчина в классической венецианской бауте — белая маска, черная треуголка, черный плащ — повернулся, сдвинул набок угловатый профиль, обнаружив под ним круглый фас с красным шмыгающим носом, вытер глаза платком и сказал: «Феллини».

Двойная факельная колонна сворачивала у Дворца дожей к лагуне, растекаясь по Славянской набережной. Возглавлявший процессию золоченый корабль с вымпелами подкатили к кромке и под многотысячный вздох столкнули с катков в воду. Музыка затихла. «Куда деваются ноты после того, как мы их услышим?»

Мы возвращались домой с похорон Федерико Феллини ночью, и в темноте я разглядел на соседней мясной лавке надпись: «В среду закрыто». Начинался пост.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В СОРРЕНТО

Столько уже сказано в этой книге об Италии, а говорить хочется еще, и надо вносить жанровое разнообразие. Хорошо бы — оперная ария. Или романс. В общем, жанр признания в любви.

...Лето, окна повсюду распахнуты, и из всех окон несется божественный голос Робертино Лоретти. Это эпидемия: «Джама-а-а-айка» и «Папагал-папагал-папагалло» — от Бреста до Владивостока. «Лодка моя легка, весла большие, Санта Лючия-а-а, Санта Лючия!»: у нас ведь все переводили на русский, а что не переводилось — перекладывали. В стране, охватывающей одиннадцать часовых поясов, не заходит «соле мио», и одна шестая земной суши разом умоляет: «Вернись в Сорренто!»

Робертино тринадцать лет, как и мне. И у него уже большая пластинка,

долгоиграющий «гигант». Вечером на кухне соседка Марья Павловна Пешехонова волнуется: «Ведь совсем ребенок еще, а голосина — во! Что ж за народ такой!» Ее муж Борис Захарович, полковник в отставке, главный авторитет квартиры, поясняет: «Самый талантливый народ». И рассказывает о пленных итальянцах, как они поют и играют на аккордеоне. Война памятна даже нам, родившимся после, «немец» еще ругательство, но про итальянцев говорят хорошо — они вроде не в счет. Даже о врагах могут быть добрые воспоминания, если они не воспринимаются врагами. Если нет мифа об этом народе.

Национальный миф возникает только о тех, с кем есть или было что делить. С кем воевали по-настоящему. Так, в России существуют немецкий миф, французский, американский («холодная война»), даже польский. Про этих мы знаем все, и им не выйти из стереотипов, шрамами врезанных в кожу. Про большинство народов мы и знать ничего не хотим: они так далеки, что почти не существуют. Из реальных и знакомых, но не мифологизированных — два: англичане и итальянцы. Суммируя, огрубляя, срезая нюансы и обертоны, можно сказать: англичане являли нам порядок жизни, итальянцы — жизнь.

С трудом и сомнениями пытаюсь представить — что такое для итальянцев мы. Впервые попав в Италию, я ехал от Перуджи до Рима в попутной машине какого-то виолончелиста, беседа на дикой смеси английского, итальянского и русского о плюсах и минусах коммунизма. Через годы, в кабине канатной дороги на Этну, подвергался допросу попутчиков: что будет с Горбачевым? В ресторанчике на Бурано отвечал за ошибки Ельцина. Когда-то эта политика должна кончиться — прочтение «URSS» как «ursus» (медведь). Тем более что никакого URSS давно нет.

Наверное, это банально, но Европу легко представить домом с множеством помещений и пристроек, разного времени, стиля, для разных надобностей. Две комнаты, вокруг которых построено все остальное, — Греция и Италия. Есть побольше, вроде Германии, и поменьше, вроде Дании. Есть просторные залы от моря до моря — как Франция. Зимние и летние веранды — как Англия и Испания. Чердак — Швейцария, погреб — Голландия. Стенные шкафы — Андорра или Лихтенштейн. Солярий — Монако. Забытые чуланы, вроде Албании.

Россия — двор при этом доме: огромный, неогороженный, незаметно переходящий в поле и лес. Оттуда время от времени появляются люди странных манер и образа мыслей. Идеи их большей частью заимствованы из самой же Европы, но преобразованы до такой крайности и абсурда, что кажутся диковиной. Нет уже никакого URSS. Но остается нечто неясное и

оттого грозное на востоке.

Вот это, вероятно, главное: Восток. Не только Иосафат Барбаро в XV веке, но и его комментатор начала двадцатого Никколо ди Ленна путали русских то с татарами, то с мордвой. Дикое, языческое, совсем иное. Водка не крепче граппы, но удивляет не крепость, а манера ее пить — хотя мне-то кажется естественным не прихлебывать сорокаградусный алкоголь, а опрокидывать одним махом под закуску. Под селедку, например, или лососину, которых порядочный итальянец есть не станет, потому что это сырая рыба, что неправда: засолка тоже приготовление. Непонятым явлением остается борщ, и даже в набитом русскими Нью-Йорке его могут подать в виде свекольного желе, как поступили со мной однажды в «Шератоне».

В веронском ресторане с русской вывеской «Самовар» о борще только слышали — желеобразные небылицы. А чем полента лучше гречневой каши, которую наш квартирный хозяин в Остии, простой славный малый, на моих глазах прямо с тарелки вывалил в унитаз, когда я хотел его угостить русским чудом?

Мы, по-моему, терпимее. Помню, как безропотно добывал в Тирренском море моллюсков, заплывая к дальним валунам со своими новыми друзьями Джузеппе и Энцо. Моя мать не вынесла бы самой идеи съедобности ракушек и, может, прокляла бы меня, но я не писал матери, до чего докатился ее бамбино. Конечно, хочется швырнуть в официанта тарелку с макаронами, поданными на первое, когда всем известно, что это гарнир. Но мы верим, что заграница знает лучше, и оттого терпим. Да и что взять с «макаронников»? Равно как с «лягушатников»-французов или этих — «немец-перец-колбаса». Впрочем, макароны в России уважали еще со времен их фанатичного пропагандиста Гоголя, а в тяжелые годы вермишель и рожки серого цвета были основой рациона — они почему-то исчезали последними. На пределах нашего бытия оказывалась Италия. А когда в середине 70-х впервые появились почти настоящие длинные спагетти, они ценились как деликатес, на них приглашали, посыпая зеленым сыром вместо пармезана, существовавшего только в литературе и кино. В общем, за макароны итальянцам спасибо, пусть только научатся подавать их вовремя.

Чем могли ответить мы? С востока в Италию приходили красавицы. Чей миф — о любви итальянских мужчин к русским женщинам? Наш? Их? Так или иначе, в России его знали все, как и наши козыри: светлые волосы, высокие скулы.

С той, итальянской стороны было еще представление о некоей

восточной покорности, которой на деле нет в помине. Тут историческая путаница со времен Марко Поло, того же Барбаро, Амброджио Контарини и других, приписавших русских к Востоку. Такое, может, справедливо в культурфилософском плане, но не в вопросе семейных отношений. Лучше бы вспомнить, что первые боевые феминистки появились отнюдь не в Америке, а в России.

Итальянские мужчины русским женщинам были понятнее: вроде наших кавказцев, со всеми плюсами рыцарства и темперамента, только все-таки иностранцы. К тому же хорошо одетые — элегантнее других.

Богатая заграница всегда выступала земным воплощением рая. Но место, где живут антиподы с невообразимым языком, — ад. Из такого сложного корня растет гибрид презрения и раболепия, который зовется у нас отношением к иностранцу.

В этом непростом комплексе итальянец как потенциальный жених занимает особое место. Его уважают, быть может, меньше, чем англичанина или шведа, ценят ниже, чем немца или американца. Но он способен вызывать чувство, неведомое подавляющему большинству иностранцев в России, — любовь. И если уж суждено отдать дочку заморскому дракону — пусть он будет итальянским.

Тем более что итальянцы учили нас любви. Вначале назовем имя не великого Боккаччо — хотя «Декамерон» участвовал в половом созревании: его откровенные сюжеты мы воспринимали порнографией в своей суровой стране. Но Боккаччо, далеко отнесенный во времени, был все же экзотикой — еще большей, чем другие учителя любви: Золя и Мопассан. Ближе и понятней оказался писатель иного дарования — Васко Пратолини. Он был похож на нашу коммунальную жизнь, только у нас про это по-русски не печатали. Перечитав сейчас, изумляешься целомудрию нашего полового воспитания. Вот что волновало до темноты в глазах: какая-то Элиза по прозвищу «Железная грудь», убогий обиход проституток, утрата девственности на мешках из-под угля, волшебные фразы: «Марио и Милена желали друг друга». У нас так не писали.

У нас не писали и так: «Коммунист — живой человек, как и все люди». На первом советском издании «Повести о бедных влюбленных» стоит дата: 1956 год. XX съезд партии, Хрущев разоблачил Сталина, начиналась свобода — всякая, как только и случается со свободой. «Свобода приходит нагая», — справедливо написал Хлебников, кажется, совсем не имея в виду сексуальный аспект темы.

Свобода под вывеской братского коммунизма наиболее успешно доходила в итальянской упаковке. Священный для Кремля набор —

Грамши, «Бандьера росса», Тольятти — открывал пути. Тысячи советских интеллигентов, вырезая из журнала «Огонек» репродукции с картин Ренато Гуттузо, не подозревали, что разлагают себя чуждым экспрессионизмом: им просто нравились броские краски и изломанные линии в эпоху румяного и закругленного. Умные редакторы писали умные предисловия об идейной правильности Альберто Моравиа, Леонардо Шаша, Итало Кальвино. Во времена запрета на Шенберга и Веберна московские и ленинградские эстеты получали додекафонию из рук члена КПИ Луиджи Ноно. Для менее прогрессивных всегда была наготове традиционная музыка — итальянская опера.

Первая песня, которую я выучил наизусть, была не «Марш энтузиастов» и даже не «В лесу родилась елочка», а ария Жоржа Жермона из «Травиаты»: «Di Provenza il mar, il suol...» То есть по-русски, разумеется, — у нас все оперы пелись в переводе: «Ты забыл край милый свой, бросил ты Прованс родной...» С тех пор не могу слышать эту мелодию без волнения, перебирая любимые записи: Гобби, Тальябуэ, Бастианини, Дзанасси, Капучилли. Кажется, в пять лет я произносил «про вас»: соотнести «Прованс» было не с чем, даже с соусом — соус идея не русская.

Италия всегда была для России тем, что волнует непосредственно — голосом. Мальчик Робертино; вожденные гастроли «Ла Скала» с Ренатой Скотто и Миреллой Френи; песни Доменико Мадуньо, Риты Павоне, Марино Марини, на чьем концерте в Риге сломали все стулья; Карузо, вошедший в обиходный язык не хуже Шаляпина («Ишь, распелся, Карузо»); легенда XIX века об Аделине Патти; ненависть славянофилов к засилью «Троваторов»; любимая опера Николая I — «Лючия ди Ламермур» (любимая опера Николая II — «Тристан и Изольда», и чем это кончилось?).

Итальянцы пели лучше всех, но еще важнее то, что они — пели. В том смысле, что не работали. Мы с легкостью забыли, что именно они построили нам Кремль, пышнее и обширнее, чем образцы в Вероне и Милане. Правда, все эти строители возводили не многоквартирные дома и не макаронные фабрики, а нечто необязательное, по разделу роскоши.

Итальянцы не комплексовали нас английской разумностью, немецким трудолюбием, французской расчетливостью. Из всех иностранцев только они были лентяи. Конечно, не больше, чем мы, и они это знали уже полтысячи лет, сообщая о русских: «Их жизнь протекает следующим образом: утром они стоят на базарах примерно до полудня, потом отправляются в таверны есть и пить; после этого времени уже невозможно привлечь их к какому-либо делу» (Контарини). Примерно так побывавшие

к югу от Альп русские описывали сиесту.

В Америку эмигрантский путь лежал через Австрию и Италию. Осенью 77-го все говорили об арабских террористах, и в каждом тамбуре поезда Вена-Рим стояли австрийские солдаты с короткими автоматами, вроде немецких «шмайсеров», — блондинистые, строгие, надежные. Утром я проснулся от ощущения невиданной красоты за окном: Доломитовые Альпы. Вышел в тамбур покурить от волнения и оцепенел: на железном полу в расхристанной форме, отдаленно напоминавшей военную, сидели черноволосые люди, дымя в три сигареты, шлепая картами об пол и прихлебывая из большой оплетенной бутылки. Карабины лежали в углу, от всей картины веяло безмятежным покоем.

Мы, кажется, похожи — в частности, тем, что обменялись вещами почти нематериальными. Итальянцы получили от нас мифологию зимы и полюбили в своей моде меха и высокие сапоги, а собираясь к нам, с удовольствием напяливают лохматые шапки уже в аэропорту Фьюмичино. Но не от дантовского ли ада идет представление о страшном русском холоде, какого в России, пожалуй, и не бывает? В летописи чудом сохранилась запись о погоде в Москве как раз тогда, когда там гостил Контарини. Зима выдалась на редкость мягкой, что никак не отразилось на запечатленных им по-феллиниевски красочных картинах московских морозов.

Мы отвечали своим представлением о незаходящем неаполитанском солнце, под которым только и можно петь и забивать голы. Певцы до нас добирались редко: но уж добравшись, влюбляли в себя, как Адриано Челентано, латинский любовник — веселый и неутомимый. Таков был и Мastroяни, и вся страна знала рефрен его слабеющего героя из фильма «Вчера, сегодня, завтра»: «Желание-то у меня есть...» — последняя доблесть мужчины.

Красивое достоинство — это Италия. Нам все подходило: будь то сицилиец из романа Лампедузы или сицилиец из фильма Копполы. Главное — не подробности, а образ. Итальянец, чем бы ни занимался, создан для любви, песен и футбола — и все делает уверенно и благородно.

Певцы приезжали редко, но футболисты были известны наперечет: Факетти, Дзофф, Булгарелли, Трапатони, Ривера, Рива. Первые итальянские слова: «катеначчо», «либеро», а на каком языке передать изящество паса! Господи, верни меня в детство — хотя бы ради чувства блаженства, пережитого, когда Сандро Маццола разбежался и ударил, а Лев Яшин бросился и взял пенальти. Полковник Пешехонов заплакал у телевизора, к которому собрались все соседи, а Маццола потом объяснил

ничего не понимавшим репортерам: «Просто Яшин лучше меня играет в футбол». И я навсегда понял, что такое великий спортсмен.

Итальянцы многое сделали для нас понятным — не в схеме жизни, за этим мы шли к другим народам, а в самой жизни, в искусстве извлекать из нее главное: смысл каждого дня. И если все-таки получается итальянский миф, то, значит, так оно и есть — только он особый: приземленный и внятный. Не Вагнер, а Верди. Не Лоренс Оливье, а Джанкарло Джаннини. Солнечный день. Сладкий голос. Стакан вальполичеллы. Тарелка макарон.

...Когда-то я работал грузчиком на кожгалантерейном комбинате. В нашей бригаде имелась достопримечательность — итальянец. Володя ушел на фронт из Смоленска, попал в плен в 41-м, в конце концов очутился в Италии, работал механиком в Болонье, женился. В 48-м поехал повидаться с родными, вышел из лагеря через десять лет, оказался в Риге, возвращаться казалось бессмысленным. Кстати, что в этом случае означает слово «возвращение»?

Он выделил меня из бригады — по молодости я начинал пить не с самого утра — и рассказывал. «Будешь в Сорренто... Знаешь Сорренто? Ну да, где Горький жил. Пойдешь по главной улице вдоль моря, после подъема развилка, основная дорога налево, а тебе направо. Метров через двести крутой спуск к морю. Внизу маленький пляж — никогда никого. Ты один, видишь море и Везувий. От вокзала пешком полчаса. Запомни — у развилки направо».

Я запомнил — только потому, что в восемнадцать лет запоминал все. Даже эту безумную инструкцию во времена, когда пределом мечтаний была поездка с группой в Болгарию, это напутствие в заготовительном цеху кожгалантерейного комбината, где мы с Володей-итальянцем на перевернутых ящиках пили розовый вермут. Я запомнил, и приехал через двадцать лет, и все нашел.

МАРШ ИМПЕРИИ

ВЕНА — МАЛЕР, ПРАГА — ГАШЕК

ГОРОДСКОЙ ОРКЕСТР

Путь из одной сверхдержавы в другую лежал через бывшую третью. Первым пунктом стандартной эмиграции в Америку была Вена — для меня первый иностранный город в жизни. На вокзале Франца Иосифа купил мороженое: на вафельном конусе теснились четыре шарика — один из них оказался помидорным, начинались чудеса.

Вена была похожа на сильно разбогатевший Ленинград, только без воды: Дунай огибает город с севера. Широкие бульвары, плоские парки, немереные площади с дворцами — пустоты для парадов. Это уже через много лет, наезжая сюда снова и снова, узнаешь другой, уютный город, действительно чудесным образом сочетающий домовитость с такой роскошью, которой в Европе достигают лишь Париж, Милан, да и обчелся. Переходя от пышности Ринга (некий аналог парижских Больших бульваров или московского Садового кольца) к плетению мощенных брусчаткой улочек, словно перемещаешься из центра империи к ее окраинам. Или — в именах конкретной Австро-Венгрии — из Вены в Прагу.

В тот первый приезд в 77-м, помимо Tomateneis, запомнились помпезные здания имперского расцвета — времени, которое Стефан Цвейг назвал «золотым веком надежности». Устойчивость, богатство, масштаб. Даже задорный, похожий на Дениса Давыдова, с ног до головы позолоченный Штраус в Городском парке помещен в мощную мраморную раму. Правильный венский шницель превышает в диаметре тарелку, на которой подается. Средняя продолжительность симфоний Малера — час с четвертью. Франц Иосиф правил шестьдесят восемь лет. Неоренессансный колосс Венской оперы может выдержать штурм — и время от времени выдерживает.

Австрийская столица еще волнуется оперными страстями — хотя и ничтожно по сравнению с концом XIX — началом XX столетия: тогда музыкантов знали, как матадоров в Севилье. «Когда он шел по улице, то даже извозчики, оборачиваясь ему вслед, возбужденно и испуганно шептали: Малер!» — вспоминал дирижер Бруно Вальтер. И добавлял:

«Популярность не означает любви, и он, конечно, никогда не был любим, то есть не был чем-то вроде „любимца Вены“: для добродушных венцев в нем было слишком мало добродушия». Журналы наперебой публиковали карикатуры, издеваясь над его экспансивным дирижированием. На ту же тему были остроты: «гальванизируемая лягушка», «кошка в судорогах». За десятилетие директорства в Венской опере (1897-1907) Малер нажил множество врагов: в работе он был диктатор, причем капризный. Завел невиданные порядки: опоздавшие, даже высокопоставленные, не допускались в зал. Известны случаи, когда жаловались императору (в конце концов, опера была придворной), но тот отвечал, что есть директор: «Я могу выразить желание, но не отдать приказ». Ромен Роллан проницательно заметил: «Я думаю, Малер страдал от гипноза власти». От имперского комплекса власти, попробуем уточнить.

В итоге Малер, вознеся оперу на невиданные в Вене высоты, все же уехал в Нью-Йорк, оставив позади «длившееся десять лет празднество, на которое великий художник пригласил товарищей по работе и гостей. Какой знаменательный и счастливый случай в истории нашего искусства!» (Вальтер).

Следы этого празднества видны и сейчас. В Венской опере, помпезной, самодовлеющей, Малер замечен больше, чем другие здешние звезды (а венцами были Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс, Брукнер, Штраусы, Берг). В гобеленовом зале фойе — пестрый портрет Малера кисти Р. Б. Китая, подаренный Гилбертом Капланом, уолл-стритовским брокером, который переменял жизнь, услышав малеровскую Пятую: бросил биржу, выучился дирижированию, стал мировым авторитетом. Это свойство есть у музыки Малера — втягивать, вызывать нечто вроде религиозного экстаза или симптомов болезни, малярии, допустим.

Для меня отдельного — личного — смысла исполнена почти каждая из его симфоний. Первая и Третья показали возможность нестыдного пафоса — что называется, раскрепостили. Внятные уроки композиции дала и дает Вторая. Точно знаю, что эмоциональные пустоты лучше всего заполняет самая «легкая» — Четвертая — и применяю ее терапевтически. Благодарно помню, как выручала Шестая, самым автором названная «Трагической». Пятая утвердила в амбивалентности любых чувств: томительное «Адажиетто», превращенное Висконти («Смерть в Венеции») в похоронный плач, было любовным посланием композитора невесте. И всегда особое место будет занимать Седьмая.

28 января 1996 года после обеда в своей пражской квартире я лежал на диване и слушал музыку. В тот день — Седьмую Малера. Во время

четвертой части, *Nachtmusik*, Ноктюрна — тут помню мельчайшие детали — в комнату вошла жена и что-то страшно сказала. Огромный по-малеровски оркестр — это был Нью-Йоркский филармонический под управлением Бернштейна — гремел, и я ничего не услышал. Но — понял. Но — понимать не захотел. Однако нажал кнопку «пауза» на черной коробочке, и второй возглас жены, старавшейся перекрыть музыку, раздался воплем в полной тишине: «Иосиф умер!»

Так Малер, чья симфония за 88 лет до того дебютировала в Праге, вернулся в этот город и с помощью Бернштейна, записавшего Седьмую в Нью-Йорке в те дни, когда Бродский грузил навоз в Норинской, приглушил ноктюрном нью-йоркскую новость. Важное в жизни рифмуется куда чаще, чем хотелось бы.

...Роденовский Малер черной бронзы, отражаясь затылком в зеркале, глядит на театральный буфет Венской оперы, где бокал шампанского стоит тринадцать долларов, на публику — респектабельную, как в его дни, с поправкой на моду, разумеется. В Вене, по крайней мере, нет таких перепадов, как в нью-йоркской «Метрополитен», где в партере оказываешься между смокингом и джинсами с майкой.

Впрочем, подобная эклектика — вполне в духе Малера: чередование торжественности с обыденностью, пафоса с фриivolностью. Марши, вальсы, звон коровьих колокольчиков, народные песни, танцы и т.п. — все вбиралось в ноты. Малер бывает патетичен и сентиментален, но — как сама жизнь, и в его музыке это натурально. Вот в словах звучит слащаво и трескуче: «Я ел и пил, бодрствовал и спал, плакал и смеялся; я стоял на горах, где веет дыхание Бога, и был в лугах, и колокольчики пасущихся стад погружали меня в мечты». Так он писал в юности, покуда не пришел к композиторскому самосознанию: «Пока я могу выразить свое переживание в словах, я наверняка не сделаю из него никакой музыки».

Но и широко — как никто до него — вводя в симфоническую музыку текст, Малер доходил до гениального богохульства: «Я просто обыскал всю мировую литературу вплоть до Библии, чтобы найти разрешающее слово, и в конце концов был принужден сам облечь свои мысли и ощущения в слова». В частном обиходе он охотно сочинял стихи, но все же совсем другое дело — предпочесть свои дилетантские сочинения любой поэзии вплоть до библейской.

Сомнение гения? Скорее «чудовищное ощущение миссии», о котором писала в дневниках его жена. Сам Малер объяснял: «Становишься, так сказать, только инструментом, на котором играет Вселенная... Моя симфония должна стать чем-то таким, чего еще не слышал мир! В ней вся

природа обретает голос». И уж почти пародийно (как у Достоевского с насмешкой над вагнеровскими «поющими минералами»): «Представьте себе, что Вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты».

Из писем Малера и воспоминаний о нем встает фигура, в которой органично сочетались интеллектуальность с наивностью, рафинированность с провинциальностью, австрийская столица, где он окончил свои дни, с чешской деревней, где он появился на свет.

Малер был необычно для музыканта образован: разбирался в естественных науках, знал философию и литературу, испытал сильнейшее влияние Шопенгауэра, Ницше, Достоевского. Беседуя с учениками Шенберга, посоветовал ему: «Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт». Тонко и точно выразился об «Исповеди» Толстого: «Страшно грустное варварское самоистязание постановкой фальшивых вопросов». Только умный человек мог так просто сказать о вкусовых различиях: «Не обозначают ли слова „это мне не нравится“ не что иное как „я не понимаю этого“».

При всем том Малер был наивно и дерзко уверен, что без его конкретной симфонии мир и человечество будут беднее. Он готов был нести и тяжесть труда, и ответственность за последствия. Когда в детстве Малера спрашивали, кем он хочет быть, отвечал: мучеником. Он искренне волновался по поводу своего «Прощания» из «Песни о земле»: «Как вы думаете? Можно это вообще выдержать? Люди не будут кончать после этого самоубийством?»

Сопоставимость, равноправность созданной им искусственной жизни с жизнью окружающей у Малера сомнений не вызывала. Все знавшие его и пишущие о нем отмечают любовь к природе. Он сочинял почти исключительно на каникулах (кстати, в период самой напряженной работы в Венской опере, 1901-1905, написал три симфонии: Пятую, Шестую, Седьмую), выезжая из города на озеро, где для него строили у воды домик в одну доску со столом и роялем — «компонирухойзхен», а жена, уговаривая и подкупая, разгоняла местное население, чтоб не шумело. Он обожал природу — это очевидно в музыке. Но отношение — чисто художническое, то есть потребительское, то есть единственно возможное для человека, который у Ниагарского водопада заметил, что все-таки предпочитает «артикулированное искусство неартикулированной природе». Когда Бруно Вальтер приехал к Малеру на Аттерзее и стал восхищаться пейзажем, тот перебил: «Не трудитесь смотреть — я это все уже отсочинил» — и повел слушать музыку.

По его собственному признанию, Малер мыслил не мелодиями, но уже оркестрованными темами. А «Вена была великолепно оркестрованным городом» (Цвейг). Этот город создавался при Малере и укреплялся Малером. Впечатляющая симфония Ринга строилась в 60-80-е. Опера открылась в 1869, за шесть лет до того, как Малер приехал сюда учиться в консерватории. Тогда в столице было меньше миллиона жителей, а когда он занял пост директора Венской оперы в 1897 — уже больше полутора миллионов. Через весь город прошли линии электрического трамвая. В квартире Малера на Ауэнбурггерштрассе, 2 установили служебный телефон, ему предоставили автомобиль — номенклатура!

Дом и сейчас выглядит солидно. (Это главная категория города, где худоба считалась пороком, а молодежь училась медленно ходить и носить очки с простыми стеклами. Малер сбрил бороду и усы годам к тридцати.) Здание пятиэтажное, на углу Реннвег, которая идет от длинной площади Шварценберга, где стоит по-венски громадный мемориал советскому воину-освободителю. Памятник начисто изменил классическую планировку, заслонив собой барочный Шварценберговский дворец. Золоченый герб СССР в руках воина ослепительно начищен — у германских народов и в этом порядок. В малеровском подъезде располагается местное отделение «Гринпис» — при его любви к природе, преемственно. Славяне обступают Малера и теперь — как в его империи, его биографии, его музыке: напротив польская церковь, сбоку польский клуб, в соседнем доме югославское посольство. Но вот чего не было и быть не могло: на первом этаже — Центр арабской культуры.

Восточных людей в Австрии, как и во всей Европе, становится все больше. В 1683 году турки осаждали Вену и, говорят, принесли с собой кофе, положив начало венским кафе — одной из прелестных городских достопримечательностей. В них, как и во всей столице, — смесь чопорности с домашностью, респектабельности с демократичностью. Можно взять газету на переносном деревянном пюпитре и сидеть хоть целый день с чашкой кофе, но чашку эту подадут на мельхиоровом подносике с неизменной шоколадкой и стаканом воды. Однако глупо не заказать кусок шоколадного захер-торта или яблочный штрудель в горячем ванильном соусе. Австрия во многом — впечатляющий переход от Германии к Италии: смягчаются голоса, утончаются лица, облагораживается кухня.

Кофейные интерьеры берегут как музейную ценность: «Фрауэнхубер», где бывал Моцарт; «Гринштайдль», место сбора литературной элиты *fin de siècle*; «Централь», похожий на мечеть; «Ландтман», любимое, помимо

психоанализа, заведение Фрейда. Извращения цивилизации поразили и эту культуру: кофе «Мария Терезия» оказывается пополам с апельсиновым ликером, а «Кайзермеланж» заправляется желтком и коньяком — немыслимая для мусульман смесь кофе с алкоголем. Впрочем, турки у себя в Турции предпочитают чай, в Вену же приезжают не в кафе, а на заработки.

С той же целью здесь обосновалось множество наших соотечественников. Вечером в фешенебельной тиши пешеходной Кертнерштрассе вдруг грянет гармонь: «Вот кто-то с горочки спустился». Известно кто — тот, со щитом с площади Шварценберга. Русские голоса слышны в музее, особенно в зале, где двенадцать полотен Брейгеля (из сорока имеющихся в мире), возле «Охотников на снегу», которых сделал культовыми для советской интеллигенции Тарковский, пройдясь в «Солярисе» своей медленной камерой по каждому сантиметру картины под баховскую Токкату и фугу ре минор, тоже культовую. Изобильный рынок в центре, казавшийся в 77-м потусторонним, теперь оправдывает теплое для русского слуха название: Нашмаркт. У прилавка подбираешь немецкие слова и слышишь в ответ: «Да берите целое кило, я вас умоляю». Бывшая империя, процентов на сорок состоявшая из славян, пополняется выходцами из славянских стран. Империя сжалась до маленькой восьмимиллионной Австрии, но двухмиллионная Вена осталась большим магнитом, каким была во времена Малера.

Вся его жизнь предстает центростремительным движением к Вене — круговым, радиальным, с приступами и отступлениями. «Моя конечная цель есть и останется Вена. Я никогда не чувствую себя дома где-либо еще» — это Малер осознал очень рано. Он не стеснялся в выражениях, говоря о Вене: «божество южных широт», «земля обетованная». Противореча фактам, родиной называл Вену.

Между тем сын винокура и внук мыловара Малер родился в чешской деревне Калиште, где и сейчас все население — триста человек. Село богатое, выделяется зажиточными домами и обширными участками. Малеровский дом — у самого собора и не чужд музыке: объявление на нем обещает вечером «танечни забаву». От Праги — полтора часа на машине. Когда Густаву было три месяца, семья переехала на сорок километров к юго-востоку-в Йиглаву.

Он был вторым в семье, где из двенадцати детей пятеро умерли в младенчестве. Детская смертность в Чехии достигала пятидесяти процентов, так что трагическая по современным понятиям семья Малеров даже несколько осветляла статистику. Лучшее, наверное, что написано для

голоса в XX веке — «Песни об умерших детях», — соблазнительно связать со смертями братьев и сестер, но не стоит устраивать ЖЗЛ (Пушкин вышел на крыльцо и нахмурился: собирались тучи. «Точно бесы, — подумалось Александру Сергеевичу. — Арина, чернил!» и т.д.).

Тем более что и дальше пошел мартиролог. Любимый брат, погодок Эрнст, умер в тринадцать. Отто застрелился в двадцать пять. Сестра Леопольдина скончалась в двадцать шесть. Старшая дочь Путци умерла от дифтерита пятилетней. По ЖЗЛовской логике должны получаться только похоронные марши-и точно: у Малера их много. Но откуда марши первомайские, по-особому трогающие душу человека с нашим опытом? Их пафос и беспредельный оптимизм — порождение идеологии, но не той, о которой думаешь сразу, а имперской. Дело и в характере музыки, и в цепочке преемственности: Малер повлиял на Шостаковича, Шостакович породил сотни эпигонов, заполнивших радио и кино, особенно когда ледоход и нравственное обновление. Кроме того — что тоже знакомо, — каждый выходной играли военные оркестры на площадях и в парках малеровского детства.

В Иглау (тогдашнее германизированное название) Густав прожил до пятнадцати лет. Городок славен чуть ли не самой просторной в Европе, наряду с краковской, площадью — посредине ее тоже стоит сооружение, но не XVI века, как в Кракове, а советских времен. Уродливое здание, содержащее супермаркет и «Макдональдс», сильно портит барочные дома по периметру. Кроме ежика в городском гербе, в Йиглаве привлекательного немного, хотя уже в малеровские времена тут был и театр, и муниципальный оркестр, и вообще культурная жизнь чешских немцев, к которым относились и чешские евреи, Малеры в частности.

Северо-западный угол Австро-Венгрии если и не имел политического веса, то брал свое в экономике и социальном развитии. В конце века железные дороги в Богемии и Моравии шли гуще, чем где-либо в Европе. Телеграфных станций — красноречивый знак — было больше, чем в других местах империи. По-иному жило еврейство, отличавшееся не только от российского, но и от прочего австро-венгерского: «Здесь не знали ни забитости, ни льстивой изворотливости галицийских, восточных евреев... Вовремя избавившись от всего ортодоксально-религиозного, они были страстными сторонниками религии времени — „прогресса“... Если из родных мест они переселялись в Вену, то с поразительной быстротой приобщались к более высокой сфере культуры...» (Цвейг). К западу от Карпат — до известного времени — еврейство определялось религией, а не кровью.

Отсюда роль чешских евреев: они были немцами.

Яркий пример — пражанин Кафка, произнесший: «Между евреями и немцами много общего. Они усердны, дельны, прилежны, и их изрядно ненавидят другие. Евреи и немцы — изгои». Он сказал такое, испытав притеснения после 1918 года, когда в независимой Чехословакии его стали третировать не как еврея, а как немца. Похожее случалось и в других местах: в середине 90-х мне позвонил из Коннектикута школьный приятель, который не хотел уезжать из Советского Союза как еврей, но уехал из независимой Латвии как русский. Кафка и сотни тысяч других имперских евреев были носителями германской культуры и немецкого языка — *lingua franca* Центральной Европы, универсального средства общения от Словакии до Эльзаса и от Скандинавии до Румынии. Немецкое самосознание еврея Малера укрепилось как раз в Праге, где он работал в 1886 году и волей-неволей вступил в чешско-германскую культурную борьбу, заметно подняв уровень Немецкого театра. Определенность потом внесла Америка, стерев невидные из-за океана различия: немецкоязычный богемский еврей австро-венгерского подданства — ясно, что немец. Так советские эмигранты, в большинстве евреи — из Риги ли, Москвы или Кишинева, — становились в Штатах Russians.

Но в Праге же Малер узнал сочинения Сметаны, Дворжака, Глинки, и мало кто сделал для славянской, особенно русской, музыки так много. Всегерманская премьера «Евгения Онегина» в Гамбурге — под его руководством («Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный», — восторгался приехавший на премьеру Чайковский). В первые свои шесть лет в Венской опере Малер поставил восемнадцать новых для города вещей, из них четыре — русские: «Евгений Онегин», «Демон», «Иоланта», «Пиковая дама». Первым представил в США «Проданную невесту» и «Пиковую даму».

Макс Брод писал о «богемском элементе» у Малера, и сам композитор подтверждает: «Во многие мои вещи вошла чешская музыка страны моего детства». Тот же Брод говорит и о «еврейской составляющей» — что верно постольку, поскольку она присутствовала в гамме империи. Уже отец Малера не был правоверным иудеем, а по письмам юного Густава ясно, что он посещал католические богослужения. Густав взрослый исповедовал христианский пантеизм, заявленный в программе Третьей симфонии. Все это к тому, что знаменитое крещение Малера вряд ли стало таким уж мучительным переломом для него.

Империя, в отличие от соседки к востоку, не была антисемитской. Но существовали правила императорской службы, хотя и есть свидетельство,

что, получив на подпись указ о назначении Малера директором Венской придворной оперы, Франц Иосиф спросил: «Но ведь он еврей? — Нет, ваше величество, он крестился, прежде чем подать прошение на этот пост. — Знаете, он мне больше нравился евреем». Красивая история не меняет сути: «Мое иудейство преграждает мне путь в любой придворный театр. Ни Вена, ни Берлин, ни Дрезден, ни Мюнхен не откроются для меня». Опять стоит напомнить: не еврейство, а иудейство.

В советском издании писем Малера есть небольшое предисловие Шостаковича, которое заканчивается так: «В борьбе за осуществление лучших идеалов человечества Малер вечно будет с нами, советскими людьми, строителями коммунизма — самого справедливого общества на земле». Какая ухмылка истории! Малер крестился, чтобы попасть в Вену. Куда хотел попасть Шостакович? На дворе стояло начало 1968 года, авторитет его был незыблем. Вена стоит мессы? Уж не в меньшей степени, чем для Генриха IV Париж. Но что зарабатывал себе уже все заработавший Шостакович?

Цель Малера была ясна, а целей он добивался. Из мемуаров проступает человек буйного темперамента, при первых встречах производящий впечатление романтического героя с импульсивным характером. А чтение его писем выявляет способность к точным калькуляциям, холодному расчету, сложным интригам: в Будапеште с переходом в Гамбург, в Гамбурге с переходом в Вену, в Вене с переходом в Нью-Йорк. Малер вполне цинично прикидывал шансы в конкуренции с дирижером Никишем в Лейпциге: «Могу спокойно бороться с ним за гегемонию, которая непременно достанется мне уже благодаря моему физическому превосходству». Считал принципиальным достижением цельность своих симфоний, но соглашался на исполнение отдельных частей, понимая, что это ради вящей популярности. Вступал в отношения взаимных услуг с критиками. Директор будапештской оперы в рекомендательном письме в Вену специально отмечал способности Малера к «коммерческой стороне художественного предприятия». Не будет преувеличением сказать, что именно Малер придал фигуре дирижера нынешний статус полновластного хозяина оркестра или театра.

Крещение было необходимым условием, и его следовало выполнить. Совсем безболезненно это не прошло: Малер знал, что многие — не только евреи — его осуждают, как осуждаются любые вероотступники. Комплекс принесенной жертвы — в том, что он терпеть не мог еврейских анекдотов и шуток, любимых венским еврейством, что попросил жену Альму не носить высокую прическу, делавшую ее похожей на еврейку. Но главное было

достигнуто — он завоевал Вену.

Семнадцать лет он кружил по империи, работая в Словении (Лайбах-Любляна), в Моравии (Ольмюц-Оломоуц), в Богемии (Прага), в Венгрии (Будапешт), отходя для разбега в Германию (Лейпциг, Кассель, Гамбург), сужая круги, подбираясь к центру. Осада завершилась триумфом.

Победа была тем более полной, что маленький (163 см) провинциал взял и одну из первых столичных красавиц. Венчались в самой большой церкви Вены — Карлскирхе, диковатой для стильного города: помесь барокко, римских аллюзий, мавританства. Альму Шиндлер, приемную дочь художника Карла Молля, одного из лидеров венского Сецессиона, с юности окружало обожание не просто мужчин, но мужчин выдающихся. Так шло всю жизнь: к ней сватался Климт, у нее был роман с композитором Цемлинским, трехлетняя неистовая связь с живописцем Кокошкой, после смерти Малера она вышла за архитектора Гропиуса, а уже 50-летней, словно завершая охват всех искусств, за писателя Верфеля. Альма сочиняла хорошую музыку, но Малер условием брака поставил ее отказ от творчества: в семье хватит одного композитора. Вену он не просто побеждал, но и растаптывал. Похоже, он и любил ее — побежденной.

Малер покинул Вену, когда перестал ощущать себя триумфатором. Венцы слишком поклонялись музыке, чтобы десять лет терпеть деспотического законодателя, пусть и гениального.

Можно предположить, что иной Веной для него могла бы стать Америка, где он оказался первым иностранным композитором, который реально влиял на повседневную музыкальную жизнь, хотя тут уже с успехом работали Чайковский, Дворжак, Рихард Штраус. По письмам из Нью-Йорка разбросаны признания: «Здесь вовсе не царствует доллар, его только легко заработать. В почете здесь только одно: воля и умение... Здесь все полно широты, здоровья»; «Так как люди здесь непредубежденные, то я надеюсь найти благодатную почву для моих произведений, а для себя — духовную родину»; «Я, конечно, проведу ближайшие годы здесь, в Америке. Я в полном восторге от страны...»

Помешала болезнь — иначе у Америки были бы не только Рахманинов и Стравинский, но и Малер.

Выбирая место для поселения на покое, уже зная о больном сердце, но не зная, что умрет от этого пятидесятилетним через год с небольшим, он прикидывал: «Мы с Альмой теперь увлекаемся тем, что каждую неделю меняем планы насчет нашего будущего: Париж, Флоренция, Капри, Швейцария, Шварцвальд... И все же я думаю, что в ближайшее время мы обоснуемся где-нибудь близ Вены, где светит солнце и растут красивые

виноградные лозы, и больше не будем трогаться с места».

Легко сообразить, где такое место, — это Гринцинг, северная окраина Вены, с ее чисто австрийской институцией, именуемой «хойриге». Дословно — «нынешнего года»: это и молодое вино, которое считается молодым до дня Св. Мартина, 11 ноября, и заведения, где такое вино продается. Там, по обе стороны от главной улицы Кобенцльгассе, разбросаны ресторанчики-хойриге под «красивыми виноградными лозами», где за столиками в садах наливаешься рислингом, пино или простым зеленым вельтлинером, — эффект известен любому, кто пробовал в Грузии маджари: пьется, как сок, голова ясная, встать невозможно.

В хойриге «Шутцэнгель» друзья устроили прощальный обед Малеру, покидающему Вену ради Америки. 5 декабря 1907 года он отбыл с Западного вокзала. Пришло человек двести — цвет Вены. Когда поезд двинулся, художник Климт сказал: «Кончилось».

Возвратившись в Вену умирать, Малер окончательно вернулся именно в Гринцинг в мае 1911 года — на местное кладбище. Здесь, а не на Центральном, рядом с Бетховеном, Шубертом, Брамсом, Штраусами, он завещал себя похоронить — без речей и музыки. На невысоком надгробье в стиле арт-деко — только имя и фамилия. Малер сказал: «Те, кто придут ко мне, знают, кем я был, а другим знать не надо».

Теперь уже знают все. С 70-х годов критики заговорили о малеромании. Часто цитируют его слова: «Мое время еще придет». Оно и пришло — когда разорванное сознание века ощутило потребность в синтезе. Не только в светлой гармонии классики, но и в преодолевающих эклектику и разноречивой малеровских гигантах («переогромленность» — подходящее слово Мандельштама). Его симфонии в среднем звучат вдвое дольше бетховенских, целиком заполняя собой концерты. «Я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров. А раньше, всякий раз, когда я думал, что получится симфония, она становилась втрое длиннее обычной». Имперская экспансия!

Огромные сочинения с колоссальным количеством участников (тысяча музыкантов и хористов на премьере Восьмой!) оказались уместны в нынешних залах с суперакустикой, а еще больше — в звукозаписи. «Чтобы множество людей могло слышать нас, мы должны производить как можно больше шума» — еще и поэтому время Малера пришло позже.

До звукозаписи единственный способ практического тиражирования музыки был фортепианный: создавался клавир, который можно было исполнять дома. В Тобольск, Альбукерке, Перт, Тегусильгапу редко

заезжали оркестры: меломаны там выписывали ноты — конечно, клавиры, исполняя новинки и классику в две или четыре руки. Насколько же элитарны были столичные ухищрения оркестровки, придание тонких оттенков основным мелодиям, насколько бесполезны сдвоенные хоры и усиленные духовые: все пропадало в фортепианном переложении. (Так смотрится голливудский хит на допотопном «Рекорде», и российский интеллигент свысока судит по копиям, списанным с финского телевидения и купленным в Филевском парке, игнорируя производственное измерение кино, хотя оно — не привнесенное, а изначальное, в отличие от измерения литературного.) Уникально для великого композитора: Малер сочинял только песни и симфонии. Ни сонат, ни этюдов, ни концертов, ни квартетов — либо непосредственное, нутряное, птичье самовыражение, либо уж состязание с самой природой во всеохватности.

Малер, повторюсь, уверял, что мыслит уже оркестрованными темами, с нюансами и вариациями. Это эпическое мышление. Все его симфонии можно воспринимать как последовательный ряд — вроде прустовского «В поисках утраченного времени». При этом любая в отдельности — философия жизни от начала до конца, от рождения до смерти. Невероятно амбициозная задача, но Малер и говорил с характерным простодушием, что его цель — в каждой симфонии «построить мир». Единый, составленный из разнообразных частей, но цельный — как город Вена, роскошный и самодостаточный, вобравший традиции, уклады, обычаи, этносы, языки.

Малер умер, а имперский синтез пережил его всего на семь лет. Если и осталась венская империя, то — в Малере.

СОЛО ДЛЯ КНЕДЛИКА

Над подъездом дома на Школьной, где 30 апреля 1883 года родился Ярослав Гашек, — бронзовая голова писателя. На первом этаже — Клуб чешских туристов. Точный выбор: в молодости Гашек исходил пешком поимперии. При этом жался к окраинам и всего раз, в двадцать два года, этот завзятый путешественник был в имперской столице.

Что говорит о ней герой его главной книги? «Вена вообще замечательный город. Одних только диких зверей в шенбруннском зверинце сколько! Когда я несколько лет назад был в Вене, я больше всего любил ходить смотреть на обезьян... Самое красивое там — это дворцовая стража. Каждый из дворцовой стражи, говорят, должен быть в два метра

ростом, а выйдя в отставку, он получает табачную лавку. А принцесс там как собак нерезаных». Еще в описании душевнобольного с тяжелой наследственностью фигурирует факт: «Двоюродная сестра со стороны отца бросилась в Вене с шестого этажа». Все!

Путь Гашека — как можно дальше от центра империи: до сдачи в российский плен, до Бугульмы и Иркутска, до членства в коммунистической партии и работы в газете политотдела 5-й армии Восточного фронта «Наш путь», до писания по-русски, владения башкирским и изучения китайского, до «роли слабоумного сына немецкого колониста из Туркестана», которую он разыгрывал в 1918 году в поволжских деревнях.

И еще до войны, без экзотической географии — страстное увлечение анархизмом, потом создание пародийной, заведомо маргинальной «Партии умеренного прогресса в рамках закона», принесшей Гашеку двадцать голосов на выборах в имперский парламент. (Я тоже член этой партии: второе ее нынешнее название — Общество Ярослава Гашека. Председатель — внук писателя Рихард Гашек, секретарь — крупнейший специалист по гашековским книгам и пражским пивным Радко Пытлик, который принял меня в партию у себя дома, о чем имеется документ от 17 февраля 1996 года.) Партия родилась в кабаке — где и проходила пражская жизнь Гашека: Пытлик насчитал более ста заведений, которые тот посещал. Среди такого множества естественна специализация — излюбленные места были и у анархистов: я еще успел посидеть на углу Шкретовой и Англицкой в «Деминке» (которая закрылась в 97-м), представляя себе, как тут могли познакомиться Гашек и Кафка.

Ровесники и земляки, они существовали параллельно: свободно владея обоими языками, говорили на разных. Свидетельств их встречи нет, но Макс Брод водил Кафку на анархистское сборище, где выступал знакомый ему Гашек. Неужели не подвел их друг к другу культуртрегер Брод, добрый гений пражской культуры: это он спас сочинения Кафки, не выполнив предсмертного желания друга сжечь бумаги; он перевел либретто всех опер Леоша Яначека, введя их в европейский обиход; он сделал инсценировку «Швейка» по-немецки и обеспечил триумф берлинского спектакля в 1928 году, за чем последовали книжные переводы.

«Швейк» стал фактом двух иноязычных культур — немецкой и русской, но почти неизвестен странам английского, французского, испанского языков. Йозеф К. куда знаменитее Йозефа Ш. Оба обвинялись в несовершенных преступлениях, оба блуждали по одним и тем же имперским лабиринтам. Но общечеловеческие абстракции «Процесса» и

«Замка» кажутся универсальнее австро-венгерской фигуративности «Швейка». Оттого на туристском уровне Прагу представляет Кафка, и его узкое лицо с непроглядными глазами, а не круглая швейковская физиономия, смотрит с кружек, маек, брелоков.

Демонстрируя привычную для Праги двуслойность, Гашек и посмертно пребывает параллельно Кафке. В чешском языке есть слово «кафкарня» — абсурд жизни, и есть «швейковина» — пассивное сопротивление абсурду.

«Если бы все люди заботились только о благополучии других, то еще скорее передрались бы между собой». Кто говорит это — анархист и коммунист Гашек или, независимо от него, только Швейк? А такое: «Если бы все были умными, то на свете было б столько ума, что от этого каждый второй стал бы совершеннейшим идиотом». Исследователи докопались, что существовал реальный Йозеф Швейк, живший На боиште, рядом с трактиром «У чаши», по соседству с Гашеком. Сейчас в телефонном справочнике Праги есть инженер Мирослав Швейка, есть два Швейковских — Петр и Вацлав. Ни одного человека по фамилии Швейк нету. Может, теперь не надо?

«Швейк» — таинственная книга. Она — о крови, смерти и ужасах войны, о жестокости и несправедливости, об удовольствии, с которым унижает и обижает человек человека. При этом основное ощущение от «Швейка» — чувство покоя и уюта. В эту эмоцию погружаешься без остатка: в пражские улицы, скроенные по человеку, в трактир — продолжение собственной кухни. В пивную кружку окунаешься с головой или лежишь, вроде кнедлика в теплой подливке. Как это получилось у Гашека — что его книга на самом деле не о том, о чем написана?

В первой фразе романа пани Мюллерова говорит: «Убили, значит, Фердинанда-то нашего». Швейк тут же отвечает: «Обоих ни чуточки не жалко», имея в виду своих знакомых — либо того, кто «по ошибке выпил бутылку жидкости для ращения волос», либо Фердинанда, который «собирает собачье дерьмо». То есть он отвечает не пани Мюллеровой, а себе. Вот тут и разгадка. В Швейке — или за Швейком, или над Швейком — шум времени, музыка сфер. Ее он и слышит. И музыка этого иного мира прекрасна и гармонична. Все сложности Швейк разрешает тем, что подбирает и рассказывает подходящую историю, где все правильно и разумно, — то есть переводит проблемы в иную плоскость.

У Швейка писательское мышление: цепь ассоциаций, телескопическое повествование, прием матрешки. Его побочные байки, которых в романе около двухсот, — не логорея, а терапия. Защита от реальности. Он не

пациент, а целитель.

Его формулы реально применимы к жизни. О перспективе попасть в плен: «Всякому занятно посмотреть чужие края, да еще задаром». В камере: «Здесь недурно. Нары из струганого дерева». Жене знакомого, которому неделю назад дали десять лет тюрьмы: «Ну вот видите! Значит, семь дней уже отсидел».

Истины тут несложны: «Не будь у меня медицинского свидетельства, что я пятнадцать лет назад уколошил свою тетку, меня бы уж раза три расстреляли на фронте. — А на кой ты уколошил свою тетеньку? — На кой люди убивают, каждому ясно: из-за денег». Эмоции незатейливы: «Знай, я пишу это письмо в сортире на доске возле дыры, между нами все кончено. Твоя бывшая Божена».

Кафка — подсознание Праги, Швейк — альтернатива. Второй мир Кафки так же ужасен, как реальный, что лишает всякой надежды. Второй мир Швейка — прост и лучезарен.

Он неуязвим, как сказочный персонаж. Его девиз: «Никогда так не было, чтобы никак не было». В него и стрелять бессмысленно — как в подушку. Швейк — божий безумец, с упором на первое слово. Ему внятно нечто такое, что неведомо другим. Он знает, что внешнее бытие — суета, в нем трезвый пафос выживания: жизнь дана, чтобы жить.

Швейк поучительно рассказывает о суетливости некоего Нехлебы с Неказанки (у хорошего писателя все точно: Неказанка была улицей злчных заведений, это теперь там банки и агентства путешествий), который «вечно мечтал стать добродетельным и каждую субботу начинал новую жизнь, а на другой день рассказывал: „А утром-то я заметил, братцы, что лежу на нарах!“

Быть может, объяснение загадочного творческого скачка Гашека — от репортерских фельетонов и средних юморесок к громаде «Швейка» — в том, что он стал прислушиваться к Швейку в себе, не управлять жизнью, а подчиняться ее течению. Прежде писал и жил иначе: проявлял способность к поступкам и совершал их, даже с избытком.

Пытлик пишет: «Гашек не был веселым бодрячком, скорее — тяжелым меланхоликом... был резок, жесток, порой невыносимо груб». О многом говорит его свирепое пристрастие к розыгрышам, что почти всегда означает садизм. В 21-м он со смехом описывает в газете «Наш путь», как, будучи заместителем коменданта Бугульмы, приказал отправить на уборку казарм пятьдесят монахинь, как сначала они думали, что их посылают для солдатских утех, — в общем, розыгрыш удался. И это тоже юморист Гашек: «У одного попа мы нашли пулемет и несколько бомб. Когда мы его

вели на расстрел, поп плакал». И это: «Во время Французской революции провокаторов не гильотинировали, а вешали. Ввиду того, что веревка у нас отменена, предлагаю всех этих провокаторов иван ивановичей на месте расстреливать».

Вряд ли можно всерьез говорить о революционной идейности: вернувшись из Советской России в Прагу, он начисто забыл о коммунизме и партийности. При внимательном чтении Гашека и о Гашеке встает образ даже пугающий. Коротко говоря, человека, которому все — все равно. С несравненной легкостью он мог отказываться от убеждений, друзей и собутыльников, преданных женщин. Воспоминания о Гашеке пестрят эпизодами, когда он при малейших осложнениях просто уходил без предупреждения. Когда его жена Ярмила родила сына, к ним, перешагнув через сложнейшие разногласия, явились мириться родители жены — Гашек вышел за пивом и вернулся через два дня. В России он вступил в новый брак с русской Александрой Львовой, став двоеженцем. Ее — не знавшую чешского, впервые оказавшуюся в чужой стране, — он покинул на несколько дней сразу после приезда в Прагу. Любящая, несмотря ни на что, Львова трогательно пишет: «Помимо литературного творчества, необычность души Гашека сказывалась в том, что у него отсутствовало чувство ответственности». Другие были резче — хорошо знавший Гашека поэт Медек говорил о его «аморфной душе, бесхребетной, безразличной ко всему „человечности“».

Похоже, Гашек — как Швейк — жил не там, где существовал.

К концу жизни он сделался похож на своего героя и изобразил его похожим на себя. Внешность Гашека описывает Йозеф Лада — во-первых, художник, без которого эта книга непредставима (всего существует 540 картинок Лады к «Швейку»), во-вторых, близкий друг: «Человек с маловыразительным, почти детским лицом... Гашек скорее производил впечатление заурядного, хорошо откормленного сына из приличной семьи, который неохотно утруждает свою голову какими-либо проблемами. Почти женское, безусое, простодушное лицо, ясные глаза...» Конечно, это Швейк.

Молодой Гашек был иным: ничего устойчивого, определенного — тревожная трактирная жизнь на грани и за гранью скандала. Беспрестанное мельтешение по городу: тридцать два пражских адреса числится за Гашеком, что установлено по единственному надежному источнику — полицейским протоколам. Обильная топография — в романе. Много можно найти: посидеть в гашековском кабаке при Виноградском народном доме, бывшем Дворце культуры железнодорожников; зайти на площади Мира в двуглавый собор Св. Людмилы, где Гашек венчался с Ярмилой

Майеровой в 1910 году; заглянуть в ратушную башню на Ржезницкой, где в подвале он просидел месяц за буйство; пройти по Водичковой тем путем, которым фельдкурат Кац со Швейком ехали соборовать в госпиталь на Карлову площадь — мимо «Новоместского пивовара» с его многоярусными погребями, «Макдоналдса», техасско-мексиканского «Буффало Билла». В основном пражская жизнь Гашека и Швейка проходила в двух районах — вокруг Карловой площади и на Виноградах.

Собираясь на жительство в Прагу, я еще в Нью-Йорке выбрал район за красоту имени, вычитанного в «Швейке», — Винограды. Но сняв квартиру на Бальбиновой, не подозревал, что именно здесь была любимейшая пивная Гашека — «У золотой кружки». Увы, она исчезла — на нашей короткой улице есть лишь кабак с обманчивым названием «Под сметанку» и индийская забегаловка.

Гастрономия не входит в число пражских прелестей. Царит свинина, а сильнейшим разочарованием в Праге стали кнедлики: вознесенные Гашеком в поэтическое достоинство, они оказались ломтями вареного теста — торжество литературы, позор кулинарии. Впрочем, швейковский мир сокрушительно обаятелен, а кнедлики — его часть. И если они мне не нравятся — может, я еще не все понял. В первых вариантах «Бравого солдата Швейка» была песня: «Тот, кто хочет быть великим, должен кнедлики любить».

Другое дело пиво — безусловное наслаждение пить и называть: «Пльзеньский праздрой», «Будейовицкий будвар», «Великопоповицкий козел».

Очарование пражских пивных уловить непросто. Те, что в центре, постепенно превращаются в общеевропейские рестораны и кафе, либо (как существующий швейковский трактир «У чаши» — улица На боиште) в безнадежно туристские аттракционы. Правда, есть оазисы. В пивной «У елинку» на Харватовой улице, где после войны сживал Гашек и даже продавал тут свежие, только из типографии, экземпляры «Швейка», ничего не изменилось. В двух кварталах — центральная Вацлавская площадь, где английский и русский обиходнее чешского, а тут иностранец чувствует себя ввалившимся в частную квартиру.

Неказистая домашность — в окраинных заведениях, чьим шармом приходится считать бедность кухни и декора, да вот еще надписи на стенах: «Ранни птаче без лахваче моц далеко не доскаче» — в этом стихотворении перевода требует только слово «лахваче» (бутылка), остальное мы и сами знаем.

Милая мне здешняя забава — разгадывание ребусов языка,

родственного по Кириллу и Мефодию. Почти всегда догадываешься, хотя есть перевертыши, словно сочиненные назло. В Праге русский видит плакаты «Позор!» и покаянно кивает, пока ему, опозоренному и замордованному, не объяснят, что это «Внимание!» Но обман продолжается: «черствые потравины» оборачиваются «свежими продуктами», «вонявка» — «духами». Есть прямые насмешки: «салат из окурков» (огурцов). Есть праславянский детский лепет: летадло, плавидло, возидло — воздушный, водный и наземный транспорт. Сохранился звательный падеж, и весело слышать, как перекликаются продавщицы с ударением на последний слог: «Ленко! Верушко!» Имя моей соседки — мечта либерального экономиста: Маркета Поспишилова.

Есть образцы социально-политической мудрости: «семья» по-чешски — «родина», а «родина» — «власть».

Разумный неартистический народ вызывает не восхищение, а уважение. Бывает такое — разгул умеренности? В столице по пальцам счесть помпезные здания — памятники порыву национального возрождения, возведенные в одно время: Народный театр (1883), концертный зал Рудольфинум (1884), Народный музей (1890) на Вацлавской площади, который советские танкисты в 68-м приняли за главное государственное учреждение и пальнули по нему, потревожив ископаемые минералы. На Петршинском холме в 1891 построили копию Эйфелевой башни, но впятеро меньшую — то-то ее не упомянула Цветаева во вдохновленной Петршином «Поэме Горы».

Слова Цветаевой о том, что она предпочитает Прагу Парижу, вызваны, возможно, большой любовью к Родзевичу, которую она здесь пережила. Но есть и обыкновенные туристские основания для восторгов. Вид с того места на Карловом мосту, где Цветаева плотски влюбилась в каменного рыцаря с золотым мечом — один из прекраснейших в мире городских пейзажей. Редкостное сгущение картинных фасадов — на Масариковой набережной. И уж точно нет нигде такого большого и полностью сохранившего рисунок улиц средневекового города — по обе стороны Влтавы, с подъемом к нависающему над всем Пражскому Граду. (Когда видишь Град с собором Св. Вита, понимаешь, почему и как Кафка стал писать «Замок».) Вторая вспышка неестественного здесь гигантизма приходится на сталинские времена, когда возникли два монумента для книги Гиннеса. Один стоит — Жижка на Жижкове, самый большой в мире конный памятник: девять метров от копыт до макушки. Самый большой в мире памятник Сталину простоял семь лет — с 55-го до 62-го. Прага снова вернулась к человеческому измерению, что поражает в этом городе — хотя

такое поражать как раз не должно. Но уж очень быстро, легко и натурально вписываешься в эти соразмерные объемы и плоскости.

Даже социализм у них был с человеческим лицом. Даже особая пражская казнь, со средних веков до XX века, домашняя, вроде уборки квартиры: дефенестрация, выбрасывание из окна. Нынешние пражане хранят традицию за счет самоубийств: так вывалился из окна в 97-м замечательный писатель Богумил Грабал. Я еще успел поглядеть на него в пивной «У золотого тигра» на Гусовой. Попасть за грабаловский постоянный столик почиталось честью, и сюда Гавел привел Клинтона выпить пльзеньского.

Прага кажется простой и внятной, но задает загадки, окутываясь тайнами по мере того как обживаешь город, полускрытый во дворах, закоулках, пассажах. Нырнешь с Вацлавской под арку — и вдруг оказываешься под стенами Богоматери-в-снегах в тиши и зелени Францисканского сада. Входишь в заурядную подворотню — там невидная и неслышная с улицы жизнь: ресторан, компьютерный центр, книжная распродажа, кинотеатр с тяжелой позолотой арт-нуво. В пассаже «Люцерна» можно провести жизнь, не выходя наружу. Двойной мир Праги — как параллельные миры Швейка.

Андре Бретон назвал город «потаенной столицей Европы». Сюрреалисты любили такие броские фразы. В XIV столетии, при Карле IV, Прага была больше Парижа и Лондона. Пышнее многих — в XVI веке, при Рудольфе II, перенесшем сюда императорский двор. Но столицей Европы — ни явной, ни тайной — не была никогда: налет провинциальности здесь легкий, но ощутим. Ближе к правде оказывается Верфель: «У Праги нет реальности». Речь о невозможности ухватить единый образ: даже нумерация домов тут двойная. Синие таблички, как всюду в мире, отсчитывают номера по улице. Цифры на красных табличках фиксируют нечто забытое в старинных документах, почти неведомое, ныне невнятное. Наш дом и 22-й, и 404-й разом.

Одновременно сосуществуют разные эпохи: это наглядно, потому что все цело. Прагу занимали австрийцы, шведы, пруссаки, французы, баварцы, германцы, русские — город гордится не героическим сопротивлением, а пассивным протестом: историческая победа за ним.

Однако выстроить незыблемое правило не удастся. Нацисты называли чехов «улыбающиеся бестии», и «швейковина» царила в стране. Но внимательный турист заметит на стенах многих домов бронзовые руки с пальцами, сложенными для крестного знамения. Выбитых под таким барельефом имен — пять, три, чаще всего по одному. Дата — 5-8 мая 1945

года. До комка в горле трогает, что их не уложили в безликие братские ряды, а почтили каждого там, где он лег. Но что подвигло Прагу на восстание, когда уже пал Берлин и готов был текст капитуляции? Желание распрямиться после предыдущих лет и дать вслед пинка? А у тех еще достало сил ответить, разметав по пражским стенам сгустки бронзовых двуперстий.

С величайшим вкусом — если слово «вкус» уместно в данном случае — оформлено место на Вацлавской площади, где сжег себя в январе 69-го Ян Палах: никакого гранита, мрамора, бронзы — деревянный крест и обтянутая целлофаном фотография. Возле останавливаются приезжие из большой славянской страны на востоке: теперь за ними не танки, а банки. Русский язык связывается с широким жестом, с толстым бумажником. Забыты униженные и нищие туристы, вспоминаются дни, когда гость из России — на Лазурном берегу, в Париже или Карлсбаде — был самым расточительным и размашистым. Русское присутствие в Карлсбаде — соседних с Прагой (два часа езды) Карловых Варах — наглядно.

По дну ущелья вьется узкая речка, по лесистым склонам поднимаются дома, по сторонам речки — долгая роскошная улица с вычурными фасадами. Здесь же колоннады с целебными источниками — попадаешь в сюжеты Мопассана или Достоевского с интригами и романами на водах. Меж колонн нынешнего Карлсбада бродят отдыхающие со старомодными кувшинчиками, принося к тонким изогнутым носикам. Хочется, чтобы они были в широкополых шляпах и газовых платьях. Но преобладают пестрые длинные трусы, резиновые шлепанцы, грибообразные панамки. Пьется больше пиво. Мопассана не слышать, зато от Достоевского — речь. На здешнем кинофестивале фильмы переводятся, наряду с чешским и английским, на русский: учтен состав городского населения. Нет кафе, пивной, ресторана без русского меню. Даже скромные отели предлагают среди телепрограмм ОРТ.

Россияне не просто освоили, но и присвоили историческое место, имеющее отношение и к русской истории. Как-то я жил тут в гостинице, где останавливался Гоголь. Потом в отеле возле дома Тургенева: правее было здание, где проживал Батюшков, рядом — Петр Великий; немного выше — православная Петропавловская церковь, российское консульство и памятник Марксу, который бывал здесь в одно время с Тургеневым, дверь в дверь. Здесь Тютчев написал: «Я встретил вас, и все былое...»

Над курортным ущельем нависает шикарный отель «Империял», в прошлом — место отдыха советского Политбюро: московского, не пражского. Поднимаешься на фуникулере,ходишь под дворцовые своды

вестибюля, читаешь объявление: «Группа из Сургутнефти! Сбор на экскурсию в Прагу в 17.00».

Под колоннадой прогуливается пара с кувшинчиками: «Ничего, конечно, но ты помнишь Гагры?» Я тоже помню Гагры, в том числе послевоенные — речь о грузино-абхазской войне. Лестница в ресторан «Гагрипш» поросла травой, за всю дорогу от Гудауты до Пицунды встретились четыре машины, на июньском пляже, сколько хватало глаз, не было ни одного человека, а галька густо перемешалась с автоматными гильзами. Что осталось России? Сочи? Ну, Сочи. Однако легче, чем восстанавливать утраченное и налаживать разорванное, — купить билет и поехать туда, где кем-то уже все сделано. В Турцию, на Кипр, в Тунис, в Карловы Вары. И тут уже, оттопырив губу, цедить: «Разве это Гагры?»

Всегда — экспансия. Говоря аграрными терминами — экстенсивное, а не интенсивное хозяйствование. Земли много. Проще не возделывать свой сад, а осваивать чужие. Хотя, конечно, ездить в Прагу на «мерседесе» лучше, чем на танке.

По-швейковски неуязвимая, все переваривающая, неразрушавшаяся Прага наслаивала одну эпоху на другую. Здесь сосуществуют готика, ренессанс, барокко, арт-нуво, кубизм, безликое безобразие советских лет. Прага прошла испытания не только стилями, но и режимами — и вышла невредимой. Историческая судьба сделала ее репрезентативной, и если бы каким-нибудь марсианам надо было дать представление о Европе, показав единственный город, то для этой роли лучше других подошла бы Прага.

Волшебное совмещение эпох никак не мешает проявлениям главной пражской, «швейковской» черты — здравого смысла. Всем известна история Голема — человека, созданного в Праге из глины колдовством рабби Лева. Но куда характернее для этого города рассказ о двух голодных раввинах, которые слепили из глины тельца, оживили его, убили и съели.

Первичное — например, кружка пива за уютным столом — важнее, чем привнесенное: даже чудо, даже война.

Знаменитый антивоенный пафос «Швейка» более всего выражен не в публицистических отступлениях — и неизвестно, сохранил бы их Гашек, если бы не умер, не закончив книгу. Известно, что он диктовал и отправлял очередные куски текста по почте не перечитывая: том в 750 страниц написан за год и девять месяцев. Стилизованных небрежностей, сюжетных нестыковок — множество. Чужеродными выглядят и вкрапления публицистики, словно Гашек вернулся в «Наш путь». Гораздо убедительнее войне противостоит простейшая ткань бытия: «Кусок поджаренной ветчинки, полежавшей в рассоле, да с картофельными кнедликами,

посыпанными шкварками, да с капустой!.. После этого и пиво пьется с удовольствием!.. Что еще нужно человеку? И все это у нас отняла война!» Благолепным убежищем предстает трактир «Куклик», куда арестованного Швейка заводят конвоиры. Кабак уравнивает и примиряет — потому что в нем еда, выпивка и женщины: подлинные ценности, основа.

Во всемирной литературе о войне мало найдется страниц сильнее и трогательнее, чем прощание Швейка с сапером Водичкой, тем самым, который сказал: «Такой идиотской мировой войны я еще не видывал!» Друзья назначают свидание «в шесть часов вечера после войны» в пивной «У чаши», обсуждая, есть ли там девочки, будет ли драка, какое подают пиво — смиховское или великопоповицкое, уславливаясь: «Приходи лучше в половине седьмого, на случай если запоздаю! — А в шесть часов прийти не сможешь?! — Ладно, приду в шесть!»

Но заметил кто-нибудь, где находится «У чаши»? На боиште. Что означает — на бойне.

Бойня войны у Гашека связана с империей. Точнее — с немецкой ее частью. «На углу Краковской улицы был избит какой-то бурш в корпорантской шапочке, закричавший Швейку: „Heil! Nieder mit den Serben!“ (Хайль! Долой сербов!). Через двести страниц эпизод повторяется: „Несколько евреев из Писека закричали в виде приветствия: „Heil! Nieder mit den Serben!“ Им так смазали по морде, что они целую неделю потом не показывались на улице“.

Посыл точный: антинародный военный патриотизм выказывают немцы и евреи, единым фронтом выступающие против чехов. Ко времени рождения Гашека (и Кафки) в Праге — третьем после Вены и Будапешта городе империи — процентов сорок было немецкоязычных, из них треть — евреи. Борьба шла нешуточная: как раз тогда (1882) Карлов университет был разделен на немецкую и чешскую части. В социально-культурном соперничестве и принял участие на стороне немцев Малер, а город обязан этой конкуренции обилию великолепных домов: в Праге fin de siecle было много состоятельных людей, чешские богачи стремились утратить нос немецким, и наоборот. Чехи построили свой театр — Народни дивадло, где и теперь идут преимущественно сочинения Сметаны и Дворжака, и тут же немцы снесли свой старый и возвели пышный новый, отведенный ныне под Верди и иную иностранщину. Такое состязание естественно для города, где прошла мировая премьера лучшей, быть может, оперы в истории музыки — моцартовского «Дон Жуана». Но главные козыри выкладывались в искусстве более долговечном и наглядном — архитектуре.

Умеренные пражане не гнались за масштабами, предпочитая поражать

изысканностью отделки: эпоха арт-нуво! Да вот еще эротическая надомная скульптура. Непристойные — но каменные — бабы, облепившие здания, кое-что проясняют в целомудренном похабстве, которым наполнена книга Гашека. Разнузданные песенки: «Жупайдия, жупайдас, нам любая девка даст!» — но ни одной на огромный том сексуальной сцены. Не считать же эротикой впечатления сапера Мейстршика: «Раньше он о мадьярках думал, будто они страстные, а эта свинья лежала, как бревно, и только лопотала без умолку... Затащила его на сеновал, а потом потребовала пять крон, а он ей дал по морде».

Впрочем, это скорее часть межнациональных отношений в империи: «Иной мадьяр не виноват, что он мадьяр. — Как это не виноват? Каждый виноват — сказанул тоже!» Движущая сила сюжета — издевательства офицеров и чиновников-немцев над чехами. Мельком, как норма жизни, поминаются драки чешских школьников с немецкими (Кафка пишет о мальчишке, пострадавшем в такой драке: «Еврей потерял зрение как немец, каковым он, в сущности, не был... Печальный символ так называемых немецких евреев в Праге»).

Та благодатная империя, которая встает из мемуаров Цвейга, не слишком подтверждается другими свидетелями. Австро-Венгрия Йозефа Рота, или Германа Броха, или Бруно Шульца куда неприглядней, хотя у них звучат мотивы ностальгии. Роберт Музиль ценил империю, но примечательно уже то, что в «Человеке без свойств» он использовал аббревиатуру «к.к.» («кайзеровско-королевский»), неблагозвучно назвав страну Каканией: «Не только неприязнь к согражданину была возведена там в чувство солидарности, но и недоверие к собственной личности и ее судьбе приняло характер глубокой самоуверенности».

Гашек проще: «Швейк сказал в пользу Австрии несколько теплых слов, а именно, что такой идиотской монархии не место на белом свете...»

Ее уже не было на белом свете, когда всю жизнь убегавший от империи Гашек и умирать поехал подальше от центра — из Праги в Липницу-на-Сазаве, куда перебрался в августе 1921 года.

В селе и сейчас всего семьсот человек. Под красной черепицей желтый собор Св. Вита — тезка пражского кафедрала. Вторая по значению улица — Швейкова. В трактире «У чешской короны», на втором этаже которого год с лишним прожил Гашек, подают прекрасное гавличкобродское пиво. Под тогдашним названием «немецкобродское» его пил Гашек, вообще всю жизнь пивший очень много, от чего и умер, не дожив до сорока. Вскрытие показало паралич сердца, плюс все внутренние недуги, происходящие от пьянства.

Из трактира он переехал на пятьдесят метров к северу, за три месяца до смерти впервые обзаведясь собственным жильем, законным постоянным адресом. Из окон дома, прилепленного к горе с полуразрушенным замком, видны просторы Высочины — Чешско-Моравской возвышенности.

Там Гашек диктовал книгу, там умер 3 января 1923 года, там на старом кладбище в дальнем углу похоронен. И после смерти он отрицал империю — на надгробье в виде раскрытой книги была цитата из его стихотворения: «Ты, Австрия, наверно, никогда к паденью не была так близко и никогда еще не вызывала такого гнева и таких проклятий». Странная надмогильная публицистика была позже стерта, сейчас на липницкой каменной книге только даты и два имени — Гашека и Швейка.

В одном месте завершился центробежный путь Ярослава Гашека и началась центростремительная дорога Густава Малера: в Липнице-на-Сазаве родился его отец. Отсюда до Калиште, где появился на свет сам Малер — через речку с запрудой, мимо лугов, перелесков, картофельных полей — два часа неторопливым швейковским маршем.

ИЗ ЖИЗНИ ГОРОЖАН

НЬЮ-ОРЛЕАН — Т.УИЛЬЯМС, НЬЮ-ЙОРК — О.ГЕНРИ

СЛАБЫЕ ЛЮДИ

Представьте себе роман о Чикаго, или Буффало, или, скажем, о Нэшвиле, штат Теннесси! В Соединенных Штатах есть только три больших города, достойных описания, — конечно, Нью-Йорк, Нью-Орлеан и, лучший из всех, Сан-Франциско». Эти слова Фрэнка Норриса поставил О.Генри эпиграфом к своему рассказу «Муниципальный отчет» (в хрестоматийном русском переводе «Город без происшествий» — удивительная все-таки бесцеремонность).

Полвека спустя Теннесси Уильямс почти повторил комплект: «В Америке есть только два города, пронизанных романтическим духом, тоже, впрочем, исчезающим, — и это, конечно, Нью-Орлеан и Сан-Франциско».

Исключение Нью-Йорка здесь понятно: речь идет о романтике. Что до двух других, то и через полвека после Уильямса выбор верен, как верны и его слова о духе исчезающем. На Сан-Франциско работают координаты и ландшафт: холмы над океаном — козырь небитый и вечный. Но привлекательный, будоражащий, пусть романтический Нью-Орлеан сжимается до музейных размеров. Та его часть, которую имели в виду Норрис, Уильямс и все прочие очарованные городом — а это хорошая компания: назвать лишь Уитмена, Твена, Фолкнера, Дос Пассоса, — малозаметна на карте большого Нью-Орлеана. Пятнадцать улиц с северо-запада на юго-восток от парка Луи Армстронга к Миссисипи, а под прямым углом к ним — семь улиц с юго-запада на северо-восток вдоль реки. Восемьдесят четыре прямоугольника — вот и весь Vieux Carre, French Quarter, Французский квартал.

С другой стороны — Вуди Аллен четверть века снимает примерно то же количество манхэттенских перекрестков. Сколько их вообще нужно? Велик ли был Скотопригоньевск, где привольно разместились два тома о семье Карамзовых? С острие иглы был городишко, в котором устроилось столько достоевских бесов! Длиннофокусность ценнее широкоугольности.

А главное — наводка на резкость.

Это непросто сделать в Нью-Орлеане — сфокусировать внимание. 84-квартальный Французский квартал оказывается большим и не то что богатым, но — разнообразным. Он поражает все чувства разом: мельканием огней, грохотом джаза, вкусом острой каджунской и пряной креольской кухонь, сладким ароматом подгнивающих за день на прилавках спелых фруктов, влажной волной горячего воздуха с Мексиканского залива. Все это круглосуточно, круглогодично. Круглолицые тетки на каждом углу предлагают цветы, бормоча что-то не по-английски, как в предпредпоследней сцене «Трамвая „Желание“». Начитавшись, слышишь в бормотании цитату: „Flores. Flores para los muertos“, хотя ясно, что цветы — для живых, а не для мертвых. Любой пышный южный город неизбежно напоминает о стремительной краткости жизни, что значит — о смерти. В Нью-Орлеане к южному местоположению и французско-испанскому происхождению прибавляется американский темп, и возникает нелепое ощущение наглядности жизненного цикла: так примечательны и многочисленны здесь бордели, кабаки и кладбища. Дух распада — не достойный венецианский, а разгульный свой: от истерического веселья до жестокой меланхолии.

Никто не ощутил и не описал эти перепады с таким пониманием, как Теннесси Уильямс. То есть карнавальное безумие, даже вне самого карнавала Марди-Гра, уловить проще простого. Труднее осознать терапевтические качества Нью-Орлеана: «Лунная атмосфера этого города возвращала мне силы всякий раз, когда энергия, с которой я скитался по более шумным городам, иссякала и появлялась потребность в отдыхе и уединении. Понеся потерю, потерпев неудачу, я возвращался в этот город. В такие дни мне казалось, что я принадлежу только ему и никому больше в этой стране».

«Скитался по городам» — не было в американской, а может, и в мировой литературе такого непоседливого писателя. Видимо, подсчитать места жительства Теннесси Уильямса невозможно. Были годы (!), когда он не жил больше месяца подряд на одном месте. При полном равнодушии к туристскому времяпрепровождению, вообще к истории и культуре («Он редко читал книги, и единственная история, которую он знал, была его собственная» — Гор Видал), много ездил за границу. Больше всего любил Сицилию, особенно Таормину, — благодаря своему многолетнему любовнику Фрэнку Мерло, чьи предки были сицилийцами. На карте же Штатов не осталось бы живого места, если б нанести уильямсовские маршруты. Выделим в первую очередь Нью-Йорк, где началась его

подлинная слава и где она стала мировой. В Нью-Йорке — десятки адресов, не уследить. Но всего два дома были собственностью разбогатевшего Уильямса — на Ки-Уэсте, по соседству с Хемингуэем, и в Нью-Орлеане. «Сейчас я немного устал и иду спать сюда, на Дюмейн-стрит, во Французском квартале Нью-Орлеана. Я сражаюсь со временем и не скрываю этого. Я хочу сказать, что нельзя не говорить о времени, которое так быстро утекает. Когда придет тот день, я хотел бы умереть во сне и надеюсь, это случится на прекрасной большой железной кровати в моем нью-орлеанском доме».

Не случилось и случиться не могло: дом на Дюмейн-стрит, 1014, Уильямс продал в свой последний приезд в Нью-Орлеан за месяц до смерти. Умер он в нью-йоркском отеле с французским, нью-орлеанским именем «Elysee» — Элизиум, Елисейские поля. Все рифмуется в жизни выдающегося человека: дом Стенли и Стеллы Ковальских из «Трамвая „Желание“» автор поместил на нью-орлеанской улице, которая называется Елисейские поля.

Утром 25 февраля 1983 года у его кровати обнаружили десятки лекарств и наркотиков, не говоря о бутылках вина. В свою последнюю ночь семидесятидвухлетний Уильямс принимал привычные за тридцать лет барбитураты и амфетамины плюс кокаин, но сама смерть наступила от удушья: крышка от пузырька, застряв в горле, возвратила Теннесси Уильямса на Елисейские поля молодости.

«Мои счастливейшие годы прошли там. Я был невероятно беден, заложил все, кроме пишущей машинки, но у меня была хорошая квартира за пять долларов в неделю. Нью-Орлеан — мой самый любимый город в Америке и, откровенно говоря, во всем мире».

Можно догадываться о причинах такой любви. Самой заметной чертой молодого Уильямса была болезненная застенчивость, преодоленная именно в Нью-Орлеане, где он впервые оказался в 1938 году. Можно смело сказать, что здесь он стал взрослым, пережив шок столкновения разгульного города с пуританским воспитанием. Уильямс всю жизнь подчеркивал строгость нравов своей юности, спекулируя: «Я не несу ответственности за беспорядочность связей, поскольку это реакция на репрессии моего детства».

Вплоть до 60-х Нью-Орлеан был столицей геев, как потом Сан-Франциско на западе и Провинстаун на востоке. Здесь Теннесси Уильямс пережил первый гомосексуальный опыт — в новогоднюю ночь. Вступил, таким образом, в 1939-й не столько новым, сколько осознавшим себя — по крайней мере, в этом отношении — человеком.

Открыто говорить об интимной стороне своей жизни он начал лишь в начале 70-х — и уж охотно и взахлеб. Возможно, оттого, что его пьесы больше не потрясали так воображение публики, Уильямс принялся поражать воображение жизненными обстоятельствами. А возможно — и скорее всего — речь идет об алкогольно-наркотическо-старческом бесстыдстве, с которым он расписывал подробности. Я увидел его на экране ТВ, приехав в Нью-Йорк в 1978: гладкий, румяный, хохочущий до самозабвения так, что глаза делались щелочками, рот широко раскрывался и запрокидывалась голова. От него веяло морским здоровьем — не Нью-Орлеаном, а Ки-Уэстом. Так должен был бы выглядеть Хемингуэй, но Хемингуэй до таких лет не дожил. Помню странное ощущение: писатель из разряда классиков был весел, молод и очень несолиден.

Немногие оставшиеся друзья (он сделался подозрителен, был уверен, что на нем наживаются, и прогонял от себя людей) отмечали бешеную активность Уильямса в последние годы. Попытка догнать уходящее время, о чем он печально писал: уже не сочинение, а постоянная переделка пьес, внесение мелких изменений; похожие на мельтешение беспрестанные путешествия взад-вперед; более частая даже, чем обычно, смена любовников.

Хотя вся его любовная жизнь — отчаянный промискуитет. Похоже, он не верил в искренность партнеров, как всякий слабый человек, не верил, что к нему можно привязаться по-настоящему. Всю жизнь он вел себя, как Бланш Дюбуа в отеле «Фламинго», прикидая к первым встречным, полагаясь на «доброту незнакомцев» — как сформулировано в «Трамвае „Желание“». В последнее десятилетие Уильямс вообще не мог оставаться один. В шестьдесят лет сделав признание: „Промискуитет любого вида разрушает способность к любви“, — ничего на деле не поменял. И ведь надо было дожить до шестидесяти.

В эту ночь я должен идти на поиски того неизвестного прежде, но узнаваемого сразу, чье прикосновение, корыстное или чудесное, посеет панику во мне и остановит мой бег.

Это четверостишие довольно точно описывает времяпрепровождение Теннесси Уильямса. Он убегал даже от тех, кого искренне любил, хоть ненадолго, но убегал. Даже от главной привязанности своей жизни — Фрэнка Мерло, с которым прожил четырнадцать лет и от чьей смерти в 63-м так толком и не оправился («каменный век» — называл он годы после кончины Мерло). При Фрэнке Уильямс вел себя относительно сдержанно, но стоило тому уехать на несколько дней — начинался разгул, так возвышенно описанный в стихах.

Назовем этот стиль нью-орлеанским, по аналогии с нью-орлеанским джазом — самой эротической музыкой на свете. Не зря само слово jazz на креольском диалекте по сей день и означает половой акт. В русском «любовь как акт лишена глагола», в английском этих глаголов сколько угодно. Есть и такой — джаз.

История музыки называет несколько событий, благодаря которым африканские ритмы, рабочие песни, духовные гимны и блюзы слились в Нью-Орлеане в то, что называется джазом. Привлекательны своей внятностью причины материальные: в конце XIX века после окончания американо-испанской войны Нью-Орлеан оказался завален духовыми инструментами, которые распродавала разъезжающая по домам армия. В то же время местные власти решили собрать все публичные дома в один район и тем самым сплотили разрозненных музыкантов в оркестры. Но главное, как всегда — иррациональное, неуловимое, но очевидное: свобода. Раскованный дух пестрого города, до сих пор носящего прозвище «Big Easy» — «Великая легкость», «Большой расслабон», — в котором знаковый 1900 год с наглядной по-уильямсовски символикой ознаменован рождением Луи Армстронга.

Ранний джаз еще не был импровизационным, но Уильямс попал в Нью-Орлеан в эпоху свинга, когда уже царила установка на личность того, кто в данный момент делает шаг вперед со своим соло. Как бы хаотично ни было свальное упоение ансамбля, из него непременно вырывается и самовольно звучит одинокий голос. Нет и не было в искусстве — любом его виде — более откровенного и непосредственного самовыражения.

Есть, конечно, респектабельный коллективистский диксиленд, — его играют старики в Preservation Hall — пусть будет «Консерватория», во всяком случае, нечто консервное ощущается. В большом амбаре на Сент-Питер-стрит дряхлые ветераны, опасно нависая над саксофонами, исполняют классику — «Вест-энд-блюз» или «Когда святые маршируют». Публика переминается с ноги на ногу и глядит на улицу. Preservation Hall обязателен, как был в другом городе мавзолей, но на улице интереснее. Там джаз не великих исполнительских достоинств, но полон актуальности, поскольку гремит в унисон с воплями вывесок массажных заведений и ресторанов, возбуждая всякий аппетит. Три столетия основные городские профессии — повара, проститутки, музыканты: комплексное обслуживание жизненного цикла (особенно если вспомнить о знаменитой музыке нью-орлеанских похорон). Вместе с новой цветовой, звуковой, вкусовой, обонятельной и осязательной гаммой меняется представление о жизни: что в других местах изредка происходит во время карнавала, в Нью-Орлеане —

всегда.

Поскольку Французский квартал изменился мало — сужу по фотографиям и фильмам, — легко представить, что мог ощутить здесь молодой человек из пуританской провинции, если и теперь даже тертый нью-йоркский житель цепенеет и разнуздывается от наглого эротического напора этого города. Напора бесстыдного еще и потому, что уже натужного, музейного, консервированного, но все же полного мощной исторической инерции, которой хватит надолго.

Позднее вызревание двадцатисемилетнего Уильямса произошло в самой живой гуще: первое жилье — 431 Ройал-стрит, центр French Quarter, в пяти кварталах от его последнего дома на Дюмейн. В пределах пешего хода друг от друга — все его многочисленные нью-орлеанские адреса. Новая жизнь Теннесси Уильямса началась на сцене, где фоном был неслыханный джазовый ритм сдвинутого к ночи дня, задником — невиданный в остальной Америке городской пейзаж: опоясывающие дома средиземноморские балконы и веранды с узорчатыми коваными решетками, все эти французские вывески, испанские башенки.

Уильямс обновил все — даже рацион, часто обедая в «Баре Виктора» одними устрицами, которые стоили двадцать центов дюжина. С устрицами в Нью-Орлеане до сих пор происходит нечто невообразимое: как-то в ноябре я попал там в устричный рай. Урожай, видно, оказался таков, что цены рухнули: были места, где спрашивали доллар двадцать за дюжину, а ведь с баснословных довоенных времен прошло полвека — то есть выходило дешевле, чем для Уильямса в 39-м. В забегаловке с позабытым именем я съел, запивая калифорнийским шабли, семь дюжин — дорвался до бесплатного, говорили мы в детстве. Нью-орлеанские устрицы не сравнить с бельгийскими или нормандскими, но цена искупает многое, и такой удачи мне больше не видать.

От обилия моллюсков в Нью-Орлеане придумали устрицы а la Rockefeller — запеченные в шпинатном пюре. Их подают в «Галатуаре», в самом начале главной улицы Французского квартала, Бурбон-стрит, — том самом «Галатуаре», куда Стелла водила обедать Бланш: только теперь там дорого, хотя вкусно.

В трех городах Америки можно поесть очень хорошо — разумеется, в Нью-Йорке, в Сан-Франциско и в Нью-Орлеане. Кулинарную базу на Миссисипи заложили французы, основавшие город в 1714 году и почтившие названием тогдашнего регента Франции — Филиппа Орлеанского, известного более всего как раз сластолюбием и чревоугодием. Полвека владели Нью-Орлеаном испанцы. Сюда переместились креолы с

Карибских островов, нормандские и бретонские выходцы из Канады. Вся эта мешанина с индейскими и африканскими добавками и создала нью-орлеанскую кухню, даже две — креольскую и каджунскую, — с такими шедеврами, как креветочный суп гамбо, морской плов джамбалайя, зачерненная красная рыба. Все это остро и ярко, как здешняя ослепительная джазовая ночь.

Уильямс работал официантом в здешних закусочных. Для одной придумал эффектный рекламный лозунг: «Еда в Квартале за квотер (25 центов)», по-английски совсем хорошо: «Meals in the Quarter for a Quarter». В пансионах он регистрировался как «Теннесси Уильямс, писатель».

Нью-орлеанский культурный шок можно считать определяющим для его жизни и его литературы. «Зимой тридцать девятого года в Нью-Орлеане...» — зачин знаменитого рассказа «Однорукий». Город — в новеллах «Желание и чернокожий массажист», «Ангел в алькове», пьесах «Любовное письмо лорда Байрона», «Аутодафе», «Внезапно прошлым летом», «Изувеченный». Последняя большая пьеса Уильямса — «Vieux Carré», «Старый квартал». И главное — «Трамвай „Желание“».

Останься от Уильямса только эта пьеса, он был бы классиком. В ней завораживает все, начиная с названия — волнующего и непонятного. Непонятного даже тогда, когда знаешь все про этот трамвай, который в самом деле ходил по городу. В пьесе фигурируют маршруты «Желание» и «Кладбище» — как еще может быть в Нью-Орлеане, где желанием сочится город, а кладбища особенные. Заболоченная почва отвратила от похорон в земле, и местные жители стали строить высокие стены с глубокими нишами, превратив погосты в белые города с улицами и кварталами. Умершие просто меняют адреса, переселяясь в жилплощадь потеснее, отправляясь погостить. Похороны, сделавшиеся переездом на новую квартиру, обрели должный ритуал. Лихая и разухабистая нью-орлеанская джазовая классика часто происходит из похоронных мелодий, когда ритм нарастает по мере приближения к конечному пункту, точке нормального завершения жизненного пути. А раз нормального — значит, радость уместна и необходима. Собственно, в этом смысл любых поминок с застольем и пьянством, просто нью-орлеанцы пошли дальше всех более быстрой и развязной походкой — от «Желания» к «Кладбищу».

Сопряжение Эроса и Танатоса, так отчетливо обозначенное на всем протяжении «Трамвая» (перед соитием Стенли с Бланш появляется мексиканка, продающая «цветы для мертвых»), возникает позже и в других вещах Уильямса. В пьесе «Орфей спускается в ад» героиня ездит с любовниками на кладбище: «Расстилаете одеяло среди надгробий на

Кипарисовом холме — там местный приют для покойничков...» И еще более резко: «Садитесь в мою машину и везите меня на Кипарисовый холм. Послушаем, о чем толкуют покойнички». В соответствии с ходом прогресса трамвай сменился автомобилем, маршрут остался прежним.

Сейчас вагон с надписью «Желание» стоит в виде памятника у перекрестка Барракс и Декатур, в юго-восточном углу Французского квартала, возле реки. Пешая экскурсия «Нью-Орлеан Теннесси Уильямса» делает тут привал для снимков на память. Занятно, что название трамвайного маршрута не имеет отношения к желанию, какому бы то ни было. Трамвай некогда ходил до улицы Дезире, названной так в честь некой Дезире Монтре. Французское имя Desiree превратилось в английское Desire — желание. Разгадка скучна, как любые разгадки.

С прямоотой, отличающей все сочиненное Теннесси Уильямсом, он сразу ввел откровенную символику, дав героине ее первую фразу: «Мне сказали сесть в трамвай „Желание“, потом сделать пересадку на тот, который называется „Кладбище“, проехать шесть кварталов и выйти на Елисейских полях!» С первой фразы ясна обреченность Бланш Дюбуа. Не детектив с тайной, а полицейская драма с погоней. Не то что оторваться — передохнуть нельзя. Уильямс с дивной простотой объяснял: «Жизнь течет очень медленно, но на сцене с восемью сорока до одиннадцати пяти надо показать ее всю».

В «Трамвай „Желание“ погружаешься, как в Нью-Орлеан, — полностью, с головой. Напряженный сюжет, который выстроен одной эмоцией, заявленной в заглавии, — желанием — сочетается с чеховской бессобытийностью. Точнее — с чеховским внутренним напряжением. Героиня по ходу пьесы объясняет значение своего французского имени: Бланш Дюбуа — это „белый лес“. „Вишневый сад“!

Тема красоты угрожаемой, красоты уничтожаемой, гибнущей — одна из любимейших у Теннесси Уильямса, чьей любимой пьесой была «Чайка». В 1981-м он даже написал вольное ее переложение — «Записки Тригорина». Под воздействием чеховской «Моей жизни» сочинил рассказ «Лоза». В возрасте тридцати пяти Уильямс решил, что умирает, и чуть не умер, хотя обнаружилось что-то неопасное желудочное. Он был ипохондриком всю жизнь, но тут добавилась литературная аналогия: именно в тридцать пять Чехов осознал себя неизлечимо больным, через полвека едва не погубив тем самым американского коллегу.

Два портрета — Харта Крейна и Чехова — Уильямс неизменно возил с собой в скитаниях. Герой одной его малоизвестной пьесы, молодой нью-орлеанский писатель, в ответ на просьбу назвать свое имя кричит: «Чехов!

Антон Павлович Чехов!»

Они действительно близки — Чехов и Уильямс — с поправкой даже не на время, а на то, что проще определить именем места: с поправкой на Нью-Орлеан.

Действие «Трамвая „Желание“ — с мая по октябрь. Жарко. То и дело меняет рубашку Стенли, потеет Митч, полпьесы отмокает в ванне Бланш. Влажно, душно и жарко. Все на пределе, на спусковом крючке. Плюс — нью-орлеанская яркость, высвечивающая и усугубляющая любую эмоцию: свет, непереносимый для мотылька Бланш. Ремарки напоминают: все время звучит музыка за сценой — блюзовое фортепиано, джаз, истома и страсть. Весь этот фон — уже событие. В чеховской средней полосе выстрел оглушает внезапностью, в Нью-Орлеане ничего другого и не ждешь, как непереносимого взрыва.

«Бланш приходит в дом, где ее собираются убить», — комментировал автор сценической и экранной премьер «Трамвая „Желание“» режиссер Элиа Казан. Не меняет сути, что ее не убивают, а увозят в психиатрическую лечебницу, как увезли некогда сестру драматурга, о которой он трогательно заботился десятки лет. Казан: „Я понимаю Бланш как Уильямса, противоречивую фигуру, которая тянется к жестокости и вульгарности, но в то же время страшится этого как смертельной угрозы“. В общем, Эмма — это я. Бланш и была любимым персонажем Уильямса.

Мне приходилось видеть прекрасные пары Бланш — Стенли: Ута Хаген — Энтони Куин, Анн-Маргрет — Трит Уильямс, Фэй Даноуэй — Джон Войт. Никому из них не уйти от экранного оригинала 1951 года: Вивьен Ли — Марлон Брандо. Англичанка — великолепия, но американец — революция.

То, что произносит Бланш, — важнее, но само появление Стенли меняет все без слов. В Стенли-Брандо — магнетическая притягательность, и надо понять, какую роль он сыграл не только для будущего кино, шоу-бизнеса и рекламы, но и шире: для расстановки половых сил в обществе. До балетного переворота Рудольфа Нуреева, когда мужчина перестал быть подставкой для женщины, а сделался равноправным солистом. До модельеров 80-х, которые вывели мужчину на подиум как субъект моды. До всего этого именно Марлон Брандо в «Трамвае „Желание“» Элиа Казана явился образцом вождения — ничего особенно для этого не делая: просто двигаясь по комнате или снимая через голову майку. Мужское тело на экране — открытие Брандо. В первых кадрах их встречи Бланш нечаянно касается руки Стенли, и ее резко бьет током желания, а Стенли, сразу уловив разряд, пронзительно взвизгивает, как саксофон. Эротическое

равенство мужчины с женщиной — вот что показал Брандо-Стенли. Он не столько противник женщины, сколько соперник. Сгусток сексуальности. Предмет любования.

Бланш проигрывает уже своей первой фразой о пересадке с «Желания» на «Кладбище». И Стенли не надо ее побеждать, да он и не может — он сам слабый: хвастливый, недалекий, дешеватый. Бланш вторгается в его простой первобытный мир, как Печорин — в мир честных контрабандистов «Тамани».

«Нет ничего хуже для слабого, чем связаться со слабым», — говорит персонаж «Ночи игуаны», другой пьесы Теннесси Уильямса. Он сам, Уильямс, был слаб, прикикая к бутылке, шприцу и первым встречным, — оттого и полон сочувствия к слабым. Оттого вечна его пьеса: мы все такие.

Читая текст или смотря фильм, нельзя отделаться от впечатления: какие же они русские! Как знаком этот базар эмоций! Наш сосед по коммуналке капитан Пашин выбросил в окно радиолу — как Стенли швырнул на улицу приемник. Мы, младшее население квартиры, бросились во двор, и уцелевшая пластинка досталась Сашке по прозвищу Варяга, а ответственная квартиросъемщица Марья Павловна Пешехонова утешала на кухне пашинскую жену: «Ты его не ругай, ты жалея, его жалеть надо». Вечером капитан вернулся пьяный, но с канарейкой.

В рассказе «Однорукий» есть словосочетание «обаяние побежденных». В этом — обаяние Теннесси Уильямса.

Нельзя не отвлечься тут на идею американского Юга — побежденного и униженного Севером. «Обаяние побежденных» легко вычитывается у Фолкнера, у Фланнери О'Коннор, у Колдуэлла. У Теннесси Уильямса, который развернул все свои большие пьесы (кроме «Стеклянного зверинца») на Юге. «Я писал из любви к Югу... Когда-то там существовал образ жизни, который я еще помню, — культура изящная, элегантная, вырождающаяся... Я писал, сожалея о том Юге». Они оба потерпевшие поражение южане — почти француженка Бланш Дюбуа и поляк Стенли Ковальский. Истерики, слабаки, неудачники. По сути, провинциалы — созданные для жизни в каких-то иных местах, но не в большом современном нервном городе.

Единственная для них возможность напомнить себе и другим о своем существовании — сексуальность. Необходимо проехать хоть несколько остановок на трамвае «Желание» — под стук и звон. Бланш говорит: «Люди не замечают тебя — мужчины не замечают — даже не признают твоего существования, пока не ложатся с тобой». В те времена мало кто употреблял слово «секс». По все стороны океана господствовала

социальность. Перед бродвейской премьерой 1947 года на пробный прогон в Нью-Хейвене пришел Торнтон Уайлдер, который после спектакля стал говорить о неправдоподобности союза Стеллы и Стенли: девушка подобного воспитания не связалась бы с таким плебеем. В наступившей тишине Уильямс произнес: «Этот человек никогда ни с кем как следует не переспал». На премьеру Уайлдер не пришел. А ведь мог бы вслушаться в текст пьесы — Уильямс лишь аранжировал слова Стеллы: «Есть вещи, которые происходят между мужчиной и женщиной в темноте, — такие, которые делают все остальное неважным».

Во времена, когда социальность одушевляла даже экзистенциалистов, Теннесси Уильямс сказал: «Ад — это мы сами», — резко и убедительно возражая формуле Сартра: «Ад — это другие». И еще, уже словами одного из своих героев: «Все мы приговорены к пожизненному заключению в собственной шкуре!» Если так, то узнать друг друга легче всего на ощупь. Универсальным и общедоступным становится язык тела.

Рваные короткие эпизоды — кинематографическая композиция пьесы — кванты чувственности, остановки все того же трамвайного маршрута. Эмоции на пересадках даны открытым текстом и простыми словами (что безнадежно теряется в имеющемся русском переводе: где это говорится «мытарства», «что за вздор», «мне порядком нездоровится» — ничего подобного нет в оригинале). Естественный язык героев не затушевывает архетипических глубин («возвышенный натурализм», — сказал Ирвин Шоу). На глазах творилась новая американская мифология, и критики изощрялись, обосновывая дионисийство Стенли, обнаруживая прообразы Бланш в Персефоне, Психее, Далиле, Маргарите Готье. Публика же как проводила получасовой овацией премьеру, так и принимала все 855 спектаклей в бродвейском театре «Этель Барримур»: больше двух лет без перерыва. Были Пулитцеровская премия, балет «Трамвай „Желание“», пять „Оскар“ за фильм, всемирная слава.

За полтора десятка лет Теннесси Уильямс создал десяток шедевров драматургии. Это были 40-50-е — мощь и размах. Большой стиль: вспомним хоть автомобили. С 60-х Уильямс с его сильными чувствами отошел на задний план, сделался скорее фоном. Когда его портрет появился 9 марта 1962 года на обложке «Тайм» — знаменуя успех «Ночи игуаны», последний настоящий успех, — это казалось уже эпитафией. За двадцать лет до смерти он встал на полку классики. Сократился до музейных размеров, но зато утвердился до бронзы — повторяя судьбу любимого города.

Наступала эпоха эклектики, отрицавшая авторитеты и абсолюты, а Теннесси Уильямс слишком явно царствовал на американской сцене,

раскинув от океана до океана свою империю страсти со столицей в Нью-Орлеане.

На углу Ройал и Дюмейн меня ухватил за рукав увешанный бубенцами зазывала, над которым проворно раздевались неоновые девушки. Зазывала был похож на телефон — блестел и позвякивал. Выслушав мое малодушное бормотание, он ткнул пальцем куда-то в сторону от Миссисипи и сказал: «Возвращайтесь к себе на Север, сэр».

СИЛЬНЫЕ ЛЮДИ

О. Генри и Нью-Йорк — ровесники. Писатель появился в городе в 1902 году — в то же время, когда Нью-Йорк, по сути, и возник.

Основанный в 1625, он сделался тем мегаполисом, каким его знает мир, лишь накануне XX века. С 1 января 1898 года Манхэттен и Бруклин, прибавив к себе Куинс, Бронкс и Стейтен-Айленд, объединились в единый город. Новый Нью-Йорк насчитывал три с половиной миллиона жителей, уступая на планете лишь Лондону, который очень скоро остался позади. Составные части не сложились, а скорее перемножились, помогая друг другу расти, и теперь Бруклин равен Чикаго, Куинс больше Филадельфии, Бронкс превосходит Детройт. Но великим этот город делает лишь изначальное ядро — Манхэттен. Все, что предстает перед умственным взором любого человека, хоть бы и никогда не выезжавшего из родной деревни, при слове «Нью-Йорк», — это Манхэттен. За его пределами нечего делать не только пришельцу, но и ньюйоркцу — разве что ночевать.

Проявив изумительное чутье, это ощутил и передал вписавшийся в город южанин-провинциал Уильям Сидни Портер, более известный под псевдонимом О.Генри; он не дал себя обмануть: его Нью-Йорк — только Манхэттен. И более (менее) того: несколько десятков кварталов вокруг пересечения Бродвея, Пятой авеню и 23-й стрит.

Центр мира — там, где высится диковинное здание, у которого есть лишь профиль, — это о нем говорит вольнодумец из рассказа «Мишурный блеск»: «Он считал архитектуру настоящим искусством и был искренне убежден, — хотя не рискнул бы заявить об этом в Нью-Йорке, — что небоскреб „Утюг“ по своим архитектурным формам уступает Миланскому собору». Спорный вопрос для демократического века: кремный торт или ломоть серого хлеба?

На этом перекрестке — Мэдисон-сквер, где по сей день лежат бомжи,

наследники героя «Фараона и хорала» («Сопи заерзал на своей скамейке в Мэдисон-сквере»). Они по-прежнему используют для утепления периодику («Три воскресных газеты, которые он умело распределил — одну под пиджак, другой обернул ноги, третьей закутал колени»), только сейчас и одной газеты многовато: нынешний воскресный номер «Нью-Йорк таймс» — около трехсот страниц.

«На углу Бродвея, Пятой авеню и Двадцать третьей улицы кровные враги из Кэмберленда пожали друг другу руки». Так решается нерешаемая коллизия в рассказе с декларативным названием «Квадратура круга»: жизнь в большом городе настолько серьезна, что побочные противоречия снимаются. Город — примиритель: не потому, что добр, а потому, что значителен, потому что человек обнаруживает себя в ином масштабе и смиряется.

Все нью-йоркские адреса О. Генри — в пяти минутах ходьбы от этого судьбоносного перекрестка. Квартыры — на 24-й и на Ирвинг Плейс; отели — «Марти» на 24-й, «Каледония» на 26-й, «Челси» на 23-й. Последний на месте, его неожиданный, почти нью-орлеанский фасад с резными балконами украшен мемориальными досками, но другими: тут умерли Томас Вулф и Дилан Томас. О. Генри снимал в «Челси» семейный номер со второй женой, недолго.

Цела в неприкосновенности «Таверна Пита» на углу 18-й стрит и Ирвинг Плейс. Там на стенах — журнальные первоиздания, там показывают любимый столик писателя, там подают напиток «Галлучино О. Генри» — что не только сомнительно, но и оскорбительно: манерная дамская смесь ликера «Галлиано» и кофе капучино. Если О. Генри что и смешивал, то виски с имбирным лимонадом или апельсиновым соком. Знакомому, спросившему, как написать рассказ, он отвечал: «Первым делом нужен кухонный стол, деревянный стул, пачка желтой писчей бумаги, химический карандаш и стакан. Это основа. Затем вы запасааетесь фляжкой шотландского виски и несколькими апельсинами... Так подходим к ситуации, которую часто величают вдохновением. Смешивая апельсиновый сок со скотчем, писатель пьет здоровье всех журнальных редакторов, затачивает карандаш и начинает писать. Когда апельсины выжаты и фляжка пуста, товарный кусок словесности готов к отправке».

Ирония звучит правдиво, однако «фляжка» — это пинта, по-нашему пол-литра. А нью-йоркский знакомец (друзей и даже близких приятелей не водилось) Роберт Дэвис называл О. Генри «двухбутылочным человеком». Это пугающе: речь идет о двух квартовых, то есть почти литровых, бутылках виски в день. Можно усомниться — но в номере отеля

«Каледония» (три с половиной квартала от «Утюга»), откуда сорокавосемилетнего О. Генри увезли в больницу, нашли девять именно таких пустых бутылок. Он умер через два дня, 5 июня 1910 года. Диагноз — множественный, но основное — цирроз печени. «Цирроз-воевода дозором обходит владенья свои», — говорил скончавшийся в Нью-Йорке восьмьюдесятью годами позже, выпивавший в свою предсмертную неделю ту же дозу, другой сорокавосемилетний новеллист, Сергей Довлатов.

Ничего не поделать: нельзя писать о Нью-Йорке с той же степенью спокойного отстранения, как о Мехико, Руане или Киото. Даже с тем управляемым волнением, как о Севилье, Париже, Риме. Существуют четыре города, от которых никуда не деться. Рига, где родился и вырос. Венеция, где хотел бы стареть и умереть. Москва — столица языка, которым владею. Нью-Йорк, куда приехал в первые дни 1978 и давно перестал вступать о нем в споры. Шекспир, Эверест, Пушкин, Амазонка, Пеле, Нью-Йорк — их первенство в своих областях обсуждать можно, но нелепо. Есть Нью-Йорк — и есть все остальные города мира.

Манхэттен населен для меня разнообразно и плотно. Случаи множатся переживаниями, переживания впечатлениями, впечатления наблюдениями — пора, наверное, писать мемуары, но все кажется рано. (Хотя самое важное происходило в нью-йоркских декорациях, и главные встречи уже произошли здесь, между Гудзоном и Ист-Ривер: с женой, с Довлатовым, с Бродским.) Да и память не поспевает за хрусталиком: картинки ускользают. Надо воспользоваться okazji, отметить, что на небоскребе «Утюг» с зимы 78-го часы показывают без пяти два — и это, кажется, единственная незыблемая деталь нью-йоркского пейзажа.

Городской ритм и пульс, размах и хаос таковы, что Нью-Йорк в воображении и в словесности возникает по кускам: так слепые описывают слона. Для целого нужна передышка, чтоб натурщик посидел тихо. Нью-Йорк текуч, стремителен, изменчив, его не уложить на бумагу. Конечно, город воспет: есть «Мост» Харта Крейна, стихи Фрэнка О'Хара, проза Сэлинджера, Доналда Бартелми, Тома Вулфа, эссе Скотта Фицджеральда, но в общем, оскорбительно мало — оскорбительно то ли для города, то ли скорее для пишущих.

Проницательнее и точнее других воспроизвел Нью-Йорк О. Генри. Город у него оборачивается грандиозной изнанкой: по пушкинскому слову, «охота видеть его на судне», и тут-то ясно, что «он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе». Нью-Йорк у О. Генри — неразрывный великоничтожный образ. И таков в Нью-Йорке человек. Стейнбек однажды сказал: «Это уродливый город, грязный город. Его климат — скандал. Его

политика пугает детей. Его уличное движение — безумие. Его конкуренция убийственна. Но есть одна вещь: если вы жили в Нью-Йорке и он стал вашим домом, ни одно иное место вам не подойдет».

Сдавший нью-йоркский экзамен поступает куда угодно. Здесь живут сильные люди — другие не выживают.

Качества, без которых не прожить в большом городе, — и есть основные характеристики прозы О. Генри: здравый смысл и юмор, сдобренные сентиментальностью. Он — едва ли не единственный писатель, который вызывает у меня не скажу слезу, но позыв к ней. О. Генри дозирует сантименты так, что когда все заканчивается свадьбой или подвигом, раздражения нет, есть благодарность — и даже не ему, не писателю, а самой жизни за то, что она помнит о справедливости. О. Генри восстанавливает доверие к жизни.

Не зря он так наглядно заполняет Нью-Йорк в дни ежегодного бешеного всплеска благодостной энергии — перед Рождеством. На книжных прилавках соперничает с Диккенсом: две сезонные вещи — «Дары волхвов» и «Рождественский хорал». Такая же примета праздника, как колокольчики Дедов Морозов из Армии спасения на перекрестках, воздушные проволочные архангелы с трубами у главной городской елки в Рокфеллер-центре, многофигурные композиции в витринах по Пятой авеню, распродажа в универмагах. Считается, что от Дня благодарения до Рождества товаров продается столько же, сколько в остальные одиннадцать месяцев. Золотых цепочек, черепаховых гребней и сборников О. Генри — тоже.

Пик торгового разгула — там же, где его наблюдал О. Генри: «В этом гигантском магазине, Магазине с большой буквы, служили три тысячи девушек, в том числе и Мэйси». Тут ловко, характерно по-огенриевски, зашифровано название самого большого в Америке и, кажется, в мире универмага «Мэйсис».

Всего в пяти кварталах от него (и в четырех от «Утюга») — последний адрес О. Генри: упомянутая в финале «Романа биржевого маклера» — «Маленькая церковь за углом». Официально — епископальная церковь Преображения. Она в самом деле за углом от Пятой авеню, на 29-й стрит, только вовсе не маленькая — разве что на фоне нависающего сзади 102-этажного Эмпайр-стейт-билдинг, но его построили через семнадцать лет после того, как здесь отпели О. Генри.

Службу начали в одиннадцать часов утра 7 июня 1910 года, а ровно в это время к церкви подъехала свадьба, которой по ошибке назначили тот же час. Молодожены и гости весело шумели в ожидании, пока О. Генри

ускоренно отпевали. Надо думать, ситуация позабавила бы его, а вот то, что теперь правая часть красно-коричневого храма отдана корейско-американской епископальной церкви, — удивило бы: в его нью-йоркских рассказах разместились ирландцы, итальянцы, евреи, но азиаты в то время селились на западе, в Калифорнии.

Нью-Йорк непрерывно расширяет спектр — за счет тех же корейцев, раскинувших повсюду свои безупречные овощные лавки; индийцев, почти монополизировавших газетные киоски; скупающих Манхэттен кварталами японцев; господствующих за рулем такси египтян и гаитян; китайцев, чей Чайнатаун все больше теснит Маленькую Италию; кубинцев и пуэрториканцев, отодвинувших ирландцев на край моего района Вашингтон-хайтс, к протоке между Гудзоном и речкой Харлем, где по преданию индейцы продали голландцам Манхэттен за кучку товаров на 24 доллара. Вокруг этого события масса спекуляций, симпатичнее других такая: индейцы действительно отдали за топоры и бусы самую дорогую в мире недвижимость, только она им не принадлежала — островом владело другое племя. Блистательное мошенничество, не снившееся Джеффу Питерсу и Энди Такеру.

Немудрено: это же были нью-йоркские индейцы, а Питерс и Такер привыкли резвиться на иных американских просторах. Приезжая же в Нью-Йорк, оказывались «младенцами в джунглях» и возвращались поправлять дела в провинцию. Зато жесткость большого города шла на пользу автору. Из 273 его рассказов Нью-Йорку посвящена треть, и треть эта — лучшая.

Запад у О. Генри — фольклорный и ходульный. Восток — реальный и яркий. Кажется, что до прихода в Нью-Йорк он сорок лет блуждал по пустыне, готовясь к событию, о котором его первый биограф Альфонсо Смит сказал: «Если когда-либо в американской литературе произошла встреча человека с местом — это когда О. Генри впервые прошел по улицам Нью-Йорка».

Между тем позади была драматическая жизнь — со множеством занятий (аптекарь, овцевод, журналист, банковский служащий), перемещений (Северная Каролина, Техас, Нью-Орлеан, Гондурас, Огайо, Питсбург), потрясений (бегство за границу от суда, смерть двадцатидевятилетней жены, три года тюрьмы за растрату).

Сорокалетний О. Генри в Нью-Йорке родился заново, но не из пепла: его незаурядность сомнений не вызывала никогда. Он был редкостно одарен: играл на скрипке, хорошо рисовал (первыми публикациями были не тексты, а шаржи и карикатуры), пел басом в церковном хоре и в любительской опере, свободно владел испанским, мог объясниться по-

французски и по-немецки. Имея непрезентабельную внешность (до 80 кг веса при 169 см роста), любил себя украшать: дюжинами приобретал перчатки, носил трость с золоченым набалдашником, покупал дорогие одеколоны. Но успеха в компаниях и у женщин добивался историями: судя по мемуарам, он, как Довлатов, был не импровизатор, а излагатель своих новелл. Мне много раз приходилось наблюдать, как цепенели при довлатовских повествованиях даже пылкие его недоброжелатели, не в силах противиться этой сирене.

О. Генри, впрочем, свой шарм расходовал бескорыстно, не сближаясь ни с кем. Друзей у него не было, были две жены, остальное — в тумане. Он свято хранил «прайвеси», никогда не обсуждая ни своего тюремного прошлого — это был шок навсегда, — ни личной жизни. Целомудрие — равным образом в поведении и писании. В многообразии нью-йоркских уличных персонажей — только одна проститутка. Он гордился чистотой: «Если вы найдете непристойное слово или строку в любой из моих вещей, вырежьте и вычтите из гонорара». И в другом письме: «Я в жизни не написал ни одного неприличного слова».

При этом О. Генри (как его русского ровесника Чехова) постоянно упрекали в отсутствии нравственной идеи, уходе от этических оценок, в моральной неразборчивости: зачем с симпатией изображаются жулики? Более серьезные критики шли глубже, усматривая тотальную замену людей — типами. Властитель дум Менкен писал, что у О. Генри «ни одного человеческого характера, все персонажи — марионетки». За четверть века до этого О. Генри высказался сам: «Мы марионетки, которые пляшут и плачут, напуганные собственными страстями. А когда гаснут яркие огни, нас кладут в деревянные коробки, и темная ночь опускает занавес над сценой нашего краткого торжества».

Это школа Нью-Йорка, в описаниях которого О. Генри — как меньший о большем, как младший о старшем — позволял себе пафос: «Вершины и утесы каменных громад Нью-Йорка...»; иногда даже пафос, отдающий безвкусицей: «Манхэттен, ночной кактус, начинал раскрывать свои мертвенно-белые, с тяжелым запахом, лепестки». Звучат интонации деревенщика: «Грозные, безжалостные, острые и жесткие углы большого города, затаившегося во мраке и готового сомкнуться вокруг сердца и мозга». При этом — полное отречение от природных просторов, на которых прошла прежняя жизнь. Осенью 1909 по настоянию врачей О. Генри уехал в Эшвилл, Северная Каролина, но выдержал там лишь до зимы: «Я могу смотреть на эти горы сотню лет и не родить ни одной мысли. Там слишком много красивых видов и свежего воздуха. Что мне

нужно, так это квартира с паровым отоплением, без вентиляции и физических упражнений». За полтора месяца до смерти он сказал: «Все нарциссы весенних лугов цветут здесь. В одном нью-йоркском квартале больше поэзии, чем в двадцати усыпанных ромашками полях».

Тут взлетает к высотам поэзии и он, отзывавшийся о всех прочих местах пренебрежительно и иронично. Пожив летом 1896 года во Французском квартале Нью-Орлеана, удостоил город отзыва в «Королях и капусте»: «Прославленный центр паточной промышленности и непристойных негритянских песенок». Это, надо полагать, о великом нью-орлеанском джазе.

В Нью-Йорке О. Генри встретил нечто, неизмеримо превосходящее и его самого, и человека вообще. Отсюда пугливый восторг, круто замешенный на сознании своей малости и гордости своим ежедневным подвигом. Взглянем на огенриевскую сцену: место действия — меблированная квартирка, действующие лица — выкованные из чистой стали молодые продавщицы, образ действия — отвага и самоотверженность.

«В большом городе происходят важные и неожиданные события... Бродишь по улицам, кто-то манит тебя пальцем, роняет к твоим ногам платок, на тебя роняют кирпич, лопается трос в лифте или твой банк, ты не ладишь с женой или твой желудок не ладит с готовыми обедами — судьба швыряет тебя из стороны в сторону, как кусок пробки в вине, откупоренном официантом, которому ты не дал на чай». Похоже, после всей прежней приключенческой жизни О. Генри ощутил здесь подлинный вызов.

Ровесник Нью-Йорка, он не стал частью его мифологии — потому что он, О. Генри, ее и творил.

Тень великого города нависает над миром — Калифорнией, банановыми республиками, Техасом: «Домов там еще больше, чем в Нью-Йорке, только их строят не в двух дюймах, а в двадцати милях друг от друга». Нью-Йорк делается точкой отсчета для всяких впечатлений, что мне близко и внятно: после любых странствий сюда возвращаешься, как в столицу из провинции.

Баснословность нагнетается: «Само собой, Нью-Йорк чуть побольше, чем Литл-Рок или Европа, и приезжему человеку с непривычки страшновато». Здесь возможно все, потому что всего ждешь и ко всему готов: «Когда им предложили взглянуть на холмистые берега Гудзона, она замерли от восхищения перед горами земли, навороченными при прокладке новой канализации».

И наконец, пойманный образ, который О. Генри перепевает на все

лады: «Великий город Багдад-над-Подземкой». Волшебное видение, город из сказки. Сюжет как минимум удваивается за счет сказочной «подземки» — сразу заявленного символического подтекста. Автор при этом ничуть не распускается: реальный Нью-Йорк существует по скрупулезно выверенной топографии. Подсчитав повороты и кварталы, мне удалось найти ту не названную в «Фараоне и хорале» церковь, возле которой арестовали бомжа Сопи: это храм Св. Креста на углу 21-й стрит и Парк авеню. О. Генри-Шехерезада не придумывает, но одушевляет улицы, скверы и дома.

Я нанизываю цитаты, сам тому удивляясь: не припомню, чтобы когда-либо приводил их в таком количестве, но догадываюсь отчего. Перебирая огенриевские фразы, словно листаешь подспудный путеводитель. Дело не только в том, что за его словами встают мои реалии (гротескный «вестибюль паросского мрамора» — мой собственный помпезный подъезд на углу 181-й и Форт Вашингтон). Чтобы передать комплекс ощущений от города, в котором проходит жизнь, надо бы писать беллетристику, но О. Генри это уже сделал.

Он, не отходявший от перекрестка Бродвея, Пятой и 23-й, ухватил суть Нью-Йорка и охватил его весь. За пределами Манхэттена ничего существенного нет: можно разок съездить в Бронкс — в роскошный зоопарк; в Бруклин — пройтись по пляжу на Брайтон-Бич и съесть шашлык в «Одессе» или «Кавказе»; на деревенский Стейтен-Айленд — с пикником; в Куинс — прежде на 108-ю к Довлатову, теперь и вовсе ни к чему. У О. Генри за Манхэттенom — миражи.

Как положено в мифологии, есть райские кущи, отнесенные в бруклинские дали — это Кони-Айленд, увеселительный городок, парк аттракционов, Диснейленд начала столетия: «Как называется эта картина? „Сцена на Кони-Айленд“? — Эта? Я хотел назвать ее: „Илья-пророк возносится на небо“, но, может быть, ты ближе к истине». Ирония, замешенная на насмешке и жалости, создает непреходящий образ: как там теперь называются наши эдемы — Багамы, Анталия, Палм-Бич, Антиб?

Доступность рая — неперемное условие существования. Легкодоступность — крушение мечты. Заряженная, как боец-профессионал, на ответный удар, продавщица отказывает искренне влюбленному миллионеру, предлагающему: «Я увезу вас в город, где множество великолепных старинных дворцов и башен и повсюду изумительные картины и статуи. Там вместо улиц каналы... Из Европы мы уедем в Индию... Мы будем путешествовать на слонах, побываем в сказочных храмах индусов и браминов. Увидим карликовые сады японцев, караваны верблюдов и состязания колесниц в Персии... — Я дала ему

отставку... Он предложил мне выйти за него замуж и, вместо свадебного путешествия, прокатиться с ним на Кони-Айленд».

Расцвет этого бруклинского района примечательно совпал с пиком О. Генри: в 1904-1905 годах он напечатал сто двадцать рассказов, в то же время на Кони-Айленде был построен Dreamland (Мечталия?). Столь же примечательно Мечталия сгорела в 1911, на следующий год после смерти О. Генри. В эпоху Диснейлендов и нашествия латиноамериканской шпаны Кони-Айленд зачах, зато по соседству разместилась другая репрезентация земного рая — Брайтон-Бич. На узкой полосе вдоль океана тысячи советских (потом российских и иных прочих) эмигрантов воспроизвели свое представление о светлой жизни — обтекая Америку, создали целый русский город с черным хлебом, книжным магазином «Черное море», вывеской «Имеем свежий карп» и вполне огенриевской ресторанной песней «Небоскребы, небоскребы, а я маленький такой».

Нью-Йорк и не поперхнулся, как с легкостью проглотил он Чайнатаун, Литл-Итали, польский Гринпойнт, арабскую Атлантик авеню и т.п. В Нью-Йорке все поглощается, переваривается, идет на пользу: городу и горожанам.

Вот он, Нью-Йорк О. Генри: «Молчаливый, мрачный, громадный город всегда стойко выдерживал нападки своих хулителей. Они говорят, что он холоден, как железо, говорят, что жалостливое сердце не бьется в его груди; они сравнивают его улицы с глухими лесами, с пустынями застывшей лавы. Но под жесткой скорлупой омара можно найти вкусное, сочное мясо». Этим мясом и была сама городская жизнь — американка в концентрированном виде, которую представляет О. Генри, культурный герой Америки: его выдающийся стиль — краткость, динамичность, стремительность, неожиданность, способность поражать.

Он раньше и лучше других сумел передать колоссальные амплитуды большого города и выносящего такие перепады человека, провидчески бросив взгляд в начале столетия на всю его длину. Сигнал был воспринят сразу и благодарно: трудно представить степень популярности О. Генри в первую четверть века. О нем писали ученые труды. Борис Эйхенбаум бестрепетно сопоставлял его с Пушкиным и Стерном. Его сравнивали с новым французским классиком — статья «Янки Мопассан». Сотни его эпигонов заполняли журналы. Его влияние на американскую новеллу и американскую журналистику — незыблемо, хоть и неназываемо теперь.

О. Генри вышел из моды — как раз из-за своего главного читательского козыря: неожиданных концовок. Они показались нестойкой игрой во времена тотальной игры — такой, как джойсовский «Улисс»,

назовем вершину. Показалось, что поток сознания и подборание крох утраченного времени — это реальность, равноценная жизни. Наверное, так, но сюрпризные финалы О. Генри — не вымысел и не фокус: это тоже сама жизнь, и каждому из нас не счесть случаев, повергающих во внезапное изумление, гнев, радость, досаду, восторг. Жизнь кишит огенриевскими кульбитами, пореже бы.

Критиковали обстоятельный, временами тяжеловатый юмор: «За всю жизнь я не изувечил ни одного овцевода и не считал это необходимым. Как-то я повстречал одного, он ехал верхом и читал латинскую грамматику — так я его пальцем не тронул». Между тем, многословный юмор — истинно народен. Вообще, многословность — исконная жизненная категория, это знает каждый, кто слышал, как простые люди рассказывают анекдоты и происшествия: «А вот еще с одним было...» Такие истории всегда длинны — жаль расставаться с сюжетом, с общественным вниманием, с ролью звезды. Рассказчик путается в деталях и забывает соль, завершая мычанием и бормотанием: «Да, ну вот так оно было, значит...» Сколько я слышал такого в казарме, на рабочем дворе кожгалантерейного комбината, в стекольном цеху стройуправления, в комнате отдыха пожарной охраны — на всех своих неинтеллигентных службах, где помалкивал, вслушиваясь в чудовищные по занудству и захватывающие по правдивости истории — такие, какой была жизнь.

Впрочем, О. Генри почти всегда блистательно афористичен и легко распадается на цитаты: «У вас на ранчо будет пение, а вы его не услышите», «Он был слаб, как вегетарианская кошка», «Каждый доллар в руке у другого он воспринимал как личное оскорбление», «Рот такой формы и таких размеров, что взгляд невольно искал над ним надпись: „Для писем“, „Ростом она была примерно с ангела“, „Рыжая борода, похожая на коврик для вытирания ног, только без надписи „Добро пожаловать“, „Он был свеж, как молодой редис, и незатейлив, как грабли“.

Его проза потрафляет читателю, как довлатовская: она достаточно проста, чтобы не испытывать затруднений, и достаточно изысканна, чтобы переживать удовольствие от понимания. Внятный повествовательный голос, доверительные обращения к читателю, живой диалог, красочные метафоры, гиперболы, обильные аллюзии. И — краткость, которую он в конце жизни переживал как ущербность: «Я хочу заняться чем-то большим. То, что я сделал, — детская забава перед тем, что я могу, что во мне есть». Чеховский (довлатовский тоже) комплекс отсутствия большой формы. О. Генри в этих муках шел против своей выдающейся максимы: «Дело не в дороге, которую мы выбираем; то, что внутри нас, заставляет нас выбирать

дорогу». Его дорога привела в Нью-Йорк, а тот не располагал к романам: журнальный сюжет должен быть прочитан в подземке.

Это масскульт. Масскульт — были театр Шекспира, музыка Моцарта, проза Дюма — дело в уровне. Может, «Дары волхвов» и в самом деле сусальная история для глянцевого журнала. Но — лучшая в мире сусальная история!

О. Генри предсказуем — прочитав два десятка его рассказов, можно угадать концовки всех остальных. Манипулятор, фокусник, технарь, он довел до виртуозности ремесло сюжетосложения, профессионального писания вообще. Это под воздействием О. Генри появились руководства по сочинительству, и я лично знаю молодую женщину, которая, оставшись без работы, купила такое пособие и выпускает уже третий бестселлер. О. Генри вроде бы нашел формулу успеха, что противоречит самой идее творчества, немыслимого без чуда. Но, во-первых, в предсказуемости и лестном для читателя угадывании есть обаяние, во-вторых — все это никак не объясняет, почему перечитывают О. Генри.

Его достижение — разумеется, не сюжетные извивы, а интуитивно, чудесным образом найденная пропорция юмора, здравого смысла, сентиментальности, — и этому его научил Нью-Йорк.

Когда я нахожусь вдали от Нью-Йорка, мне хочется напоминать себе и другим, что я — оттуда. Наверное, не надо: печать неизгладима. «Нью-Йорк? — говорит он, наконец. — Изначально и время от времени, — говорю я. — Неужели еще не стерся?» Не стирается: в столице мира царит первозданная простота, уроки которой годятся всюду. Самый городской из городов возвращает к Колумбовым ориентирам: в Нью-Йорке все соотносят себя со странами света — «на северо-восточном углу», «двумя кварталами южнее», «западная сторона улицы». Построенный без лекала, умышленный хлеще Петербурга, воплощенная мечта Малевича и Мондриана, Манхэттен вырастает из океанских просторов и пионерских прерий, и язык никогда не даст этого забыть.

Просты идеалы: «Если у меня будут лишние деньги, я сниму где-нибудь хибарку из двух комнат, найму повара-китайца и буду себе сидеть в одних носках и читать „Историю цивилизации“ Бокля». С поправками на время и место — Генри Торо, Обломов, Пульхерия Ивановна. Что, если вдуматься, близко: это вровень с человеком. Все — и смех, и чувствительность, и пафос — с человеческим лицом.

Просты принципы: «Вы ведь не презираете денег, Келли? — Я? — сказал Келли. — Я бы убил того, кто выдумал бедность».

В рассказах О. Генри торжествует поэзия товарного словаря,

железнодорожного расписания, ресторанного прейскуранта. Не уметь вычитывать ее из жизни — подлинное несчастье. Потому что «самое главное — не бессмертие души и не международный мир, а маленький столик с кривоногим судком, фальсифицированным вустерским соусом и салфеткой, прикрывающей кофейные пятна на скатерти». А то, что люди постановили называть поэзией, занимает подобающее место: «Подобные стихи оскорбляют закон и порядок, но почта их пропускает на том основании, что в них пишут не то, что думают».

Просто-таки разнузданность здравого смысла!

Он писал свое пособие по жизни, бродя по великому городу, неизменно возвращаясь к перекрестку с небоскребом «Утюг», вокруг которого размещался его Манхэттен, его Нью-Йорк, его мир. Всего восемь лет и всего несколько десятков кварталов — а сколько вообще нужно? «В большом городе происходят важные и неожиданные события». Чтобы разобраться в них, необходима наводка на резкость — О. Генри это умел. Он внятен, забавен и прост, но — тем не исчерпывается. Зазор неизвестен, потому что неопределим. Он не зря назвал Нью-Йорк «Багдадом-над-Подземкой», а рай поместил в Кони-Айленд. Чудеса — за ближайшим углом: это страшно и восхитительно. «Мы в состоянии постичь климат, но погода выше нашего понимания».

О. Генри всеприемлющ и терпим: горожанин обязан быть таким, хотя бы из инстинкта самосохранения, из опаски ответного удара. Страх и выгода — закон общежития и основа правопорядка. Горожанин не добр — он осмотрителен. Это надежнее и долговечнее — как еще обернется доброта, за кого, против кого, с какой праведной яростью? Отсюда — никогда не оскорбительный, не издевательский смех О. Генри. В некрологе юмориста Билла Ная он написал конечно же о себе: «Его юмор — чисто американский: основанный на острых и неожиданных контрастах, сближении противоположностей для эффектного сравнения. Шутки никогда не ядовиты. Они сверкают, как летняя молния над горизонтом жизни. Они безвредны, как улыбка ребенка».

Ребенок улыбается, читая О. Генри. У взрослого — набухает слеза. Взрослый знает, что быть веселым — значит быть сильным. Я сдавал эти экзамены в средней манхэттенской школе на аттестат этой зрелости.