

1/1991 г.



URBI

ЖУРНАЛ ДЛЯ ЧТЕНИЯ

г. Нижний Новгород

1/1991г.

УРБИ

ЖУРНАЛ ДЛЯ ЧТЕНИЯ

г. Нижний Новгород

Журнал издан на средства



**Редакторы-составители:
Марина Кулакова
Кирилл Кобрин**

**Оформление:
Алексей Бутысин**

**Оригинал-макет издания:
Сергей Золотарев
/предприятие «ЭЛЬФ»/**

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Лукас. Дребезги (эссе о приватной литературе).....	4
<i>Литература</i>	6
Кирилл Кобрин. История одной старой женщины (рассказ).....	6
Валерий Хазин. Телохранители (рассказ).....	13
Стихи Александрины	22
Любовь Дервоедова. Стихи	27
Марина Кулакова. Диалоги	30
Елена Шварц (Санкт-Петербург). Стихи	36
<i>Литература на полях</i>	40
Ры Никонова-Таршис (Ейск). Слово — лишнее как таковое	40
Марина Кулакова. Что же такое поэзия?.....	44
Владимир Климычев. Заметки аматера	47
Материалы конференции «Современная литература в филологии» (Н. Новгород, 14-16 февраля 1991 г.)	49
<i>Литература переводная</i>	53
Х. Л. Борхес (в соавторстве с М. Гуэрреро) Книга вымышленных существ (фрагменты) Эссе и пер. Д. К. Хотова	53
<i>Послесловие от редакции</i>	64

Н. Лукас
Дребезги

(эссе о приватной литературе)

«**В**се в дребезги!» — восклицал Розанов по другому поводу.
Чем же дребезги хуже целой вазы?

Поднимешь осколочек, поиграешь на гранях солнышком и — приятно.

Внешне — обычный человек. С восьми часов до пяти — известно где. Или с семи до трех пятнадцати. Известно что делает там: известно кто. Не гусар. Не правовед. Но вот, кончается известно какое время и иное грядет. Три пятнадцать бьет, четыре или пять. И он уже — не тот, что известно кто, а — так себе. Идут: кто — сам по себе, кто — другие по нему самому; он же: другой — сам по себе.

Вот он приходит домой. Долгие мысли его, темное время его. Сумерки. Буквы блестят корешков: запах коричневый и сладковатый: книжные полки. Стоя напротив с чаем в руках чистит глазами названий сплетенья и расплетенья; выстроит ряд: Свана догонит Адольф, Лева Одоевцев на парашете Невы смотрит напротив — на Пушкинский дом, в нем иностранец Менар пишет роман о Добром Алонсо; так и гоняет по полкам вверх-вниз: план составляет чтенья на вечер.

Дребезгов он собиратель.

Здесь фразочку подпишет, там — словцо, а вон там мыслишку прикарманит. Часа четыре может сравнивать два перевода сонета английского. А то за два — роман проглотит. Он полководец своих прочтений; планы их висят над столом: вот тяжкие переходы сквозь скорбные пустыни экзистенциальной литературы, вот кавалерийские набег на фаланги греков, вот — хитроумные шахматные партии со структуралистами. Он, не чуждый садизму, — капризный деспот своей державы. Как африканский царек, увенчавший острые копья своего двора головами побежденных противников, он развешал по стенам портреты; там рядом можно увидеть: Ходасевич и Джойс, Конан-Дойл и Вагинов, Катулл и Пессоа.

Он действительно относится к литературе, как к своим штанам.

Принципиально, вся литература является приватной. Приватен сам акт чтения. Приватен сам акт писания. Но оглушительное большинство литературы не осознает себя таковой. Она нервно хватается читателя за рукав, кривляется, шипит, орет в ухо; в общем, ведет себя как зазывала на ярмарке; и все ради одного — отвлечь от самой себя. Она намекает на некие туманные дали, зовет к борьбе, запрещает есть мясо, пещется о детях... Как и всякая истеричная дама столь почтенного возраста, она преувеличивает свое влияние на жизнь. Ее не уважают, с ней не считаются; у многих она вызывает раздражение; брызжет слюной и не чистит по утрам зубы. И мало кто знает, что эта бабушка умопомрачительно готовит пельмени и пироги с черникой. Грянуло кино, TV; пришел рок'н'ролл с блядоватой подругой — видео; они трахнули старушку «тепленькую, трупцом попахивающую», надавали ей пинков и выгнали вон из балагана. Они «приехали и соответствуют». Бабушка же вернулась на кухню и стряпает. Желających немного — сплошь гурманы.

«Большой» литературы больше нет.

Принципиально, вся литература является приватной.

Приватен акт писания.

Приватен акт чтения.

Разница — в установках при создании текстов. Оглушительное большинство текстов создаются с установкой на выход из своих пределов. Проходит время. Из шарика выпускают воздух. Остается то, что, собственно, и создавалось — тряпочка, рвань, осколки: дребезги. Это — не для праздника. Это — на каждый день. И не для всех. Для тех, кто и впрямь — захочет: прочтет.

URBI

Впрочем, не думайте, что вам подсунили манифест какой-нибудь новой школы. Отнюдь. Приватный человек, читатель приватной литературы, приватный читатель, собиратель дребезгов; что угодно, но не сочинитель манифестов. Единственный приемлемый для него лозунг — и тот ворованный дребезг, к тому же, английский: «Home-made literature for home-made people».

Итак, наш герой один на один со своим книжным шкафом. Сумерки — длинное время приватного человека. Осколками поблескивают золоченые буквы на корешках. Приватный человек выходит на промысел. Оставим его одного.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилл Кобрин История одной старой женщины

Вера Алексеевна Зомбарт, родом из Восточной Европы, сценарист артульского радио, приглашенный лектор колледжа Святого Кри, автор фундаментального исследования «Русская литература. Три века: золотой, серебряный, свинцовый», лауреат премии Кистилского университета, умерла от воспаления легких в возрасте 83 лет одиннадцатого мая тысяча девятьсот семьдесят девятого года.

Некролог в столичной газете, тихие похороны: по влажному гравию ддакаслского кладбища мимо фамильных склепов, крестов и памятников движется скромный кортеж — толстый господин из колледжа, увядающая кокетка с радио, высокий седой старик и ваш покорный слуга, которому госпожа Зомбарт не раз помогла в изысканиях по истории русской литературы начала века («славянские пятницы» — так называла она наши еженедельные встречи). Свежая листва деревьев смыкалась над аллеей, образуя нечто вроде зеленого тоннеля; неподвижность серого неба, прохладный воздух, шелковый после дождя, рождал настроение чинное и благочестивое. Церемония удалась: натасканная радиодама всхлипнула точь-в-точь в момент установки памятника, на котором волею хищного вкуса покойной были выбиты ветхозаветные реминисценции какого-то малозвестного русского поэта:

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

У ворот кладбища меня нагнал старик. «Извините, Вы — Ббр Обр, аспирант колледжа Св. Кри?», «да», «меня зовут Тунк Сагмун, я был единственным другом госпожи Зомбарт», «очень приятно», «видите ли, у меня к вам дело. Вера Алексеевна давно чувствовала себя очень плохо, и была, так сказать, в предчувствии смерти...», «да, да она мне говорила...», «... так вот, два месяца назад она передала мне весь свой архив и назвала после ее смерти отдать вам. Если он действительно нужен, давайте, зайдём ко мне, выпьем по рюмочке водки, помянем Веру Алексеевну и вы заберете архив. Здесь недалеко.»

Нужен ли мне архив! Я чуть не подскочил на месте, возопив «Зимбала!» — старый боевой клич предков (в моих жилах течет свигская кровь). Нужен ли мне архив! Да, черт возьми, да, да и да; госпожа Зомбарт не раз намекала, что имеет ценные документы, еще не введенные в научный оборот. Нужен ли мне архив! Милая, милая Вера Алексеевна.

Я был настолько возбужден, что не заметил, как мы добрались до дома господина Сагмуна. Зайдя в небольшой коттедж, минуя прихожую, мы оказались в довольно тесной комнате, набитой книгами и разными бумагами, по-видимому, в кабинете. Хозяин достал из шкафчика бутылку польской водки, разлил в маленькие граненые стаканчики (таких я прежде не видывал); водка обожгла горло и я поспешил затянуться сигаретой.

Тем временем, старик вытащил из-под письменного стола большой нелепый чемодан, вытер с него пыль, достал из жилетного кармана ключик и раскрыл это чудовище. «Вот архив госпожи Зомбарт», — сказал он, а затем снова разлил водку в опустевшие рюмки, взял свою и устроился в глубоком кресле, предоставив мне действовать.

Внутри чемодана лежало несколько толстых папок. На каждой из них пометка: «Письма 1913 г.» или «Письма 1921 г.», или «Дневник 1910 г.», или «Черновики». Я нетерпеливо схватил первую попавшуюся папку (кажется «Письма 1922 г.») раскрыл ее и начал читать желтый листок, лежащий сверху. Вот что там было:

«Милая Вера Алексеевна,

с радостью получил Ваше письмо; я все еще в Берлине; дыра, провал, пустота: ничего не делаю. Вставанье, шатанье, уроки танцев; вечером — кафе. Присажайте: Вы спускаете время; будем гулять, говорить: поэзия, Ницше, ни слова о политике — бюргерам. Жду; живем там же — на Фридрихштрассе, 18. А устал, — ох, как устал! Вас обнимаю и остаюсь Бор. Бугаевым». «Это же письмо Андрея Белого!» — вскричал я. «Да, она кажется говорила, что была знакома с ним, — ответил старик, — ну что, нужен архив?» — Да, конечно! Я могу его забрать? — Берите. Выпейте еще водки. И снова обожгло горло, снова затыжка. Голова шла кругом, нужно успокоиться, подумал я и решил отложить разбор архива до дома. Лишь одно обстоятельство привлекло мое внимание: адресатом писем была Вера Алексеевна, но не Зомбарт, а Калугина. Я спросил об этом Сагмуна.

— Это ее девичья фамилия.

— Скажите, а она не родственница того знаменитого генерала Калугина?

— Вера Алексеевна — дочь генерала Калугина.

— Как, генерала Алексея Георгиевича Калугина, основателя парижского «Союза православных офицеров»?

— Совершенно верно. Того самого Калугина, которого англичане прочили в правительство «Север — Западной России» в конце 1939 г., а 1 января он покончил с собой. Вера Алексеевна часто вспоминала его, однако в те годы никакого отношения к его деятельности не имела, хотя и жила в его парижской квартире...

Господин Сагмун, видимо, заметил, что я слушаю его невнимательно, и это действительно так, ибо я с нетерпением ждал момента, когда окажусь один на один со своим кровником.

— Ну, ладно, идите. Вам сейчас не до моих разговоров. Впрочем, если вам понадобятся какие-нибудь уточнения, то я всегда к вашим услугам.

Я не приминул раскланяться и помчался домой.

Ожидания мои не были обмануты: архив действительно оказался богатейшим. Помимо процитированного, там оказались письма М. Волошина, А. Керенского, В. Д. Набокова, Г. Адамовича, проф. Карсавина, Куласа Тенока, С. Эфрона. В отдельной папке лежал экземпляр поэтического сборника Веры Лани (лит. псевдоним Веры Алексеевны) «Бальдандерс» (СПб, 1912) и журнал «Русская мысль» (№ 5, 1912) с рецензией В. Брюсова «Вера Лани: маршалский жезл в солдатском ранце». Я уже не упоминаю о черновиках пьесы «Нидбур Тевенский» (на артульском языке) и прочих ценных материалах. Изучив письма, я перешел к дневникам. «Дневник 1910 г.» показался мне не очень содержательным, а вот «Дневник 1939-40 гг.», особенно записи сорокового года весьма заинтриговали и не могу удержаться чтобы не процитировать их полностью:

Отрывки из дневника Веры Алексеевны Калугиной 1940 г.

«3 января. Похороны папы. Нестерпимое ожидание чего-то еще худшего. Но что может быть хуже того, что случилось: война, эти похороны? Я совсем одна, мне 44 года — ни родины, ни пристанища. Только черные тени за спиной. На кладбище рядом с Петряевым стоял ЭТОТ ЧЕЛОВЕК. Тот, что выскользнул из нашей квартиры через мгновение после выстрела в кабинете папы. Убийца? Он хорошо одет, у него тонкое бледное лицо, длинные пальцы. На выходе с кладбища я подошла к нему. «Что вы

здесь делаете?» «Я всегда восхищался вашим отцом», — так, кажется он сказал. «А что вы делали в его кабинете, когда там стреляли?» Он церемонно поклонился — «Мадам, вы меня с кем-то путаете» — и пошел...

4 января. Утром ходила в префектуру. Вернулась — двери взломаны, в папином кабинете следы обыска. Позвонила в полицию и бросилась смотреть ящики. «Секретный» выломан и исчез: видимо, унесли с собой. Другие комнаты не тронуты. Потом съехалось много людей: полицейские, газетчики, из английского посольства. После допроса отдала ключи следователю и консьержке, пошла ночевать к Нарумовым.

13 января. По-прежнему живу у Нарумовых. Плохие новости в газетах. Вспоминаю Кузмина, боже, как он был весел! и ничто не смущало его — ни война, ни революция. Все утро нашептываю «Что стоишь ты опечален, милый гость? Что за груз на плечи взвален, милый гость? Проходи своей дорогой ты от нас, Если скорбью не ужален, милый гость!» Говорят, умер нищим, в больнице...

Позавчера звали на rue Colonel Bonnet. Не пошла.

21 января. Днем увидела ТОГО ЧЕЛОВЕКА. Он шагал, не озираясь, по другой стороне улицы. Я пошла за ним, он свернул на бульвар Виктора. Там было многолюдно — можно не прятаться: да этот человек был так задумчив, что не заметил меня и в двух шагах. Затем мы пошли по набережной, у моста Гренель я нагнала его (рядом ни души) и спросила: «Так что же вы делали в кабинете моего отца?» Он страшно испугался, отпрыгнул и бросился бежать прочь от меня.

Весь вечер бродила в этом районе, надеясь наткнуться на него. Тщетно.

Очень устала.

22 января. Наводила справки о ТОМ ЧЕЛОВЕКЕ. Никто из бывших на похоронах его не знает.

3 февраля. Дождь. скучно, страшно. Париж затемнен; все говорят о немцах, русских, норвежцах, поляках; все говорят о войне. Впрочем, французские власти тревожат пока больше, чем германские танки и самолеты. Эмигрантов беспрестанно вызывают в полицию, проверяют документы, куда-то высылают. Слава богу! стараниями Этьена я избавлена от всего этого.

Несколько дней бродила в районе моста Гренель, все с меньшим усердием.

12 февраля. Слава тебе, Господи! Я увидела его. Он играл на контрабасе в каком-то кафе на рю Лафайет. Я шла проститься с леди Блайз: она уезжает в Лондон: И вдруг сквозь стекло я заметила ЕГО! Так вот от чего такие длинные пальцы... Осторожно навела справки — Шарль Дютайи, музыкант, работает здесь не часто, в основном, вместо кого-то. Живет в Сен-Дени.

15 февраля. Прощай, Париж! Сегодня я уезжаю в Динан искать Шарля Дютайи. Найти и убить его.

Впрочем, все по порядку. Три дня я узнавала адрес этого человека. Наконец, вчера вечером мне было известно все: Шарль Дютайи, музыкант тридцати пяти лет, холост, живет один, улица Морж, 39. Утром я пошла к нему, в моей сумке лежал папин пистолет. Зайдя в подъезд я справилась у консьержки, где живет мсье Дютайи. «Он уехал, мадам, сегодня ночью, очень спешил, мадам, очень спешил. А вы кто будете?» Я была готова к этому: «Его двоюродная сестра. Куда он уехал?» «Не знаю, мадам, очень жаль, как-то неудачно все получилось: вы здесь, он уехал. Спешил, очень спешил...» «В Брестань он уехал. В Динан. Я на вокзал бегал узнавать расписание», — сказал сын консьержки.

Я пошла на вокзал, купила билет. Собрала вещи. Папину квартиру я продала еще месяц назад. Теперь у меня есть деньги. Я свободна. Я еду в Динан. Я найду и убью Дютайи.

16 февраля. Динан.

17 февраля. Ищу Дютайи.

18 февраля. Ищу Дютайи.

19 февраля. Дютайи позавчера уехал в Блуа.

21 февраля. Приехала в Блуа. Остановилась в «Голубой короне». Передвигаться все труднее — война.

Пойду на поиски.

Вечер 21 февраля. Проклятье! Дютайи останавливался в этой гостинице и сегодня утром, за час до меня, куда-то уехал. Куда — неизвестно.

Боже! Помогите мне.

13 апреля. Я опять в Париже. Ездить и искать его по всей Франции — бесполезно. Легче наводить справки у владельцев кафе и ресторанов: ведь должен же этот Дютайи где-то зарабатывать! Попросила помочь Этьена, он обещал. В этом году самая печальная весна в Париже, хмуро, холодно. Нарумовы уехали в Америку. Живу одна в их квартире.

13 июня. Дютайи здесь! Неделю назад я достала у его квартирной хозяйки в Сен-Дени фотокарточку и отдала Этьену. Этьен справился в полиции. Там узнали этого человека: он два года назад вернулся из Испании. А потом сказали адрес. Завтра утром решится все».

После этой записи еще одна, чуть изменившейся рукой, явно позднейшая:

«...Перечитала дневник. Прошло лишь полгода, но как все переменилось, как все ушло: и лихорадка поисков, и мокрый Париж, и эта мирная война. Дютайи, наверное, мертв; тогда утром я встретила его на лестнице, он оттолкнул меня, Я упала, он выскочил на улицу. Я за ним. 14 июня в Париж вошли немцы. В переулке стоял мотоцикл с несколькими солдатами. Увидев метнувшиеся фигуры, они открыли огонь... Больше не помню ничего. Пуля попала в шею, я едва не умерла в госпитале; но все это было; было, будто не со мной. И вот декабрь, Биарриц, русская колония в полном составе, война везде, только не здесь. А Шарль Дютайи наверное погиб. Иначе все было бы слишком глупо...»

Можете представить мое изумление. Эта тихая старушка, сама кроткость, сорок лет назад колесила по затемненной Франции, чуть ли не с пистолетом в руке, колесила, чтобы найти и убить какого-то подозрительного субъекта, агента то ли НКВД, то ли абвера!.. Хотя, честно говоря, меня — филолога, больше интересовало упоминание Кузмина. Из писем я понял, что Вера Алексеевна была сотрудница журнала «Аполлон» в 1912 г., поэтический сборник и рецензия Брюсова говорили о принадлежности ее к петербургской предвоенной богеме. Во Франции госпожа Калугина отошла от активной литературной деятельности: две-три краткие рецензии в «Современных записках», эссе в некоем свразийском издании: вот и все. В 1940 г. след ее терялся; достоверно известно лишь то, что в 1964 г. Вера Алексеевна предложила свои услуги артульскому радио, а через год колледжу Св. Кри. Из этих материалов складывалась весьма интересная биография; я задумался: а не создать ли мне жизнеописание Веры Алексеевны Зомбарт? Артулия — тихая страна, находящаяся как бы на отшибе, эмигранты к нам почти не едут; так что дочерью знаменитого генерала Калугина должны заинтересоваться. Я позвонил знакомому в министерство внутренних дел и попросил достать как можно более исчерпывающую информацию о г. Зомбарт и («бес попутал», как говорят русские) о г. Т. Сагмуне.

Выдержав паузу, через неделю я позвонил старику. Однако мои любезности и благодарности быстро канули в ледяной воде на том конце провода. Да. Нет сомнения. Да. Не помню. А зачем вам, когда мы познакомились? Книгу хотите написать? Биографию? А кто дал вам право? Молокосос! Считай буквы в строке и не лезь в чужие дела! Попробуй только, я на тебя в суд подам! Бам! Пи-пи-пи-пи-пи-пи...

«Старик спятил», — подумал я. «Старый дурак», — подумал я. «Все равно напишу», — подумал я.

И сел работать.

А через месяц пришло письмо.

Отправителем был Тунк Сагмун.

«Уважаемый г. Обр,

ради бога, извините старику его грубость. В конце мая я был очень раздражен и почти не контролировал свои поступки. Причиной тому были обязательства, наложенные на меня покойной Верой Алексеевной Калугиной. Если Вы помните, я подошел к Вам на кладбище и сам, именно сам, предложил забрать архив. Такова была ее воля. Вера Алексеевна была незаурядной женщиной. Поль Валери, хорошо знавший ее в 20-е гг. как-то заметил: «Сильная воля заменила ей мораль и религию, сила ее — в движении, символ ее бальдандерс». Интересно, что Валери не знал о существовании поэтического сборника с этим названием, Вы должны были его видеть.

Кстати, эту историю о Валери Вера Алексеевна просила рассказать Вам через месяц-другой после ее смерти, т.е. когда Вы будете увлечены архивом и начнете подумывать о написании биографии госпожи Зомбарт.

Вы удивлены? Да, Вера Алексеевна готовила Вас к написанию ее биографии; на «славянских пятницах» давала Вам крохи и разжигала Ваше любопытство; перед смертью привела в порядок архив, даже купила у старьевщика это пыльное барахло, чтобы архив выглядел архивом; наконец. вот Вам фраза Валери. Вы созрели написать ее биографию?

Тогда, — спросите Вы, — почему эта грубость по телефону? Хотите верить, хотите нет, но это тоже выдумка госпожи Калугиной. Признайтесь, когда Вы твердо решили начать работу: до или после звонка?

Вы, наверное, приберегли мне последний, главный вопрос. Зачем Вере Алексеевне Зомбарт было нужно, чтобы г. Обр написал ее биографию? Так? Приготовьтесь, я вступаю на вражескую территорию. Я начинаю нарушать ее волю. Внимание; учтите: риск велик.

Дело в том, что Вы, г. Обр, объективный ученый из нейтральной страны, абсолютно честно, ничего не подозревая, должны были запротokolировать чудовищную ложь. Для этого и разыгрывался весь этот спектакль. Я же, ничтожный из ничтожных, наконец-то могу разрушить ее планы. Мне нечего терять.

Мое настоящее имя — Иосиф Боркин. Я еврей, родился в Праге, учился в Сорбонне, в 1935 г. завербован НКВД и под именем Шарля Дютайи послан в Испанию. Вернулся в Париж в 1938 г. Целый год мне казалось, что обо мне забыли; я жил в каком-то грязном районе и зарабатывал на жизнь музицированием. В конце 1939 г. меня нашли и дали задание. Я должен был убить генерала Калугина, инсценировав самоубийство. А помочь мне в этом должна была, да-да, его дочь, Вера Алексеевна Калугина, известная литературная дама и, как я потом выяснил, агент НКВД с 1927 г. 31 декабря, вечером, она пустила меня в квартиру, мы зашли в кабинет генерала, она представила меня, я подошел и в упор выстрелил ему в висок. Остальное было делом техники. На похоронах (я был послан наблюдать за публикой) она как-то странно на меня смотрела все время, а на выходе с кладбища подошла и предложила встретиться и обсудить одно дело. Очень не хотелось ее видеть, но почему-то я согласился. Я пришел к мосту Гренель за час до условленного срока, спрятался и стал наблюдать. Стемнело. Через полчаса кто-то стал осторожно спускаться сюда вниз, под мост. Я притаился в самом темном углу и через пару минут увидел ее. Она была с пистолетом в руке! Она пришла убить меня. Однако, у меня было преимущество: я ее видел, а она меня — нет. Когда она подошла ближе, я выбил пистолет из ее рук, вскарабкался наверх и через мгновение уже затерялся в толпе на авеню Моцарт. То, что было дальше, есть в ее дневнике. Я метался из города в город, запутывал следы: я думал, что ей приказали убить меня. Только позднее я понял, что никто ей ничего не приказывал; она сама хотела уничтожить свидетеля своего предательства. К началу мая 1940 г. я вернулся в Париж, думая, что запутал ее; и все же как-то утром встретил ее на лестнице дома, в котором жил. Там, в дневнике, насчет этого полная правда. Я выскочил на улицу, она за мной. Немец из переулка дал очередь. Ее ранило в шею, меня — в грудь. Но нас подобрали какие-то сердобольные люди, и мы оказались в госпитале. Она думала, что я убит; я — что убита

она. Надо было видеть, как мы встретились в госпитальном коридоре; она упала в обморок: первый и последний раз в жизни. Она ведь была на 9 лет старше меня, но удивительно красива, даже в том возрасте. Встречаясь в коридоре, мы начали даже здороваться. А как-то ночью она пробралась в мою палату. Вместо того, чтобы убить меня, она стала моей любовницей. Когда мы выписались, ее знакомый в префектуре выправил нам документы: Вера и Шарль Рюде, брат и сестра. Сестра и брат уехали на территорию Виши, в Сен-Тропез. Там она очаровала престарелого коммерсанта Жерара Зомбарта и вышла за него замуж. Все шло превосходно: у нас появились деньги, Жерар чечно был в разъездах, люди НКВД, как нам казалось, не представляли более опасности. И мы расслабились, потеряли осторожность: ее муж стал что-то подозревать. Он предложил мне убраться вон. Тогда Вера подложила в его кабинет листовки Сопrotивления, оружие и написала анонимный донос. Жерара забрали, и он канул в этой мясорубке. По окончании войны мы уехали в Аргентину, потом, в 1963 г. — в Артулию. Вера Алексеевна не отпускала меня ни на шаг. Она сама снимала мне жилье, содержала меня, даже выбирала мне любовниц. Она боялась, что я расскажу о генерале Калугине. Почему она не убила меня? Или тогда в госпитале: или потом; возможностей было много. Видите ли, мое присутствие тешило ее самолюбие, она была тщеславна, а я был единственным, кто знал все ее способности. Нет-нет, не думайте, совесть ее не мучила. Она хотела попасть в историю, но в другом ампула, она хотела обмануть время, переиграть все в посмертной биографии, написанной объективным ученым. Отсюда весь этот спектакль с архивом, только не думайте, что он полностью — подделка: все, кроме дневников 1939-40 гг. — подлинники, да и в этих дневниках ложь искусно перемешана с правдой.

Мне кажется, в ее плане есть еще один пункт. Это я. После ее смерти я могу не выполнить ее завещания или разоблачить ее, сказать всю правду (что я и делаю). Мне кажется, за мной следят. Наверное, меня уничтожат. Впрочем, я стар, и терять мне нечего. Единственное, на что я способен — это письмо.

Вы можете не поверить мне, ведь Вас столько уже дурачили... Но, послушайтесь моего совета, не пишите ее биографию, не дайте одурочить Историю.

Впрочем, Вы по-прежнему вольны распоряжаться всеми материалами архива госпожи Зомбарт.

На этом прощаюсь

(скорее всего навсегда)

Тунк Сагмун
23.06.1979 г.»

Можете себе представить мои чувства. Чем дальше я читал письмо старика, тем в больший приходил ужас и отвращение: в какую мерзкую историю я чуть было не влип. Литературная дама — отцеубийца, мужеубийца, шпионка; тихий старичок — агент и альфонс. Но, поразмыслив хорошенько, я вдруг обнаружил, что у Сагмуна нет ни единого доказательства. Ни единого! Как, впрочем, и у госпожи Зомбарт. Не была ли вся эта кровавая шпионская история маниакальной выдумкой двух сумасшедших стариков? Я снова позвонил в Министерство Внутренних Дел. Вот что мне там ответили:

«Зомбарт Вера Алексеевна, р. 1896 г., место рождения г. Магнумай (Артулия), родители: отец — русский эмигрант Алексей Зомбарт, мать — Вас Бег, артульская подданная; закончила Магнумайскую частную школу в 1912 г., Тевенский университет в 1919 г., работала в гуманитарной миссии в Новой Зеландии; с 1949 г. преподаватель Магнумайской частной гимназии, с 1963 г. работала в колледже Св.Кри (Ддакасл). Сценарист артульского радио. В браке не состояла. Умерла 13.05.1979 г.

Сагмун Тунк, р. 1905 г., место рождения г. Лис (Артулия), родители: мать — Рикс Тунк, артульская подданная, отец — неизвестен. В 1922 г. закончил лисскую среднюю муниципальную школу, в 1930 г. — лиский музыкальный колледж. С 1938 г. по 1971 г. работал в оркестре артульского радио. С 1972 г. — на пенсии. Проживает по адресу: Арту-

лия, Ддакасл, Логд авеню, 29».

Значит, я был прав. Двое сумасшедших стариков, прожив скучную жизнь, решили создать себе посмертные авантюрные биографии, полные убийств, любви и литературы. Я посмотрел на чемодан с архивом. Проклятые подделки! Нашли идиота. Два старых идиота нашли третьего, молодого идиота. Месячная работа насмарку! Я ниул чемодан. Облако пыли заиграло в лучах июньского солнца. Несколько дней я не мог прийти в себя и от мысленного блуждания по зимнему Парижу с пистолетом в руке вернуться к скучным филологическим штудиям. Но, наконец, как-то утром я проснулся в расположении духа твердом и уверенном. «Сегодня я начну снова работать», — сказал я себе и бодро вскочил с кровати. Сделал зарядку (Sic!), принял душ, побрился (Sic!), сварил кофе и, раскрыв газету, принялся завтракать.

P.S. «Происшествия. Вчера, в одиннадцать часов вечера, на Логд авеню, неизвестная машина сбила Тунка Сагмуна, 69 лет, пенсионера, выходящего из своего дома, № 29. Потерпевший умер, не приходя в сознание. Номер машины не был замечен. Ведется расследование». («Ддакасл съон», 2.7.79)

Валерий Хазин Телохранители

*«Желающий проникнуть в суть дела
путь не задерживается на буквальном
значении отдельных выражений,
которые не могут удовлетворительно
соответствовать высшим духовным
таинствам, а поднимается
пониманием над смыслом слов».*

Николай Кузанский.
Об ученом незнании, Кн.1, гл.2.

I. Когда отправляешься в рейс, очень важно

Добрый знак: ни намек на сон, и уже час сорок мы в пути. Когда отправляешься в рейс (мы всегда выезжаем ночью), очень важно, как пройдут три часа первой стражи. Труднее всего не позволить колесам укачивать, побороть сонливость — источник смутного страха, прилив давно скрываемой болезни — и если удастся — дорога будет легкой. Не случилось еще, конечно, чтобы я заснул на посту, но все же, поначалу, особенно в часы первой стражи, почему-то берет оторопь, кажется, не выдержишь, и вот добрый знак: час сорок две мы в пути, и ни намек на сон.

Это девятый мой рейс, седьмой — в звании телохранителя, и было бы ужасно поддаться слабости именно теперь, когда выпало самое тяжелое и почетное за годы службы — сопровождать того, кто два десятилетия правил страной, чье имя мне не позволено проносить даже в мыслях, дабы не нарушать покой его последней железной дороги.

Здесь, возле саркофага, можно почти не слышать грохота колес, здесь так медлительны минуты молчаливого одиночества, и потому так приятно и жутко думать о судьбе, доверившей наконец столь высокую службу, и о тех непреходящих радостях, которые ждут телохранителя в долгом трехдневном пути...

II. Прогнать мысль об отдалении с каждой минутой

Вспоминаю дальний солнечный полдень, блеск церемоний, ослепительный, легкий, как бы взмывающий над нами траурный трехвагонный состав, женский вой, покрывающий временами длительный барабанный рокот. словно из земли вынырнув, катится мимо нас, почти плывет, толкаемый служками, только что запаянный саркофаг. Смотреть на него невозможно. Все смолкает. Разъезжаются, грузно шумя, огромные, слепящего металла, створы среднего вагона, и в открывающейся черноте его возникают три фигуры. Хорошенькие плакальщицы (их немного — провожаем кого-то из министров) поднимают ладони к подсыхающим щекам, не замечают нас, юнцов-охранников, — глаза их устремлены к тем трем, что принимают в полной тишине саркофаг, мгновенно гаснущий в утробе вагона; к тем сдвинутым, допускаясь в этот вагон, кому назначено поочередно, стража за стражей, хранить тело в пути вплоть до прибытия его в Авалахан. В эти минуты нельзя не понять, отчего любой мальчишка мечтает быть телохранителем.

Их лица, словесные мундиры, их жизнь, невидимая до времени нового рейса, их немислимые, по слухам, деньги, их последняя близость к тем, кто был властью, а главное, путешествие, которое никто, кроме них, не проделывал живым, — все это было недоступным, исполненным тайны, желанным. Но ничто не изумляло сильнее, чем предписанный ритуалом взгляд, каким прощались с нами телохранители, раньше чем подни-

мутся в третий, караульный вагон еще шестеро конвоиров, прежде чем сойдутся тяжелые створы. Вспоминаю гордые головы провожающих, — седые и лысые, — с неохотой склоняемые под этим взглядом, старческие головы, отягченные, без сомнения, одной грустной надеждой.

После церемонии нас ожидал обед, темное вино, суточный отдых — распутное буждание в столичной ночи. Но кому из нас удавалось забыться, прогнать мысль об отдаляющихся с каждой минутой телохранителях?

Конечно, тогда я не мог знать многого. Церемония, поезд, плакальщицы — всего лишь представление, разыгрываемое в государственных целях. Состав, не пройдя и двухсот миль, встает на секретном разъезде, где с наступлением ночи (ибо надлежит отправляться ночью) саркофаг переносят в другой, точно такой же, но подлинный, которому и предстоит одна из дорог в Алавахан, в то время как первый, порожний, будет кружить по стране. В ту пору, когда даже форма тамбурного конвоира представлялась мне счастьем, всего этого я не знал. Как не знал никто и не знает теперь.

Теперь, в этом девятом рейсе, почему бы не предаться воспоминаниям — снисходительным, но шемящим?..

И все же лучше бы не было солнца — это беспрестанное сверкание саркофага нестерпимо. Устают глаза. Из всех страж — четвертая, полуденная — как будто самая долгая.

III. Мы никогда не знаем, какой из дорог проследуем

Мы никогда не знаем, какой из дорог проследуем в Алавахан. Очевидно, их более десятка. Маршрут известен машинистам, которых никто из нас ни разу не видел. Может быть, их в самом деле меняют с каждым рейсом, но мне хочется думать, что уже много лет экипаж неизменен — мне кажется, мы привыкли друг к другу. Отдаленные глухими, бестамбурными стенками, они везут нас через безлюдные пространства в глубь страны, и меня пугает иногда давний нелепый соблазн пробиться к ним, чтобы увидеть их глаза. Им знакома дорога, зато не знают они того тонкого трепета, какой всякий раз, отправляясь, испытываем мы, не знающие пути...

Днем проезжаем пустынные, лишенные даже следов цивилизации места: чахлые перелески, песок, рыжие лужи вдоль полотна. И потому, во время ночной стражи, бывает, дрогнет сердце, когда увидишь вдруг среди тьмы одинокий далекий огонь (фонарный столб? незашторенное окно? костер?). Он выскакивает внезапно, зыбко лучась, из-за оконного обреза и, проплывая долгим полукругом, исчезает. Можно ли поверить, чтобы в такой глуши были люди, свет, жилье? И если не мираж, чем слышится там пробегающий поезд? Шумом падающей воды, верховым ветром?

Это случается раз в три рейса, не чаще; однако Устав обязывает меня на тридцать минут прикрывать оба окна щитками наружной маскировки — я погружаюсь в сумерки вагона, пронизанные дымным мерцанием, испускаемым обшивкой пулеуловителя. Скрытые карнизом лампы едва освещают слабо поблескивающий саркофаг.

Того, кто лежит здесь, — чье имя нельзя называть еще пятьдесят три часа, — в последнее время, наверное, нередко страшила мысль об этом путешествии на запад. Живым, довольно близко, я видел его дважды (при прощаниях, перед рейсом): хорошо помню, как непростительно долго, с каким-то усталым вниманием, почти уже явным, смотрел он на нас в ожидании отправления. И как ни томило его тогда неотвзвешное желание угадать, кто будет с ним в этой последней дороге, еще мучительней было мне, потому что не мог я не думать о своей счастливой звезде и сбывающихся предчувствиях.

Лица охраны — стриженных атлетов расставляли вблизи него и поодаль в три кольца — их лица выражали притворную скуку, и между тем каждый из этих костоломов и снайперов воображал свою службу едва ли не важнейшей, единственно достойной в государстве. Их называли «сторожами жизни», и они верили, что оберегают самое бесценное сокровище страны... Но могло ли возвысить, спасти, обнадежить их лживое мо-

гущество? Кому внушала страх эта грозная гвардия? Одиночке-паранонку? Умозрительным инсургентам?

Тот, кто построил Авалахан, возложил на телохранителей труд не менее опасный, честь более высокую — сопровождать правителя к месту Успения, переберечь от мерзавцев, которым вздумалось бы, в безрассудстве своем, помешать его пути. И хотя (если не лгут) на жизнь властителей покушались многократно и всегда безуспешно, за годы моей службы не случилось ничего, что нарушило бы покой и торжественность дороги. Никогда ни один из рейсов не был осквернен — но мы все время в ожидании и в любую секунду готовы к исполнению долга...

Не правда, что, убив в первый раз, испытываешь шок или приступ тошноты. Выдумки поэтов. Беспреданно, в каждом новом рейсе, в минуты отдыха и стражи, я представляю себе нападение — то самое, которого мы обязаны ждать, но не бояться. Я вижу, я слышу его так отчетливо и часто, что оно мне уже кажется подлинным. Вначале толчок, грохот и ляг тормозящего состава, неясный шум снаружи, затем удар, потом другой по железу, торопливые, точно из далека, автоматные очереди и, наконец, голоса в конвойном тамбуре, оборванные гулким звуком одиночных выстрелов и звоном разбиваемых маскировочных зеркал. Вспыхивают и гаснут аварийные лампы в вагоне, мой фонарь освещает тамбурную дверь, которая через секунду открывается: мелькает замок, искореженный пулями; В проеме возникает террористка (почему-то всегда — брюнетка, совсем молоденькая, в чем-то кожаном блестящем). Ее левая ладошка взлетает к глазам; то ли в улыбку, то ли в гримасе злобой обнажаются зубы, правая рука тычется беспомощно, ищет рукоятку скользнувшего с плеча, вздернутого вверх стволом автомата: виден как будто отблеск маникюра и зигзаг свежей ссадины поперек пальцев. И прежде чем стрелять, я опускаю фонарь, позволяя ей на миг увидеть весь вагон и саркофаг — впрочем, она, ослепленная, не видит, наверное, — зато я успеваю заметить страх, изумление на ее лице, подкосившиеся колени, — и тогда, но не раньше, но все же чуть скорее чем она, я нажимаю на спусковой крючок, и как только, словно подпрыгнув, она откидывается к стенке, гашу свой фонарь и меняю позицию за бронещитком в глубине вагона. Ни ужаса, ни вязкой волны в желудке — ничего не чувствуешь в эту минуту, кроме неведомой дрожи где-то в затылке и желания стрелять, стрелять в любого, кто посмеет явиться в двери. Все это видится мне с неизменной ясностью, хотя, трезвея, я понимаю, конечно, что в действительности нападение едва ли возможно...

Рассказывали, правда, что во времена первых рейсов (никто не мог сказать, когда именно) неизвестные выследили поезд и осмелились атаковать с вертолета, но были отбиты конвоем на ходу из-забразур караульного вагона, и состав якобы даже не снизил скорости. Я в это не верю.

Я не верю этому, но мне никогда не забыть ревуших толп, сминающих траурное оцепяение, — фанатиков, готовых растащить саркофаг на реликвии, или, может быть, бунтовщиков, возжелавших (как говорили) похитить тело, чтобы предать его поруганию. Этот враждебный вой, это колыхание рук нельзя забыть — я вздрагиваю от боли в пальцах, сжавших цевье, и еще долго дрожу, и успокаиваюсь не сразу, а лишь взглянув на часы (двадцать два пятьдесят) и подумав о том, что пройдут всего две ночи, и послезавтра я увижу опять, уже в девятый раз, как встают над холмом белые башни Авалахана.

IV. Глоток воды посреди ночи, когда очнешься от долгого сна

Нет времени лучше, чем отдых между стражами: телохранителю разрешен полный шестичасовой сон, но почти всегда, то ли от внешних причин, то ли по привычке давней, я просыпаюсь вместе с конвоирами, которым положено через три часа подниматься, чтобы, бодрствуя, продолжать службу здесь, в караульном вагоне.

В полутьме различаю спину Второго номера: почесывая бритый, сизо отсвечивающий затылок и, кажется, зевая (он — новичок), идет умываться.

У меня на столике под ночником поблескивает кружка, поставленная осторожной рукой с рдяным пятном сведеной татуировки — это номер Первый, уже опытный, трижды бывавший в рейсах. С автоматом на плече он усаживается боком возле своей амбразуры, раскрывает карманную книжицу, листает медленно, почти не шестеля. Чтение запрещено Уставом, но я позволяю — иначе не скоротать время, одолеет сон.

К началу вторых суток уже сказывается усталость, — начинаешь как будто хмелеть понемногу — веки тяжелеют, притупляется слух — только и ждешь, как бы лечь поскорее, отдаться успокоительному укачиванию, но засыпашешь не сразу, длительно, слыша шаги и шепот, и глухое постукивание, которые, кажется, не стихают совсем, а потом и будят тебя, слегка ошалевшего от гула в голове и кислотоватого привкуса во рту, и ничто так не освежает, как глоток воды посреди ночи, когда очнешься от долгого сна.

Третья стража только что ушла менять вторую, мои конвоиры на своих местах — можно закрыть глаза и вытянуться — благо, нам разрешается разуваться... Когда-то и я глядел на телохранителей, как теперь номер Первый поглядывает на меня — с надеждой и страхом. Я завидовал всему: они командовали, они спали без обуви, они допущены к саркофагу, но, главное, думал я, — им известны тайны Авалахана. Я был молод.

Никто из нас не видел Авалахан вблизи и не знает, что скрывается за его башнями — лабиринт, озеро или подземный город. Никому, кроме Слуг, живущих там постоянно, не позволено видеть вечное поселение — Успение Высоких — Авалахан (именно это, если верить разговорам, означало название, данное ему каким-то давно забытым языком). Но чем ближе к нему, тем все труднее совладать с сердцебиением, начинаешь чаще смотреть на часы и выглядывать в окна...

Вернулась вторая стража: раздается короткое двукратное громыхание — конвоиры ставят автоматы на пирамиду, шагают к заднему тамбуру. Из темноты, покачиваясь, выливает узкое лицо второго телохранителя, и на нем тотчас обозначается аккуратная улыбка. Он опускается на полку рядом со мной, начинает расшнуровывать тяжелый ботинок. Из тамбура потягивает табачным дымком. Я отворачиваюсь — можно спать еще два часа, даже с минутами.

У. Единственное, что утешает, чему радуешься изредка в эти ужасные часы

По утрам ничего не разглядеть из окна: все заволакивает осенним туманом, таким плотным, что незаметно даже приближение рассвета, как будто ночь просто теряет немного в густоте, испаряется, но не уходит, а клубится у стекол белесой мглой, и при желании можно почти увидеть, как в раствор приоткрытого на минуту окна влетает ее, слоистый холод. Единственное, что утешает, чему радуешься изредка в эти ужасные часы, — деревья, встающие, как дымы, вдоль дороги и сейчас же смываемые туманом. Как томителен путь, когда не видишь того, что снаружи проносится мимо, известно мне еще со времен конвойной службы. Трехчасовое молчание надсине на парничком, разнообразно отраженным зеркалами, сводящими с ума любого непосвященного, бесконечное хождение из угла в угол просторного тамбура — все это было трудно вынести поначалу, но и тогда, наверное, я уже мог догадываться, что мне предстоит охрана бесценного саркофага, что главный мой рейс впереди, и я не ошиблся. И с первых же страж ощутил ту пьянящую легкость, с которой забываются огни сфоллицы, слезливо улыбающиеся в темноту, мосты и трамваи, и дом с вечным запахом кухни, и семейные лица, и другие голоса и комнаты, и хруст упаковочных пакетов в магазинах — я узнал чистое изумление, с которым чувствует отъезжающий толчки и перестук колес под ногами. И теперь, когда я вижу клочки разгоняемого ветром тумана — эти дымы, торопливо текущие по земле, эти цепкие облака в черных ветках кустарников, срывающиеся как бы вдогонку поезду, — мне хочется думать о прошлом, но сами собой вспоминаются далекие, полные соблазна рассказы о яблоневых садах Авалахана, куда телохранители были допущены два или три раза, о людях, встречавших потом этих телохранителей.

VI. И мысль о возвращении смешивается с робкой мечтой о новом рейсе

...И удивительно не то, что речонка, над которой пронесли по старому виадуку, вдруг оказалась знакомой, а то, что в какую-то минуту и в самом деле поверилось, будто здесь мы уже проезжали однажды. Такого просто не может быть, хотя нелегко отделаться от мысли, что видел когда-то вот эти сосны, чьи верхушки так влажно светятся в темнеющем воздухе солнечным золотом, что встречал и низкие холмы, уходящие теперь бурными волнами к горизонту. Это, конечно, нелепая ошибка памяти, какой-то обман, который все же приятен почему-то, и я не могу припомнить, чтобы испытал чтонибудь подобное раньше, в каком-либо из рейсов...

Оглядываясь в прошлое, я часто спрашиваю себя, каких мгновений ждет телохранитель с особой мукой, что делает его службу счастливой? Может быть, отправление, с его возвышающей церемонией, с радостным предчувствием дорожного одиночества? Или прибытие, когда саркофаг передается слугам Авалахана, вышедшим навстречу телохранителям, и звучит волнующее начало ритуального антифона: «Вот здесь тот, кто был в долгом пути. Ждут ли его? — Давно, терпеливо...»? Обратный ли путь, наполненный расслабляющим бездельем и обаятельным, продолжительным возлияньем? Или само возвращение, когда телохранителя встречают с боязливым почетом и отводят в комнаты, где в полумраке, у накрытых столов, ожидает выбранная им плакальщица, которая потом произнесет, раздеваясь, согласно ритуалу: «Не гляди, телохранитель, что смугла я — ибо не солнцем опалена, а любовью к тебе, вернувшийся...»? Или второй день после рейса, когда можно оставить надолго пирующих родственников и бродить по столице, с удовольствием делая вид, будто ничем не отличаешься от суетливых горожан? О, бесспорно, все это волнует, и в первые годы особенно. — это заворачивает так, что и мысль о возвращении, гордая и бережно излелеянная, совершенно смешивается с мечтой о новом рейсе.

Но есть время — оно наступает за сорок минут до прибытия — время подлинного пронзающего восторга, когда состав, разогнавшись на спуске, въезжает стремительно в долину Авалахана и еще долго раскачивается, пробегая по пескам, пока не начнется новый подъем и не появятся из-за холма ближайшая к нам Восточная башня, чья освещенная грань белоснежно сияет, а затененная меркнет холодеющей синевой. Это время ничем не замутненной надежды, и я мог бы переживать его без конца, пусть в воображении, если бы мы не начали вдруг поворачивать: за окном вырастают — одна за другой — горы розовеющего в сумерках гравия, и совсем недалеко — кажется, прямо над ними. — зависает, готовое закатиться, тяжелое октябрьское солнце...

Но разве я не ошибся, и мы проезжали этой дорогой?..

VII. Ради этих мгновений разве не стоило пускаться в путь?

Я совершил преступление. Я счастлив. Пройдет не меньше часа, прежде чем они образят, что произошло. По случаю завершения — кажется, так я и сказал — по случаю благополучного завершения столь серьезного рейса, может быть, самого важного из рейсов, проводники (тут они вздрогнули, польщенные старинным словом, примирительно не различаящих телохранителей и конвоиров), проводники, повторил я с улыбкой, достойно выполнившие работу, могут позволить себе праздничное нарушение Устава. Это не просто понравилось, — я видел, — это вызвало восхищение. Вино выставили немедленно, по моему приказу, — гораздо раньше положенного времени и намного больше чем всегда, и через полчаса примерно, когда поезд тронулся в обратный путь, слегка раскрасневшиеся проводники уже довольно шумно открывали какие-то невероятные консервы, которые я разрешил достать из неприкосновенных запасов. Едва ли кто-нибудь из них забеспокоился, увидев, как я выходил в тамбур... Теперь каждая секунда неумолимо раздвигает расстояние между нами: занятые сардинами, они хватают меня не скоро, но тогда уже ничего нельзя будет сделать, и меня разбирает смех, как только представляю себе их лица в тот миг, когда они обнаружат мое исчезновение.

Собственно, я даже не успел заметить, как добрался до башни, хотя, наверное, дошел бы сюда еще быстрее, если бы не колено, ушибленное в прыжке. А между тем стемнело... Я не могу разглядеть ни часов на руке, ни башенной стены — просто, шагая, чувствую рядом ее холодную плотную черноту, тяжело вздымающуюся куда-то ввысь, где в зыбком освещении сторожевого фонаря мертвенно зеленеет ее верхний край, а совсем далеко, впереди, как будто в самом небе, такой же ядовито-зеленой каплей горит огонь Южной башни. Как я и думал, они не выставляют никакой охраны, тем более в дни прибытий. Я прохожу спокойно вдоль стены и лишь по внезапному стуку моих каблуков, предательски зацокавших по бетону, понимаю, что вышел к главным воротам и вступил на дорогу (скорее всего, ту самую), по которой возят саркофаг. Здесь тоже никого, и так же тихо, как под башней, и только в висках теплыми толчками колотится вино, которого, может быть, не нужно было пить совсем...

Удивительно все-таки, до чего может дойти высокомерная беспечность! Мало того, что они пренебрегают наружной охраной — избалованные покоем, в своей величавой удаленности, в самоуверенном своем благодушии они разомлели, зажились; они занялись хозяйством, а это уже совершенно непозволительно! Больше всего времени мне потребовалось на то, чтобы найти этот сад, действительно огромный и очень страшный в ночи, сад, где просторно посаженные яблони выстраивались в ровные шеренги и походили на старых, задумчиво-сосредоточенных, немых сторожей. Но, войдя, я не блуждал долго, а, конечно же, тотчас наткнулся на лестницу, оставленную их садовником — человеком, слишком привыкшим, видимо, к размеренности своего труда и слишком пекущийся о своих немолодых плечах и коленях... Как смешна была эта мирная заботливость, столь естественно вытеснившая надлежащую бдительность! Да и без лестницы, в крайнем случае, можно было обойтись, потому что кое-где деревья (непростительная роскошь!) подступали уже почти к самой стене, куда я взобрался в один миг, бросив на земле ботинки и ненужный теперь автомат...

Разумеется, я знаю, что скоро буду схвачен и наказан, но я надеюсь... мне кажется... еще не сейчас.

Куда ведут, долго ли тянутся эти ступени, прямо таки стиснутые с обеих сторон каменной толщиной стены, о которую, спускаясь, я постыдно трусь плечами и локтями, так что не могу даже поднять рук? Хорошо еще, где-то внизу, точно на дне уклончивого колодца, забрезжило какое-то подобие света — не то минуто назад, от непереносимого ужаса тесноты и тьмы, я готов закричать и бежать обратно. Теперь спуск становится все более приятным, унимается отвратительная зыбкая дрожь во всем теле, а из глубины (это чувствуется все явственней) восходит странное тепло, и скоро я совсем согреваюсь, не ощущая и холод камня, пробирающий ноги сквозь плотные носки. Последние ступени отчетливо видны: я попадаю в залитый светом коридор, и единственное, что успеваю запомнить, прежде чем побежать, — изумленный вздох часового и темную рукоятку моего ножа, оставленного в его животе. Слева и справа мелькают зарешеченные арки, дубовые двери, тугие спирали пожарных рукавов на стенах под стеклом. Становится жарко, я готов снова ударять вино — я расстегиваю китель. С этой минуты — непрерывно — мне слышатся чьи-то преследующие шаги за спиной, но, сколько не оборачиваюсь, не вижу никого, а шаги позади не смолкают... Второй поворот заканчивается новой лестницей. Спотыкаясь, взбегаю вверх — и задыхаясь мгновенно от многого света, музыки и гудения праздника. Немыслимой длины зал, беспорядочно рассеченный арками, оплетен сотнями мерцающих гирлянд — электрических и живых. В дверных проемах боковых комнат, как бы послушные одному ветру, то вздуваются, то опадают вместе прозрачно-зеленые завесы: оттуда слышны смех и пение, звуки флейт и колбколец. Я прохожу мимо: они веселятся, мужчины и женщины, опьяняясь вином, а увидев меня, начинают вдруг бешено хохотать, разевая рты, и поднимают в мою сторону кубки. В соседней комнате повторяется то же самое, и в другой, и в следующей тоже — они хохочут, не переставая, и смотрят мне прямо в лицо. Я перебегаю в середину зала.

Жара невыносимая. Раздеваюсь совсем, вижу багровую ссадину на своем левом колене, и меня вдруг охватывает тоска и горечь, и под музыку меня так и тянет увлечься, закрыть глаза.

Приподнимая дверной невесомый покров, темноволосая женщина выглядывает из комнаты напротив. На ней нет ничего, кроме сверкающих браслетов на запястьях и щиколотках. Она манит меня рукой и, когда я вхожу, усаживает на низкий табурет у стены. Я замечаю разбросанную там и сям посуду, опрокинутый стол, пестрые подушки в винных лужах на полу. Пучком травы, окуная его в гладко-блестящую чашу, она стирает запекшуюся на моем колене кровь, промывает рану — браслеты ее позвякивают, вздрагивает, серебрясь, тонко скрученная цепочка меж округлых грудей, а из-под пальцев ее сочатся и стекают у меня по ноге торопливые струйки, темные, как коньяк или густо заваренный чай. Боль затихает... Музыка, слышная и здесь, обрывается внезапно, и тут же раздается, будто из под пола, отдаленный гул — точно рокот многочисленных барабанов. Мне снова чудятся шаги где-то рядом, я пытаюсь вскочить — она не пускает, обхватив рукою мои колени, но я вырываюсь (упавшая чаша подскакивает, звенит позади) и, путаясь в бесконечных перильцах, барьерчиках, резных балюстрадах, спешу по притихшему залу на звук незримых барабанов и слышу за спиной неотступные шаги. Они гонят меня через петляющий коридор, по мостку, неожиданно выгнувшемуся над узким, шумно бурлящим протоком — и дальше — в низкий стеной проем, за которым открывается и пугает своей блистающей чернотой бассейн, чье влажное дыхание поднимается прямо в ночное небо, где среди затуманенных звезд плывет, вздернутая вверх, хрупкая лодчонка месяца. Бассейн громаден — противоположный край его или, лучше сказать, берег не виден вовсе, ни волна, ни зыбь не тревожат его глади, и я не слышу уже шагов за спиной, и гул барабанов становится все ровнее и громче, хотя барабанщиков не видно, и кажется, будто рокочут камни. Я ложусь на прохладные плиты. Я замираю. Как прекрасен чудесный бассейн: облик его любезен сердцу, ласков для взора вид его, несравненен его нежный туман... Конечно же, меня схватят, и, наверное; скоро, но может быть... мне верить... еще не сейчас...

И вот — умолкают барабаны, и слышится всплеск, и проплывает мимо, возложенный в лодку, окруженный факелами саркофаг — восемь слуг, по четыре с каждого борта, плывут рядом, выгребая с силой, подталкивают ее и дышат тяжело, и поднимают волны. Оскальзываясь на мокрых ступенях, я опускаюсь в воду, едва успеваю вцепиться в гладкую корму и становлюсь девятым. Меня омывает струящаяся свежесть; повсюду вокруг, играя, прыгают на волнах золотистые блики, отблесками факелов вспыхивает саркофаг, бронзой отсвечивает лодка, отполированная, без изъяна. Ради этих минут, этих упительных мгновений — разве не стоило пускаться в путь, ждать, томиться, отсчитывать время, рисковать?

Между тем бассейн сужается на глазах: каменные берега подступают все ближе, слева и справа на темных плитах можно как будто различить человеческие фигуры, расслышать голоса, а мы тем временем плывем все быстрее, явно увлексемые каким-то странным, набирающим силу течением. Мои ноги, а потом и все тело, неудержимо поднимает вверх, я вижу, как поочередно, пара за парой, отталкиваясь от бортов, слуги оставляют лодку, заныривая в бок, и скоро, уже еле удерживая скользкую корму, я несусь в одиночку, по узкому каналу, задыхаясь среди kloчочущих, вспененных потоков. Факелы, один за другим, с шипением обваливаются за борт. Вывернувшись, я успеваю разглядеть своды длинного надводного тоннеля, а далеко впереди чернеющую пустоту грота, дугообразно освещенную слепящим сиянием, и когда, словно подхваченная новой волной, лодка с бешеной скоростью устремляется туда, я в ужасе просыпаюсь, стукнувшись скулой о ствол автомата, и долго не могу прийти в себя, чувствуя, как течет по лицу омерзительный холодный пот.

VII. Ведь всем нам положена одна надежда — ждать отсчитанные нам минуты

Утром номер Второй снова поранился лезвием. Сразу после завтрака, минуты за три до стражи, он осмелился попросить моего разрешения, ввиду исключительности сегодняшнего вечера, — то есть перед прибытием и выносом саркофага — воспользоваться электробритвой. Его нагловатой наивности хватило и на то, чтобы при этом посмотреть мне прямо в глаза и даже как будто указать дрогнувшими пальцами на свой подбородок, где и в самом деле аллели два тонких пореза. В тишине, мгновенно наступившей и нарочно затянутой мною, — быть может, чуть дольше, чем следовало, но тут нельзя было скупиться на время, дабы урок получился убедительным, — когда все они замерли в испуге, я выждал достаточно, давая каждому ощутить все меру этого попирающего Устав кощунства, и отказал, решительно и твердо.

Возмутительная самовлюбленность! Разумеется конвоир должен быть выбрит, выбрит всегда, а к моменту прибытия — особенно тщательно; не могу припомнить, чтобы когда-нибудь это требование не выполнялось, следить за этим мне даже было постыдно, но разве не стыд, когда молодой конвоир, едва начинающий службу и, наверняка, мечтающий добиться много на столь нелегком поприще, не может совладать с опасной бритвой, хотя бы на самом быстром ходу? Разве не позор, что этому юнцу просто невдомек, каким невероятным счастьем его наделяет судьба в первом же рейсе и с какой оскорбительной, самонадеянной неряшливостью он принимает этот дар? И вообразить невозможно, чтобы в его годы я мог бы позволить себе что-нибудь подобное. Нельзя рассказать, какие муки, какие разнообразнейшие унижения мне пришлось пережить, чтобы вырваться из nepотребства охранной команды и попасть в малочисленный отряд конвоиров. Не передать, сколько сил, сколько тягостного притворства потребовалось, чтобы обманывать бесконечных, язвительно-придирчивых врачей, чтобы скрывать (и скрыть таки) мучительную сонливость, одолевавшую меня по три раза на дню, и, несмотря на тайную болезнь, все же стать телохранителем. Никто не знает, как давались мне первые стражи наедине с саркофагом, чего стоило потом, уже командуя остальными, приучить подчиненных к строжайшему распорядку в пути, допуская лишь незначительные, продуманные и опробованные многолетним опытом послабления. Но я всегда помнил, что вознаграждается только терпение: ведь всем нам, телохранителям и конвоирам, положена одна доля, общая надежда — ждать отсчитанные минуты, покуда не придут нас сменить, и отзываться, едва позовут...

Нелепая выходка этого мальчишки меня так расстроила, что я совсем забыл про время, а между тем для меня это последняя стража рейса, если не считать прибытия и общего конвоя при выносе саркофага, до которого осталось меньше девяти часов. Даже не верится — уже сегодня... Вообще, я давно замечал, что в начале третьих суток не чувствуешь ничего особенного, да и не понимаешь, собственно, (наверное, от утомления), что это именно и есть третьи сутки. Местность за окном уже хорошо знакома: жду, что с минуты на минуту мелькнут два обугленных крестообразных столба, чудом оставшиеся от какойто невероятной линии телеграфа, как будто тянувшегося здесь когда-то, — да, вот и они...

И все-таки, что ни говори. — такую дорогу, дорогу сюда никак нельзя доверять одному экипажу — машинистов нада менять — так, видимо, и поступают, а жаль...

IX. И, прибывая, мы безоружны и робки, словно я в самом начале

Мне сейчас нельзя волноваться, а и весь ритуал я знаю наизусть, но удержаться невозможно, и, точно ребенок, дрожа, я без конца перебираю в уме каждую секунду того, что вот-вот должно произойти: мы выйдем не сразу, а лишь через полчаса после остановки, торжественно оставив автоматы и переодевшись, — сначала конвоиры, не допускаемые в вагон с саркофагом, выстроятся на платформе слева и справа перед дверными створами, по трое; и только потом, разомкнув запоры и оттягивая в стороны тяжелые рукояти, телохранители откроют вагон. Мы вздохнем сумеречный воздух Авалахана и втроем, не спеша, с раскачкой, выкатим наружу саркофаг, заранее

URBI

поставленный на золоченую тележку. С какой неотступностью, с каким пронзительным трепетом представляется все это: белые плиты платформы, по которым негромко шуршат колеса тележки, и синие плащи восьмерых Слуг, в знак почтительной признательности вышедших к нам без оружия: кроткий взгляд Главного Слуги, неуловимый ни для кого из нас, и то, что мы, прибывая, тоже безоружны и робки, словно в самом начале пути...

А когда мы и в самом деле выходим наконец и, придерживая саркофаг, поднимаем головы, я вижу Слуг, которые почему-то не опускают глаз, как должно, а в безмолвии глядят на нас в упор, вижу смутно розовеющую белизну башен за их спинами, — и сердце мое в изумлении замирает: налетевший с севера ветер откидывает вбок полы их плащей, и под ними отсвечивают тусклой синевой короткие автоматные стволы.

1989 — 1991

Стихи Александрины

«Александрина умна и прелестна
 На диво,» — слышу я голоса.
 «Шурочка-дурочка!» — Это и вправду я слышу.
 Ах! Я не знаю, что делать.
 Верить ли глупой Мими,
 Иль голосам неземным,
 Верно, божественным,
 чудным?

Когда я не занята любовью,
 Я начинаю думать о беспорядках в державе,
 О бедствиях, о неблагоприятных прогнозах,
 Начинаю видеть мириады уродства,
 Воспаляюсь духом, скорблю
 И болею телом.
 Добрые боги! — чаще всего я занята
 Любовью.

Сколько юношей ужасноглядящих
 Спозаранку на форуме толчется,
 И мужей неблагоприятных и женщины!
 Удивляюсь я, друг мой Лаиса,
 Сколько граждан, грамоту позабывших,
 Рассуждают о государственном устройстве.
 Все они хотят заниматься войною,
 Но при этом хотят, чтобы там не убивали.
 В этом противоестественном желании
 Состоит нынче военное искусство.
 Ах, как скучно, милая Лаиса,
 Видеть всюду гнусные эти рожи.

Как хороша Кларисса! Ходит она, будто
 Свободнорожденная.
 Смотрит — будто свободнорожденная.
 Что ты поделаешь с ней?
 Платье наденет любое —
 Да нет, любое она не наденет.
 Только и думаешь:
 Боги любят тебя, да так,
 Что у смертных дыхание
 Перехватывает.

Пьяный друг мой на днях
наговорил что-то в трезвом собрании —
Трезвости все нахлебались своей
Стоградусной.

Вся страна — одни большие уши
С глазами.
Разве это не пышное
Поле?
Разве это не вселяет надежду?
Вся страна — сплошные уши
С глазами.

Одиночеству я признавалась
В любви.
И все видели это, и все слышали это,
Все.
Одиночеству я твердила слова
Люби.
Все поверили мне. Но поверит ли мне
Одиночество?

Огонь, разлитый по капле в стаканы,
Огонь разлитый.
Ах, покинули все меня, я одна
Снова.
Чем любимых своих я
Прогневила?
Чем разрушила ток желаний
Быстробегущий?
Жажда — больше всех благ земных —
Милого слова!
Растревожено море любви,
Рваные сети.

Приходило так много людей, —
Словно не было никого, многолюдна была
Пустыня.
Юноша, что же тебе мешает
Стать таким, чтобы я тебя полюбила?
Это шум дождя, ночь, солнца свет:
Нелюбимых не любят.
Нелюбимых не любят.
Отчего это так —
Не знаю.

Нет пленительней плена, чем день
И ложе воспоминаний.
Что нашептала ночь? — шесть или семь
Счастья мгновений.
Что же, иди куда хочешь, теперь ты свободная
Пленница.

Нет ничего прекраснее, чем рассвет.
Если на ложе встречаешь его не одна.
(Если на ложе встречаешь его одна,
То ничего в нем, конечно, прекрасного нет.)
Чуден тот час, когда вдруг проступает цвет
Глаз, и цвет утомленных уст,
Время слиянья в улыбке, — пять, или семь,
или сколько там есть чувств —
В улыбке, прекрасней которой лишь на нее
Ответ.

Лила прелестная любит без меры своего
неказистого мужа.
Муж неказистый, страстно любимый Лилой
прелестной —
Верный ты признак, признак ходячий — милая Лила
Тебя полюбила — любого любить будет.

Золотых колец мне не дарит
Время.
На земле своей я играю камнями.
И в камнях мои пальцы,
и блестят мои камни.
На земле камней поднебесных
Много.
Почему же так трогают пальцы и камни,
Без колец, без времени — пальцы
и камни.
Почему же так грустно, так грустно
снова?
Словно это не время,
А дно морское...

Я из тысячи тысяч ее узнаю — грядущую
Радость,
Затаенную в слове, в ладонях, в лице

Встречном.

О, прими меня вновь к себе,
Нежнопенное море!

Только радость имеет силы, и видят боги —
Больше птиц, любящих петь, больше, чем птицы
Поющие, я люблю смех и смехолюбивое небо.
Что мешает мне быть веселой,
самой веселой?

Грусть мешает мне быть веселой.

Она, и только.

Не мешайте мне, боги,

Я одна, а вас много.

Не мешайте мне молвить тихое мое слово.

Не мешайте мне прочь уйти, и прийти снова.

Это я, а не вы — в горестной моей страсти!

Не мешайте мне, я скажу. Вы все — чужие.

Вы меня не поймете, и это не ваше дело, —

Как бежит наслажденный, желая их, мое тело,

Неподвластное вашим страстям, не ваше,

мое — тело.

Не мешайте мне, боги, вас много, а я выйду —

И пойду, куда я захочу, или тонкой ниткой,

Словно ниткой тонкой оборву вашу власть,

и тогда посмотрим —

Велика ли та власть, и не тоньше ли

Нити.

Поколение, родившееся не здесь

Странно, но эти молодые люди не имеют никакого отношения к действительному месту своего рождения, к тому, что мы называем средой обитания.

Говорить что-нибудь типа «их родина — рок-н-ролл» было бы слишком, да и неверно, потому что это странное пространство, безусловно, имеющее отношение к музыке, затрагивает гораздо более широкие области психологии, истории и культурного сознания.

Не спешите, услышав о рок-н-ролле, сразу отослать все это к достаточно специфической сфере, — ни Аркадий, ни Люба, ни люди, которых я имею в виду, говоря о поколении (конечно же, о части поколения, — позволим же себе не утверждать и не понимать все буквально и тотально), никто из этих людей не имеет прямого отношения к музыке.

Я полагаю, что они имеют прямое отношение к современному поэтическому сознанию.

Их читательские предпочтения, увы, лежат вне сферы отечественной литературы. Но именно это и важно, и показательно, — это естественно. Это естественно для сознания, органически не поддающегося внушению и насильственной деформации. Они все учились в нормальной советской школе. Для многих и многих людей этого было достаточно, чтобы навсегда забыть язык.

У тех, о ком я хочу говорить и кого всегда хочу слушать, вероятно, в крови какое-то противоядие — так высока их степень свободы. Во всем — в слове, и в жизни.

Не всегда и не всем нравятся эти стихи. Возьму на себя ответственность сказать: для того, чтобы получать от них наслаждение, надо хотя бы в минимальной степени обладать качеством свободнорожденности.

Не знаю, существенно ли то, что Люба — архитектор (она только что закончила ГИСИ), а Аркадий имеет театральное, режиссерское образование. Или то, что Аркадий еще своеобразный художник и последние годы пишет прозу. У них, на мой взгляд, может оказаться много незнакомых друзей среди читателей, и нужно, очень нужно, чтобы они узнали друг друга.

А наша литературная критика и официальная печать имеют неистребимое свойство опаздывать как минимум на полстолетия, так что не будем дожидаться.

«URBI»

Любовь Дервосдова

Я не могу выговорить глухие слова отчаянья.
 Я могу только прятаться в оранжевый хащедон,
 Бродить по улицам города окаменевшей печали
 Носить на груди золото а la Тутанхамон,
 Пить, задыхаясь, водку, отстирывать кровь и слезы,
 Знать в лицо альтруистов, пришедших на бой часов,
 Держать латунь на запястьях, хранить в ладонях занозы,
 Читать сумашедшие книги в десять желтых листов,
 Помнить несколько знаков, смотреть в запотевшие стекла,
 С белым флагом во лбу отважно бросаться в плен,
 Отбиваться от русской осени, подкрадываться к Софоклу,
 Охотно служить декорацией провинциальных сцен,
 Слушать новости мира, начинать рюкзаки и ранцы,
 Верить в прииски неба на выпотрошенной земле,
 Отказываться от времени, отказываться от пространства,
 Ни в чем, ни в каких муках не признаваться тебе.

Холод

/по А.Р./

Теперь уже ясно — я так долго не протяну.
 Я чувствую, как колеса трутся о рельсы.
 Идти по железнодорожному полотну,
 Наблюдать загадочные процессы.
 Меж железом и кровью слышен теплообмен.
 Меж снегом и землей слышны звездные ночи.
 Le diabl est mort, он ушел из под братства стен.
 Le diabl est mort, но их это только упрочит.
 А впереди красный свет, бодхисатвы прячут глаза.
 Рождественский иней слетает ресницы.
 И нет ни любви, ни приюта, ни страсти, ни сна.
 И нет ничего, за что бы стоило биться.
 Но я не прошу иррезмерной дозы добра.
 Горелая манна вошла в небесное сито.
 Чернил цвета сепии хватит еще до утра.
 И еще до утра будет несколько сбитых.

Аркадий Перенов

Начну на флейте стихи печальные,
 Глядя на подругу через города дальные,

Ибо все днесь мне ее доброты,
 Мыслить сердцем есть много охоты.
 Я встретил тебя на улице,
 Ты как будто уронила часы.
 Смешная вся такая с кучей значков на беретнике.
 Девушка, я — Майкл Джексон,
 Вы танцуете утренний твист?
 Не спеши говорить «нет», на тебе красивые свитер и туфли,
 А у меня совсем немного монет.
 Но мы друг в друга, по-моему, влипли
 Я, как Боба, по городу гулял,
 Девочку увидал,
 Девочка, девочка, смотри, какая девочка!
 Мишка с куклой бойко топают, бойко топают,
 Раз, два, три!
 И в ладоши звонко хлопают, звонко хлопают,
 Раз, два, три!
 Ее, ее страсть нежно по весне
 Назвать хотел Мишел, хоть Дашура.
 Идем же слушать Шарля Азнавура,
 Хотя ты матери своей печальный вид имешь.
 А не поддешь, я говорю тебе «привет!»
 Сын Джона я!
 И не пристало мне пред гордой горожанкой извиняться.
 Но если разлучимся на недельку-другую,
 Конечно, я сойду с ума.
 Лю-лю, мамочку люблю,
 Ай-жу-жу, медвежонок, ай-жу-жу, медвежонок.
 Продолжу о подруге стихи печальные,
 Глядя на подругу через города дальны,
 Ибо все днесь ее доброты,
 Мыслить сердцем есть много охоты.
 Ты помнишь в детстве на трамвай
 Спешила ты бордовой буратинкой.
 В одной руке ледок, в другой замурзанная мандаринка,
 Но при дележке с милым другом
 Ты матери своей печальный вид имела.
 Может, вспомнить, как гудит пароход?
 Из-под солнечных очков Бурятни посмотрю
 На горьковскую девочку мою.
 Такого-то числа, такого-то года в утреннем городе
 Я и она.
 Ох, мамочка!
 Мы молча ходим по городу. Я и она.
 Ох, мамочка!
 Мы покупаем значки.
 Ох, мамочка!
 Мы пьем воду из водоколонок!
 Из-под солнечных очков Бурятни посмотрю
 На горьковскую девочку мою.
 Окочу о подруге стихи печальные,
 Глядя на подругу через города дальны.
 Ибо все днесь мне ее доброты.

Мыслить сердцем, сердцем есть много охоты.

В Департаменте Мо

двести двадцать третье стихотворение

С. Б.

Вечный бездельник,
 Балдини,
 Балдежник,
 Художник
 С кнопкой волшебной на животе Казановы,
 Три переключения: инженер, сапер с саперной лопаткой,
 Марсианский шизоид «Лап Тибидохти».
 Мы их задурим, парень,
 Все будут думать, что ты — это я!
 Танцевать, танцевать щечкой к щеке с девочкой Латойей Джексон,
 На маминим дне рождения,
 Сами по себе залетают яблочные пироги,
 Хм, рые друзья в джинсах и черных майках,
 Но пусть кто-нибудь включит фонограмму,
 Я с ходу врублюсь, шоумен чумазки весны,
 Лунные шаги на крыше,
 Пиджак завязываю на голове.
 Мнимый поэт,
 Мнимый астрофизик,
 Мнимый битломан
 С вибрирующим многоголосьем уходящих сентябрьских дней.
 И пусть бас-гитара совсем не мое,
 Великие медленные короли Роджера Желязны
 Подхватят и допоют «лав ми ду».
 Даже если потребуется целых четыре переключения
 С любовью,
 Дружбой,
 Танцами
 И девушками, верящими в мой успех.

11 сентября 1989 г.
 сб. «Вместе с Джоном Ленноном»
 Глава «Мери, Мери Шелли»

Марина Кулакова
Диалоги

Артем и Артемида

- Артем, скажи, ты знаешь злых людей?
Недобрых?
- Знаю.
- Как странно. Я — не знаю. Такое больше сказка для меня, чем торжество добра и правды в мире. Слушай, покажи мне злого человека!
Покажи! И если можно, двух — чтоб это было точно.
- И что ты будешь делать с ними?
- Посмотрю. Я просто посмотрю. Не верится мне в них.
Я знаю их заочно, и в основном из книг.
А там — чужие страхи, чужое недоверие, незнание.
Я верила всему так долго — вопреки желанию не верить в зло.
Я в жизни злых не видела.
- Тебе везло.
- Не думаю. Мне причиняли боль.
Мне причиняли смерть... почти, и просто смертный ужас. Во всем этом была замешана любовь в гораздо большей степени, чем некий злобный умысел.
Жестокость — по недомыслию, и даже — из стремления к добру...
Я думала — умру от этого стремления других — к их благу, и добру, и идеалу — их.
Зло — фикция, Артем. А мы под страхом «зла» живем, и видим зло кругом.
И — боремся со «злом»...
- Тебе не лень разоблачать слова?
- Без разницы, как называть бардак и тех, кто нам желает наших «благ».
- Не лень, Артем. Мне понимать — не лень.
Мне нравится, когда я понимаю.
- Что нравится еще?
- Еще? Когда бежит олень, и я — банально — не стреляю. Мне нравится, как чувство «убивать» не свойственно. Мне нравится не ощущать азарт погони, битвы, драки.
И нравится — при этом — понимать, что есть убийцы, войны, охотники, маньяки.

- И все они не злы.
 — Особенно убийцы и маньяки.
 — Ты знаешь, да! Те, кого мне довелось из них встречать, — общаться с кем, — не смеяся, это правда, — жестоки были по неразумению... по слабости, — не по стремленью. Опасных мало, очень мало.
 — Чего ты хочешь?
 — Я хочу сказать...
 — Чего ты хочешь?
 — Я хочу уметь стрелять. Мне кажется — тем, кто рожден с таким пороком жизни, как непонимание ценности ее, тем, кто не может жить иначе, как убивая, — а их не много! — им лучше, если их существование прервет мгновенно женская рука.
 Когда-то души их в тела зверей вселялись и насыщались кровью тел живых, — и Артемида избирала их — освободить — для новых испытаний среди людей.
 На то дано ей — зрение ее: среди живущей тьмы — увидеть зверя, и убивать — среди зверей — зверье...
 ... Ты веришь в ту и — эту жизнь?
 — Не верю.
 — Как долго тебе — жить еще, и жить...
 — Ну разве что. Быть может. Может быть.

Артемида оглядывается и кристально смотрит.

Я не люблю бывать среди людей.
 Я не люблю толпу — там их нельзя не встретить, — их тихие глаза, тяжелые зрачки... Моя добыча... Эти лица, эти повадки человечьи...
 Я знаю этот взгляд. Сжимаюсь от тоски — до новой встречи!
 Но сколько до нее возможно жертв и бед?
 ... Вот этот, например, — он ждет, когда стемнеет.
 И он уже не юн, он убивать умеет, насмудя... Изыскано одет.
 Насилие — темно, в словах не выразишь.
 Оно — в какой-то миг — поэзии сродни.
 За этот самый миг — я не стреляю мимо.
 Иного нет. Стрелять. Здесь я — или они.

Слепота

- Когда душа жива еще не этой жизнью, —
мы называем это так детство.
- Зачем ты поминишь это так ярко?
Зачем ты поминишь это так дерзко?
- Я забывала много лет
по порядку.
Я забывала каждый день понемногу.
Слова забвения писала в тетрадку...
- Зачем ты ищешь обратно дорогу?
- Я забывала много лет, я старалась.
Слова забвения я долго учила. Но —
заблудиться в этих дебрях не в силах —
я возвращалась.
Назад возвращалась.
Какая мука эта память плохая.
Плохая память, памяти нету.
Я не могу запомнить — сколько пыталась! —
все эти — в книгах — чужие ответы...
И только детство мне все объясняло.
Лишь в детстве — как на ладони... Все было...

Фемида и Мнемозина (продолжают)

- М. — А жизнь — одна — это очень мало?
- Ф. — Это много очень,
только где же взять силы —
пройти сквозь твой, Мнемозина, праздник, —
ведь ты же головы всем вскружила.
Все учат роли! Играют.
Перевирают.
Друг друга дразнят. И все научно.
Переливают
чернила в кровь. Что им кровь! чернила...
- М. — Фемида, это же — люди... Люди!.. Они
не могут жить без обмана... без фимиамов
и без дурмана.
- Ф. — Неправда.
- М. — Им слух и зренья дает искусство.
Их зренья — список чужих прозрений.
Они не видят без объяснений.
- Ф. — Неправда это. Но ты... чаруешь, —
с тобой почти невозможно спорить.
Когда ты милость свою даруешь,
что остается счастливицам?
Вторить...
- М. — Да, а без этого — что же будет?
И кто осудит?
- Ф. — Никто. Но... детство... Оно не скажет.
Оно лишь попросту — не заметит.
И в скучном мире искусства сразу

найдет шедевр,
и слегка пред этим
задержит шаг, но не слишком долго,
поскольку Это — знакомо.
Это — понятно.
Это — как будто бы снова дома,
Что ж тут такого?..
... Я долго так жила. В волшебной слепоте.
Без видимых границ. Среди сил и тяготений.
Не зная красоты, я чувствовала тени
и домыслила ее! — в желаниях и мечте.

Появляется Слепой

...Вот человек... он скажет! Ты мне не веришь,
но ему... Давай же спросим! Я сама спрошу!..

Фемида обращается к Слепому.

- Скажи, что видишь ты? Что различаешь
в жизни?
- Живое. Боль. И наслаждение. Мысль. Странность.
Парадокс.
- Как ты находишь их, лишенный зренья?
- Живое — боль и наслаждение.
Мысль — странность, парадокс.
- Но как увидеть мысль? И парадокс?
- Мишуя зренья, чем тревожит странность?
- Как все живое, — болью, наслаждением.
- Живое — только... боль и наслаждение?
- Нет... странность, парадокс. Не менее, чем боль.
- А как же мысль?
- Конечно. Наслаждение. Очень остро.
- ... Как думаешь... кто — мы?
- Ты? — Девочка, богиня. А кто же... «вы»?
- нас двое здесь. Мы сестры.

Танаис

*В Танаисе, в присутствии теней,
обращаясь к тому, кого знают и любят.*

- Кто я тебе?
- Никто.
- Зачем ты мне знаком?
- Затем, что мы живем: ты — до себя, я — после, вне.
И почти — не.
- Не — жизнь?..
- Да. Я все еще дышу, но мне — легко, я там,
где мне никто не нанесет удара.
- Ты далеко?
- Нет, я не далеко. Я здесь. Тепло. Рука. Гитара.

- Тебе не больно?
- Нет.
- Ты плачешь?
- Не от боли.
- Поверить трудно... будто бы во сне,
в неправде, в сказке...
- Иди-ка погуляй. И мне пора. С тебя довольно.
- Постой!.. Прости меня...
- За что?.. Иди, страдай. Мне некогда скучать
с детьми, которым больно.
- Скажи ты не вернешься?
- Нет.
- Тебе не страшно?
- Нет.
- Не страшно никогда?
- Мне было очень страшно.
- Но... что случилось здесь, что ты нашел ответ?
- Я не нашел ответ. Я просто долго жил.
Я прожил все... свое, — что важно, и не важно.
- Я ничего не значу?
- Ты значишь, что я прав.
- Но... почему?
- Ты любишь. Да? Ты любишь
меня?
- Люблю тебя.
- Нет способов иных доказывать другим,
что знаешь больше их.
Кто знает — тот любим. Мне незачем сейчас
о чем-то говорить.
- Так ты живешь еще... чтобы тебя... любить?
- Да, это лучше для вас.
Это короче слов. Это короче музыки!
Кратчайший путь — любовь.
- Говорят, что ты — Бог...
- Нет.
- Кто же ты? — скажи...
- Я — жмл...
- Ты больше не будешь петь?
- Нет.
- Но...
- Я хочу успеть увидеть мир в любви —
пусть лишь ко мне. Я хочу посмотреть,
видишь ли, посмотреть... *(оглядывается)* Где мы? Что за каприз
любви, судьбы, — твой каприз?
- Таманс.
- Почему мы здесь?
- Потому что здесь тысячи лет знают стихи
и вахмет травой... Потому что сюда
можно прийти, и уйти — никто не мешает.
Потому что сюда можно позвать за собой.
Ходят тени.
- Кто это?.. Знакомо...
- Конечно. Это тень любви. А это тень печали.
Тень усталости. Тень раздражения.

URBI

- А где живые?
- Зачем они тебе?
- Люблю живых.
- Ты не видишь их.
- Лукавить не к чему, упрек напрасен. Я не жалею их.
Не люблю их тела — юные и слепые, не люблю их касаний — ищущих и слепых. Я люблю глаза молодых. Люблю их песни и обреченность.
- ?..
- Да, обреченность, юность полна утрат... — щедрость! — каждый из них богат жизнью, и с щедростью обреченных тело свое — выбрасывает на ветер!
- А я?..
- Ты не из них. Ты уже близко. Близость в вопросе, а не в ответе. Ты близко. Если захочешь — споешь. И тоже поднимется ветер. Поэтому — речь о других, и с другими — речь. И поэтому нам не нужно встреч. Кроме одной. Для которой не нужно встреч.

Елена Шварц
(Санкт-Петербург)
Стихи

Петроградская курильня

*Три раза Петр надрывно прокричал.
Петух и Петр — кто разделит их?
Из смертных кто тебя не предавал?
Как опиум клубится к небу стих*

Когда предместье зацветает
Своей желтявой чепухой,
Я вспоминаю — здесь курильня
Была когда-то, в ней седой
Китаец, чьи глаза мерцали,
Как будто что-то в них ползло.
— Моя урус не понимает —
Он говорил немного зло.
Давал искусанную трубку
С лилово-белым порошком,
И если кто уснет надолго
Рогожным одевал мешком.
Ты приходил худой и бледный,
И к нарам — из последних сил,
Чтоб древний змей, холодный, медный
Из сердца твоего отпил.
Что там чадит и что грохочет?
Зловеще улыбнулся Ли,
В его руках не черный кочет,
А дым и черные огни.
Ты засыпал и просыпался,
Костяшками белея рук,
И пред тобою осыпался
Летучий город Пепелбург.
И он танцует страшный танец
Свидетелем смертельных мук,
И это воеет не китаец,
А темный город Петелбург.

Сердце, сердце, тебя все слушай,
На тебя же не посмотри —
На боксерскую мелкую грушу,
Избиваемую изнутри.
Что в тебе все стучится, клюется —
Астральный цыпленок какой?
Что прорежется больно и скажет:

Я не смерть, а двойник твой.
 Что же, что же мне делать?
 Своего я сердца боюсь,
 И не кровью его умыла,
 А водицею дней, вот и злюсь.
 Не за то тебя, сердце, ругаю —
 Что темное и нездешнее,
 А за то, что сметливо, лукаво
 И безутешное.

Геополитический трилистник

1. *Путь подземный*

Н. Меркушенковой

Снова водит Луна
 За рога народы,
 И смотрит, смотрит в зрачки им она. А меня
 Маният подземные воды.
 Знаю ход тайный, глубокий путь
 Из нового в древний Ерусалим —
 Камень отбросить, лопатой копнуть,
 И со свечою неугасимой
 Вот уже я утонула по грудь.
 Когда к земле приближается Глаз
 И метит всех одинаковым знаком —
 Приоткрывается дивный лаз,
 Да ведь откроет не всякий.
 За поворотом повозка ждет,
 Впряжены в нее крылатые собаки.
 Бся в паутине тропинка лежит
 Под кирпичами изрытыми ветхого свода,
 Над головою земля дрожит —
 Толпы мнутся, народы.
 Этой дорогою до меня
 Святые ходили, разбойники, звери,
 Мышь пролетала. Глубоким был вход,
 А выход высокий — в цветные двери.
 Но перед тем, как туда шагнуть
 И в чай окунуться с забвенной водою —
 Тень посылаю, чтоб стала она
 Между Луной и тобою.

2. *Смутные строфы*

Как уныло пьется настой ромашки.
 Так тоскливо — будто сама ромашка
 Пьет свою кровь в саду глухом на закате,
 Так печально — как если бы я лежала
 Глубоко во чреве Летнего сада

Рядом с плавающей авиабомбой,
И внутри — можно маслом зерна разлиться
И мы с нею взорвемся в конце квартала.

О если — я могла бы играть на флейте,
Кажется — лучшего и не надо!
Хорошо бы в метро за медяк случайный,
Как Орфей, выходящий один из ада.
Тополь молит за всю Украину.
А ведь прав был по-своему и Мазепа,
И Матрена, кстати, его любила:
Ой-ты цветочек мой рожаненький!
Мелитополь, как жаркая дверца топки,
За которой угольная бездна юга,
Где роятся москиты и бродят мавры.

Может, я уже не церковь, раз мне церкви не снятся,
Каменные пчелы внутри роятся.
Русский медведь плачет в берлоге,
А когда повернется — хруст костей раздается,
Да и сам он жрет свои кости.
Рус, затравленный урус!
Скоро тебя поведут куда не захочешь,
На майдане цепью повяжут — плюшевый мой, лесной!
Скобелев вылетает, а с ним и солдаты,
И бегут, закрыв глаза, раскосые орды.
Скатерть-самобранка белой Сибири
Зацепилась за саблю и несется куда-то.
Много крови пролили очи родителей наших.
А мы уж не плачем, рождаемся сразу старше,
Белой пеной исходят наши глаза.
Народ, засыпая, утыкается в бок народу
И, как замерзающую пловчиху,
Гонят полночь на запад часовые пояса.

Моя жизнь истаяла в каменном яйце,
На петербургском камне осела, на высоком крыльце.
И, умирая, я прячу в рукав эфира
Карманное неровное зеркальце мира.
Ломаются черные пчелы и падают мне на висок,
Голову медведя несут под землю, а лапы волокут на восток.
Всхлипывая, он ложится спать в черном яйце
И неловкая каменная лира поет при его конце.

3. Заплатка консервативно настроенного лунатика

О.Мартыновой

О какой бы позорной мне перед вами не слыты,
Не хочу я в Империи жити.
О Родина милая, родина драгая,
Ножичком тебя порезали, ты дрожишь нагая.
Еще в колыбели, едва улыбнулась Музе —

А уж рада была — что в Советском Союзе.
 Я ведь привыкла — чтоб на юге, в печах
 Пели и в пятки мне дули узбек и казах,
 И чтоб справа валялся Сибири истрепанный мех,
 Ридна Украина, Камчатка — не упомянешь их всех.
 Без Сахалина не жить, а рыдать найгорчайше —
 Это ведь кровное все, телесное наше!
 Для того ли варили казаки кулеш из бухарских песков,
 Чтоб теперь выскребали его из костей мертвецов?
 Я боюсь, что советская наша Луна
 Отделиться захочет — другими увлечена,
 И съжится вся потемневшая наша страна.
 А ведь царь наш отец посылал за полками полки —
 На Луну шли драгуны, летели уланы, крались стрелки,
 И Луну притащили для нас на аркане,
 На луняниках женились тогда россияне.
 Там селения наши, кладбища, была она в нашем плененьи,
 А теперь — на таможенных будут брать за одно посмотренье.
 Что же делать лунатикам русским тогда — вам и мне?
 Вспоминая Россию, вспоминать о Луне.

1990, май

Дань зимняя

По белке с дыма жизнь берет,
 Хоть по одной — и неизбежно,
 Как поворот
 Реки, набитой пылью снежной,
 Как неба пыльного
 Неслышный поворот.

Как вдох и выдох, кровавой
 Движение нити,
 Как неизбежно воздуху с ноздрей
 Прелюбы сотворити.

И ходит воздух, как шатун,
 Вдруг остановится — и мимо.
 Охотница же меж снегов
 Скользит, скользит неуследимо
 И машет палкою в глаза:
 Давай, давай мне белку с дыма.

1989

ЛИТЕРАТУРА НА ПОЛЯХ

Ры Никонова-Таршис
г. Ейск

Слово — лишнее как таковое

*Слово — болезнь
язва
рак
который губил и губит поэтов
и неизлечимо пятит поэзию
к гибели к разложению
...
Слово негодно для конструкции
знака Поэзии*

А. Чичерин. «Кан — Фун» (декларация)

Проблема вакуума, несуществующая в прежней, т.н. «общей», неразделенной на визуальную и фонетическую части литературе, теперь рассматривается в контексте любых других литературных проблем. Уже выяснилось, что СМЫСЛ зависит не только от БУКВ, их расположения и выделки, но и от среды существования книги, от векторности, от манеры чтения, от фактуры страницы (платформы) и качества любых других литературных элементов (или их заменителей).

В XX веке особо пристальное внимание привлекло к себе то самое пустое место, которое свято, ибо оно — для любого текста, для текста как такового.

Платформа страницы — не только опора текста, но еще и литературный факт, как дом — факт человеческой цивилизации, а не только элемент пейзажа. Если содержанием книги является состояние ее платформных возможностей и только это (как в многочисленных работах немца Бернхарда Мейера), то такая вакуумность — отнюдь не бедность. Кроме того, у платформы страницы может быть и фонетический смысл (звон, шелест) и тактильный. Достигнуть этого можно, используя различную фактуру платформы: целлофан, железо, мех, наждачную бумагу, даже стекло. Почему «культурный» человек, пользуясь книгой, должен игнорировать язык запахов, распространенный в мире животных? Вакуумная страница, если она сильно пахнет, уже не пуста. И почему платформа страницы должна быть только ровной? Литератору следует пользоваться любой поверхностью для осуществления идеи книги. Недаром некоторые итальянские авторы (Элио Гарис) располагают свои очень длинные «страницы» вообще в воздухе, набрасывая их на вершины деревьев.

«Обертонные» платформы, согнутые «гармошкой» страницы, гиперболоидные платформы (например, древняя рулонная форма, получившая развитие в творчестве современных авторов, в том числе и советских — у Сергея Сигея в его рулонной книге «Одурыка»), квантовые книги из кусков страниц. При взгляде на последние почему-то сразу же вспоминаются наволочки Хлебникова, набитые рукописями, которые поэт возил с собой по России. (Удивительным образом стеклянные «саквояжи» Мейера, набитые обрывками газет, напоминают эти наволочки).

В 1982 г., издавая рукописный журнал по вопросам визуальной и акционной

поэзии — ТРАНСПОНАНС (единственный такой журнал в СССР), я мечтала сделать один из выпусков журнала в честь Велимира Хлебникова именно в форме наволочки, наполненной страницами. К сожалению, этот проект не был осуществлен. Но мне удалось осуществить проект моей вакуумной одноплатформной книги-арфы из дискретных «строчек» — бумажных пустых белых полос, натянутых на деревянную рамку. «Играя» на такой книге-арфе плавными движениями рук с бритвой, я в 1983 г. во время выступлений в поэтических шоу группы трансфуристов в Ленинграде (Никонова, Сигей, Констриктор) в конце выступления получала уже новый объект: книгу-рамку с развевающимися по периметру завитушками спирально закрученных белых разрезанных бритвой фрагментов «строк» (фотографии этого перформанса опубликованы в португальском каталоге визуальной поэзии в 1989 г., в канадском каталоге «хэнд-мэйд инструмент» и в австрийском журнале «Золанде»).

Литературная значимость пустой платформы породила целое течение в современной авангардной культуре, т.н. «бук-арт», т.е. книга как объект, скульптура, форма, всего лишь одним из аспектов которой может быть книга в обычном понимании. Есть и такие объекты, как книга в целом (монолит без страниц). Такие чрезвычайно эффективные работы в последнее время можно увидеть в различных изданиях и на выставках в Германии, Италии, Португалии, Мексике и т.д. (Например, работы итальянцев Дарио Тоццоли и Карлы Бертолы).

Разнообразие платформ нет предела. Могут быть платформы бордюрные (с дырой в центре), дисковые (книга-диск итальянца Лучиано Каппеллари). Платформы страниц или вся книга в целом могут приобретать формы вертушек, цилиндров, фонарей, пластинок. Особенно интересна форма книги-пластинки (с лучевой или спиральной композицией текста), а также форма книг-фонарей, освещенных изнутри. Вращая страницы вокруг оси-корешка, общаясь с книгой посредством вырывания или сжигания страниц или, наоборот, вклеивания своих текстов, различных дополнений (в этой связи интересно вспомнить, как Хлебников однажды читал книгу при свете сжигаемых прочитанных страниц), мы создаем из книги кинетический объект, а вокруг нее — атмосферу соучастия, если уж не в создании, так в разрушении объекта («саморазрушающееся» искусство — из той же оперы). Кстати, и разрушение, деформация «нормальной» композиции текста (кючки букв, страниц, книг, пустые пятна в тексте) — также предвестие наступающего вакуума.

Вакуумная поэзия — это поэзия с генеалогией, поэзия, именно с момента опоры на пустую платформу ощущающая свое родство с другими фиксированными на платформе искусствами и науками. Но возможно и родство с пространственными искусствами, например, с театром. Тогда на сцену выступает действие, как единственный элемент литературного существования: вращение, перелистывание страниц, загиб, сминание их, разрыв, склеивание, создание книг путем топтания их страниц подошвами (Сигей). В такой ситуации действие становится текстом, а процесс обращения с платформой — творческим. Самые простые, бытовые акции также вызывают специфический интерес. Например, закрывая книгу, читатель совершает акцию наложения текста на текст (или на вакуум). Раскрывая книгу, он, словно веер, разворачивает межстраничное пространство, и эта акция очень красива.

Междустраничный и околкинужный вакуум — это своего рода космос литературы. Возможен ли выход литературы в свой космос? Да, конечно. Можно основывать там свои выносные платформные базы, сохраняющие связь со страницей, можно просто прорывать страницу насквозь, включая в ее контекст происходящее на следующем листе, можно, наконец, создавать путем различных кинетических акций нечто вроде обжитого пространства между страницами или над ними (наклейки, листание страниц, крупные посторонние предметы на развороте, как это делает Мейер).

Кроме акционного общения, есть и чисто утилитарный подход к книге — носителю информации. Информация тактильно-температурных книг с подогревом или наоборот, замороженных, сравнима с информацией природы, общающейся с нами посред-

ством погоды.

Можно сделать вывод, что аспект «чтения» книги не исчерпывает ее возможностей. Мы должны дойти до логического конца: книга есть все. Любой предмет может служить платформой тексту, в том числе и синхрофазотрон, не говоря уж о телевизоре или холодильнике. Причем, внутреннее устройство холодильника автоматически становится устройством «глубокой» платформы, что только расширяет пределы изыщной словесности. Расширяя эти пределы чуть ли не до бесконечности, литература за счет интеграционных процессов: дополнений, замещений (связей не только с театром или с живописью, не только с музыкой или математикой, но и с биологией, да и вообще любой областью человеческой деятельности) обогащает палитру собственных средств, до этого доведенную до логического конца бессмертным шедевром Малевича.

«Черный квадрат» Малевича — довольно упорная и упрямая форма искусства. В поэзии сейчас осознается его персональная роль как сверхпоэтического монолита. Между тем, любая конструкция в искусстве носит валентный характер, и возможно продолжение всего. В том числе и, казалось бы, совершенно окончательной точки, поставленной Малевичем. Если рассматривать шедевр «Черного квадрата» как литературный коллапс, вместивший в себя все слова всех языков всех времен и народов, то выход снова в вербальную сферу становится излишним. Но зато, может быть, именно благодаря этому открываются другие пути: векторной, жестовой поэзии. Заключенная в коллапс Малевича, как в тюрьме, энергия так и просится на свободу **НАПРАВЛЕНИЯ**, т.е. к векторности.

Задвигавшиеся буквы футуристов, буквы как таковые, наконец-то воплотились в жест, в движение рук самого автора. Межбуквенные подразумеваемые связи, ранее называемые паузами, обросли невидимыми нервами видимых силовых линий-векторов.

Различно в визуальной и фонетической литературе отношение к паузе как к таковой. Ранее существование пауз зависело от элементов текста. В последнее время, однако, заметна тенденция обратной зависимости: текста от пауз, от их качества и количества. В музыке понятие паузы гораздо разработаннее (формулированием этих проблем в литературе успешно занимался Чичерин, но и он не выработал для вакуума стройной системы обозначений).

Вакуум, понимаемый как отсутствие текста, возникает и тогда, когда автор пользуется приемом замещения литературного текста чем угодно: живописным, музыкальным, даже просто ритмическим содержанием. «Самостийная» пульсация приобретает значение универсальное, какого литературный ритм ранее никогда не имел. (Например, стих К. Моргенштерна «Ночная песнь рыбы», а также многие стихи Гоппмайера). В силу этой универсальности ритма — категории общей для многих процессов и в жизни и в искусстве, именно на ритмическом поле происходит наиболее удачная интеграция искусств в один общий ритмический поток. Стих из ритмических прото-каллиграфических элементов с успехом можно назвать и музыкальным произведением, и живописным, и даже научной схемой.

Литература, соприкасающаяся с музыкой, встречается с ней, к тому же, на общей платформе дыхания (характерна в этом смысле кассета японца Сеиеи Нишимуры, целиком заполненная его дыханием), и таких границ с самыми различными областями человеческой деятельности в литературе много. (Правда, не во всех областях науки или искусства есть встречное, к литературе, движение).

Мир сейчас полон и поэзией сонорной (чисто звуковой), и многообразнейшими визуально-литературными приемами, одного перечисления которых хватило бы на несколько страниц. Визуально-литературными работами (и вакуумными в том числе) заполнено множество мелких фанзинов, андерграундных и престижных серьезных журналов и каталогов типа «Офферта спечiale» (Италия), «Докс» (Франция), «НИЛ» (Германия), «Золанде» (Австрия) и т.д. Кроме того, множество журналов, в том числе и неспециализированных, а например, музыкальных, эйл-артистских, художественных публикуют периодически отдельные визуально-литературные работы (советский

журнал «Искусство» в № 10 за 1989 г. также опубликовал подобные материалы). Среди моря визуально-литературной продукции, однако, пока не слишком заметны издания, целиком посвященные литературе вакуумной. В книгах известных современных визуальных поэтов-концептуалистов, таких, как Пьер и Ильза Гарнье, Ханс Гоппмайер и др., вакуумные проблемы не акцентированы, а поставлены, скорее, в ряд подобных.

В русской литературе Василиск Гнедов, в 1913 г. написавший вакуумную «Поэму конца», первым персонифицировал платформу, и этим как бы электрифицировал литературу, зажег в ее шрифтовой черноте белый свет пустоты. (Кстати, Мейер, в одной из своих книг-объектов электрифицировал книгу в буквальном смысле, вмонтировав в нее электролампу). Таким образом, возможно, Гнедов еще на заре века понял, что теснее всего литература связана именно с собственным отсутствием.

Однако, бывает вакуум, характеризующийся не пустотой, а СВОБОДОЙ от литературы. Если глубоко проникнуть в вакуумные бездны, то любой текст, наносимый на чистую бумагу — это процесс выявления уже существующих на этой бумаге текстовых возможностей, т.е. вакуумная литература — это свобода читателя предполагать текст. При достаточно широком взгляде любая чистая страница есть емкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, и процесс выборочного восприятия есть процесс обеднения таких страниц.

Вакуум, в котором плавают литература, — это ее необходимый запас паузной констатации и территориальной свободы.

Думаю, что конкуренция вакуума и текста улучшает качество литературы в целом.

Марина Кулакова Что же такое поэзия?

Поэзия в современном словарном значении всегда двойственна. Одно значение стремится к слову, к словесному художественному творчеству и закрепляется в конкретных представлениях о письменных и устных формах стихотворной речи. Другое значение абстрактно.

Например: «Поэзия — изящество и красота чего-нибудь, возбуждающие чувство очарования». (Ожегов С. И., Словарь русского языка, 1964 г.) «Поэзия — что-либо прекрасное, возвышенное, глубоко воздействующее на чувства и воображение». (Краткий словарь иностранных слов, М., 1971). По Далю, «поэзией отвлеченно зовут изящество, красоту, как свойство, качество, не выраженное в словах и самое творчество, способность, дар отрешаться от насущного, возноситься мечтою, воображеньем в высшие пределы, создавая первообразы красоты».

1. Обратимся к этимологии.

Поэзия. Заимствовано в XVIII в. из французского языка. Франц. *poésie* (лат. *poesis*, передающее греч. *poiesis*, суффиксальное производное от *poiein* — «делать»).

Чуть ниже, в статье «поэма» этот же греческий глагол дается в трех значениях — «делать, творить, создавать».

Этимология возвращает нас к некоему творческому действию. Кроме этого, как мы видим, словарно закрепляется результат этого действия — эстетическое воздействие, возбуждение чувств.

Только руководствуясь определенным словарным значением, мы сможем достаточно четко ориентироваться в современном поэтическом процессе.

Таким образом, говоря о поэтическом произведении, мы имеем в виду результат эстетического творческого действия, и стихотворчество мы рассматриваем как частный случай в ряду визуальной, акционной, мелической поэзии и других ее видов.

2. Где же критерии?

Критерием поэзии была и остается степень воздействия. Здесь мы неизбежно сталкиваемся с категориями восприятия. В восприятии многих людей существуют ярко выраженные доминанты, например слуховая или зрительная. Всем известно, что существует природная одаренность, способность к изобразительному искусству, музыкальный слух, лингвистический слух и множество других особенностей восприятия.

Способности всегда стремятся к наиболее полному удовлетворению, к информационному насыщению, и в поэзии всегда существовали и существуют формы, тяготеющие к тем или иным чувственным доминантам или формам восприятия (сонорная поэзия, визуальная поэзия и другие).

3. Так что же такое поэзия?

Поэзией в широком смысле логично будет считать творческий акт, эстетически воздействующий на другого человека.

Еще раз подчеркну, что поэзия изначально в основном своем значении гораздо шире вербальной сферы, она явление всеобъемлющее, полисенсорное. Но тяготеет она — и это тоже очевидно — к слову.

Не случайно словесное художественное творчество так успешно претендует на право монопольного обладания этим названием. На это есть серьезные основания.

4. Феномен слова.

Феномен слова заключается в том, что оно воздействует аккордно — и в то же время

избирательно. Слово аккумулирует различные виды информации, активизирует различные виды памяти, тем самым создавая комфорт для восприятия.

Словесное художественное творчество как форма поэзии наиболее универсально. И тем не менее доминанты восприятия все-таки явственно дают о себе знать, и в рамках вербальной поэзии постоянно существуют определенные тенденции.

Рассмотрим некоторые из них.

1. Визуальная поэзия.

Доминирование зрительного аспекта восприятия текста. Использование ассоциативного ряда, идущего от визуального импульса.

Представители отечественной традиции:

В.Каменский, И.Зданевич, А.Чичерин, А.Туфанов, Д.Хармс, Н.Никодимов, Ю.Марра, Е.Мнацаканова, В.Шерстяной, Р.Никонова, С.Сигей, Б.Констриктор.

2. Сопорная поэзия.

Преобладание голоса. Использование возможностей интонирования, тембров, атрибутов вокала.

А.Кручных, И.Зданевич, А.Лотов, С.Проворов и другие.

3. Акционная поэзия.

Эстетическое действие или система действий.

Примечание. Только что названные формы, как можно заметить, тяготеют к замещению слова другими способами передачи эстетической информации и вместе с другими подобными тенденциями представляют так называемый поэтический авангард. Все эти поэтические формы имеют глубокие традиции и аналоги практически во всех развитых культурах, и напрямую связаны с развитием живописи, дизайна, оперного, балетного и театрального искусства.

5. Верлибрическая поэзия.

Верлибр, свободный стих, Вербализация поэтического акта, вербализация акта восприятия при отсутствии регулярных формообразующих признаков.

В.Бурич, В.Куприянов, А.Метс, Г.Алексеев, К.Джангиров, др.

В некоторых языках верлибрическая поэзия традиционно очень развита и составляет значительную часть стихотворной поэзии. Это связано с особенностями просодии того или иного языка.

6. Метрическая поэзия.

Регламентированная, «конвенциональная», текстовая, — так называемая «традиционная» поэзия. Особых комментариев не требует, поскольку это единственная тенденция, с которой мы знакомимся в учебно-хрестоматийном порядке.

Следует только сказать, что это одна из наиболее распространенных поэтических тенденций.

7. Мелическая поэзия.

Текстовая музыкальная поэзия, синтез текста и авторского музыкального сопровождения.

Древнейшее определение термина «мелос» дает Платон (Государство, III, р 398 d): «Мелос состоит из трех частей: слова, гармонии и ритма». Музыкальный элемент представляется здесь столь же необходимым, как и текст стихотворения. Под гармонией Платон имеет в виду музыку, а ритм выражался не только в напеве, но получал и внешнее выражение в танцах.

Под мелическими поэтами современности мы без труда узнаем звезд отечественной рок-музыки и корифеев авторской песни с ее своеобразной ритуальностью.

8. Прозаическая поэзия (художественная проза).

Именно этот вид словесного творчества завершает список основных тенденций современной поэзии в утраченном нами смысле этого слова.

Слово «поэзия» постоянно привносило и приносит в словоупотребление свой первоначальный смысл: «воздействие». Даже термин «поэтика», возникший на его основе, от анализа словесного искусства естественно распространился до анализа «той или иной художественной системы», например: «поэтика современного кино».

В заключение следует обратить внимание на то, что стремление выйти за пределы вербальности, стремление к поствербальному контакту существует, вероятно, ровно столько же, сколько существует язык как средство общения и поэзия как возможность интенсивного контакта.

Владимир Климычев Заметки аматера

В последней прижизненной книге «Человек за письменным столом» Лидия Гинзбург предупреждала, что в «материальной протяженности романа» с Л. Толстым тягаться не стоит. Но, видит Бог, Михаил Булгаков не мог прочесть ее гениальной прозы, а потому затеял «новую 'Войну и Мир'», да еще такую, что «небу станет жарко».

Но жарко-то, собственно говоря, стало одному Булгакову. Недоумевая, в пылу собственных ему актов творческой саморефлексии, он записал как-то в своем дневнике: «Роман мне кажется то слабым, то очень сильным. Разобраться в своих ощущениях я уже больше не могу».¹

Нечто похожее испытал по прочтении романа «Белая гвардия» и я. И, терзаясь гнетущей неопределенностью, решил разобраться в этом. А единственно разумным, к чему привели меня недолговременные поиски, было то, что корни всей этой ерунды — в собственных литературных, мягко говоря, пристрастиях М. Булгакова. Как писал он сам, у него были два учителя: Л. Толстой и Н. Гоголь. Явление Толстого в русской литературе для Михаила Булгакова значило то же, «что для верующего христианина евангельский рассказ о явлении Христа народу».²

Не было для него и «ни одной огрехи в работе» создателя «Войны и Мира». «Ни одной. Совершенно убежден, что каждая строка Льва Николаевича — настоящее чудо».³

Этот ряд можно было бы продолжать бесконечно, но хотелось бы закончить его в некотором роде символически. М. Волошин, прочитав однажды «Белую гвардию», написал в одном из своих писем: «... Как дебют начинающего писателя ее можно сравнить только с дебютами Достоевского и Толстого».⁴

А что с Гоголем? Не подумайте ничего плохого, но — то же самое: «Из писателей предпочитаю Гоголя. С моей точки зрения, никто не может с ним сравняться».⁵

Даже в письме к великому вождю изъяснялся М. Булгаков не иначе, как цитатами из Гоголя.

Вот эта-то литературная влюбчивость и явилась причиной его собственных бед. Еще в своем знаменитом письме «Правительству СССР» М. Булгаков писал о своем намеренном изображении «...интеллигентско-дворянской семьи... брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях 'Войны и Мира'».⁶

Ну, так как споры о жанровой природе «Войны и Мира» давно утихли и роман получил уже ставшее традиционным наименование романа-эпопеи, то ясна установка и самого М. Булгакова на создание новой эпопеи о «великих боях в Киеве», как выражался он сам. Ведь не случайно и то, что его эпопея также должна была, по замыслу, состоять из трех книг. И что же? (Приготовься, читатель, сейчас будет самое скучное место!). С одной стороны — явное изображение происходящего как «прошлого», как явления истории, с позиции «синей, бездонной мглы веков, коридора тысячелетий»; обращений — как и у Толстого — к военно-историческим событиям, имеющим глобальное значение, затрагивающим «субстанциональную судьбу народа»;⁷ сочетание исторического и личного; многочисленность сюжетных переплетений и многое другое, а главное, — по М. Бахтину, — «благоговейная установка потомка», «пиететность» по отношению к недосягаемому прошлому, ведь как писал М. Бахтин, эпопея должна увековечить то (как и роман-эпопея), что достойно быть вспомнутым (...). Современность для современности отмечается в глине, современность для будущего — в мраморе и меди».⁸

А с другой — явно ощущаемые традиции творчества Гоголя, как «самого значительного явления смеховой литературы нового времени»,⁹ — по тому же М. Бахтину: мно-

гочисленные карнавалы элементы, гротеск, отрицающий — как у самого Гоголя — всяческую неподвижность, всякую «претензию на абсолютность и вечность», вообще смеховое отношение — с нарочитой фамильярностью, отсутствием пиетета перед изображаемым.

Вот и запутался М. Булгаков не в трех, а в двух соснах: патетика и сатира, пиетет и фамильярность врываются у него друг в друга как два чужеродных тела и плавного перехода здесь быть не может. По сути дела, это два произведения, где действуют свои законы, вернее — не действуют. Слишком пошлое сравнение, но чем-то это напоминает «войну законов» в нашей собственной ситуации, где одни законы не действуют, а другие — не работают. Особенно это заметно там, где М. Булгаков, как автор, забывая о выбранной роли летописца, не находит себе более подходящего места, как в самой гуще событий, среди своих персонажей: и поддакивает им, и спорит, а чаще — просто комментирует происходящее на правах непосредственного участника. В приложении к «Войне и Миру» этот номер имел бы весьма пикантный вид — Льва Толстого, бегущего по полю Аустерлица.

Или, скорее, «Белая гвардия» — нечто похожее на сиамских близнецов, незатейливо сросшихся и имеющих один на двоих жизненно-важный орган. Достойное Куцкамеры детище, которому не в силах помочь никакая операция — ведь за ней последует моментальная смерть.

Причин тому можно найти много, — к примеру, его поденщина в «Гудке» и других подобных газетках, пагубно действующих на литературный вкус, и вообще: «Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил».¹⁰

А можно сослаться на дебют М. Булгакова в жанре романа, но чем тогда объяснить такое неоправданное кровосмешение и в «Мастере и Маргарите»?

Могут быть и другие догадки на этот счет — хотя бы то, что исключительно по политическим причинам М. Булгакову так и не удалось побывать за пределами своей страны. Может от того, что не смог он взглянуть на культуру своего отечества со стороны, как на «чистый лист бумаги», который нужно заполнить, и случилось у него такое «несварение»? Кто знает!

Написал все это и думаю: оставить бы уж лучше М. Булгакова в покое, пусть себе стоит, как повелось, в одном ряду с классиками русской литературы. Вот и Хулио Кортасар сказал, что «... Михаил Булгаков оказал большое влияние на современную латиноамериканскую литературу» и что он «ему наиболее близок».¹¹

Однако время сейчас такое: не верят советские интеллигенты «прогрессивным писателям Запада», даже гениальным.

¹ Дневник М. Булгакова, в ночь на 28 декабря 1924 г., цитата по ж. «Театр» 1990 г. № 2.

² М. Чудакова «Жизнеописание Михаила Булгакова, М., 1988 г., с. 22.

³ Там же, с. 305.

⁴ Михаил Булгаков, Письма, М., 1989 г., с. 101.

⁵ Белинский, Т. V, с. 41.

⁶ Б. Вахтин, Булгаков и Гоголь: материалы к теме, в кн. М. Булгаков — драматург и художественная культура его времени, М., 1988 г., с. 334.

⁷ Михаил Булгаков, Письма, М., 1989 г., с. 170.

⁸ М. Бахтин, Эпос и роман, в кн. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 462.

⁹ М. Бахтин, Рабле и Гоголь, в кн. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 485.

¹⁰ Цитата по публикации М. Чудаковой Неоконченное произведение М. Булгакова, Новый мир, 1987 г., № 8., с. 174.

¹¹ С моей точки зрения, М., 1986 г., с. 73.

Материалы конференции «Современная литература в филологии» (Н. Новгород, 14-16 февраля 1991 г.)

В феврале 1991 г. в Н. Новгороде состоялась конференция, собравшая поэтов, прозаиков, филологов и критиков. Три дня длился разговор о проблемах современного литературного процесса, и мы хотим предложить вам несколько фрагментов этого разговора. Он был очным и заочным, устным и письменным, живым и непредсказуемым. Одной из основных тем этого разговора было... впрочем, судите сами:

Ю. А. Карбачевский:

Так вот, что же такое традиционное и нетрадиционное, и каковы оттенки этого слова. Всем понятно, что слово «традиционный» может быть и похвалой и ругательством, это, в общем, странный термин, — смотря в каком контексте звучит, под какой крышей, под какой обложкой, в какой рубрике и после каких лозунгов. Вообще говоря, совершенно верно было сказано, что всякая литература традиционна, вне традиции существовать не может, но вместе с тем, всякая литература современна, и требование современности, вообще говоря, нелепо, это самоочевидное качество. Литература современна, потому что точна, потому что правдива, требует точности и правдивости, требует адекватности. Адекватные средства обязательно должны быть новыми, потому что старые не выражают сути. Дело не в том, чтобы обязательно сказать нечто такое, чего не было до тебя, вопрос в том, чтобы сказать нечто такое, что ты сам думаешь и чувствуешь, и сказать это точно. Поскольку ты сам ни на кого не похож, ты единственный, и это абсолютно точно, двух одинаковых людей не бывает, и если ты действительно хочешь сказать нечто свое, то тебе обязательно придется сказать нечто новое.

Советская литература, которая создала уже как будто бы свою поэтику, не выражала сути, не выражала правды, не передавала сообщения, потому что не ставила перед собой, в принципе, такой задачи, задача была совсем иная. Ну, я говорю слова «советская литература» в ругательном смысле, потому что эти слова можно сказать и в смысле нейтральном, и в смысле положительном, это совершенно не обязательно ругательство, есть такая литература, но я сейчас говорю о той самой примитивной литературе соцреализма, которую мы можем сразу же обвинить в вопиющей традиционности, здесь слово традиционность будет ругательством. А в чем дело, почему традиционность — ругательство? Мне кажется потому, что эта литература, которая была ориентирована, действительно, на начальство (восхваление начальства в доступной ему форме), использовала поэтику, давно отработанную; она, если свести это к простой фразе, использовала не метафору, а речевой штамп, т.е. метафору давно найденную, давно отработанную. Проза строилась, в основном, по принципу поэтики, найденной Тургеневым и Толстым, оказалось удобно вот это: полифония дostoевско-толстовская, взгляд сверху, с точки зрения Господа Бога. Автор знает, что подумает какой герой, «подумал он, подумала она». И если у Толстого это действительно (в его мощи) совершенно выразительно, причем, я думаю, все равно этот метод бесперспективен, он никому больше не удался. И была построена большая литература, причем талантливыми людьми, которая строилась на старой, отработанной, привычной поэтике. Не нужно было думать о значении, нужно было думать о весовых множителях, все было заранее расписано, «он подумал, она подумала», это стало расхожей формулой повествования, и по этому принципу строила повествование не только литература, шедшая в русле установок начальственных, но и литература противоположной линии. Так построена «Жизнь и судьба» Гроссмана, произведение, конечно, поразительное, но это все не относится к литературным качествам, там все не живое, там все не настоящее, потому

что там все строится на отработанной поэтике, т.е. на той традиционности, в том смысле традиционности, которая звучит ругательно в любом контексте. Но может быть традиционность совершенно иного плана, традиционность заявленная, традиционность, которой автор не боится, и даже может демонстрировать свои корни, свое происхождение; но вместе с тем, поскольку намерение его — сказать свое, намерение найти для этого не новые, а точные средства выражения, то они-то и обязательно будут новыми. Вот эта традиционность представляется наиболее перспективной.

А. С. Кушнер:

Я хочу сказать несколько слов о том, как я понимаю традицию и новизну в поэзии, в стихах, потому что когда мы говорим о прозе и о поэзии сразу, то это неверно, потому что это совершенно разные искусства, это все равно что говорить о поэзии и живописи. Что касается поэзии, то может ли быть нетрадиционная поэзия? Может быть, но не нужно; можно ставить такую задачу пред собой, но это — явно обрекать себя на неудачу, потому что поэзия — это такое древнее искусство, которое невозможно представить себе, невозможно осуществить без опоры на глубокую традицию. Мы подключаемся к этой сети высокого напряжения, мы включаем все, что было до нас, так же как это делает музыкант, между прочим, он не может написать музыку, если он не знает всей музыки, которая ему предшествовала. И нам тут помогают и Алкей, и Сафо, и кто угодно, не говоря о русской традиции. Ошибка и провал советской поэзии в том и заключается, что это были стихи, выращенные на голой почве. Было решено, что ничего до них не было, и вплоть до сегодняшнего дня, имена можно назвать почти любые, если это 20-30 годы, то, пожалуйста, Жаров, Стрелков, Уткин и т.д. вплоть до сегодняшних, живущих в Москве поэтов — почти все выращено на голой почве. И редкие удачи (если мы посмотрим внимательно на эти удачи) мы увидим, что это обязательно опора на предшественников. И вообще когда появляется новый поэт, то новизна, совершенно необходимая, она появляется прежде всего на скрещении влияний, поэты не по горизонтали живут, а по вертикали, опираются на предшественников своих. Вот мы видим, что этот поэт смешал Кузмина, Анненского и Маяковского, и конечно к этому добавляется его психический склад, его особенности, вот и возникает чудо поэзии; если этого нет, с текстом нечего делать, простите, это — чушь, это обман. Но как это показать, на каких примерах? Я не буду брать ныне живущих поэтов, вот вам пример, вот Мандельштам — поэт совершенно оглушительной новизны, но если мы внимательно прочтем, допустим, стихотворение Армянского цикла

**«Как в Нагорном Карабахе,
в древнем городе Шушер,
я изведал эти страхи...»**

Почему они так обворожительны? А очень просто — за ними мотив «Дорожных жалоб» Пушкина.

**«По дороге зимней, скучной,
тройка борзая бежит»**

И, заметьте, что когда Мандельштам дальше напишет в стихотворении воронежском «Я кружил в полях совхозных» — опять то же самое. Потому что к стихам о дороге прикреплен этот мотив, а дальше может быть все что угодно, хотя Пушкин так не скажет. Вот так и строится традиция, и что еще интересно, это не так вот твердо, прочно все закреплено, а есть замечательные возможности для самых неожиданных ходов, т.е. я хочу сказать, что этот дорожный мотив, мотив «Дорожных жалоб» поразительно еще подходит к стихам с замкнутым пространством. Еще один пример: совершенно невозможно написать стихи на лермонтовском амфибрахии из «Воздушного корабля» «По синим волнам океана, лишь волны блеснут в небесах, ко-

рабль одинокий несется» попробуйте написать — ничего не получится, почти никогда. Но вот интересно, для русского слуха эта мелодия связалась с воздушным полетом, с разомкнутым пространством, с океаном, воздухом, и вот такой парадокс, что стихи, допустим, Ходасевича — баллада «Сижу, освещаемый сверху, я в комнате круглой моей, гляжу в штукатурное небо, а солнце в шестнадцать свечей». Это тот же амфибрахий, несколько преобразованный, но что интересно, что у него в середине стихотворения появляется уже Лермонтов «Бесстрастные связные речи, нельзя в них понять ничего, но слово правдивее смысла...», и кончается все по-лермонтовски «На гладкие черные скалы стопы опирает Орфей» — выход из пространства. И вот интересно: слово поэтическое, оно тоже ломает стихотворение, входит в стихотворение, подкрепленное вот этой интонацией, вместе с ней, а не отдельно, нельзя брать слово отдельно от стиха, от интонации, от музыки. Я с большим интересом прочел книгу Юрия Аркадьевича Карабчиевского о Маяковском, она мне показала необычайно важную, разумной, талантливой; и в самом деле, если подумать: в чем дело — основной крошечный недостаток Маяковского состоит в том, что его слово все-таки одноразово. Наверное потому что он вырос в совершенно другой среде языковой. Я был в Багдиди и видел это, слышал это — шум реки, кавказской, горной, речь грузинская отрывистая, там нет легато, а русская поэтическая речь обязательно связана, мы можем вот этим знаком обозначить все, что в ней происходит. А у него отрывисто, ему ничего не стоило нарубить эти слова, поставить их отдельно каждое, разрушить интонацию речи поэтической, русской, вот потому что не жалко, потому что его детское ухо привыкло совсем к другому, и дальше получилось что? Ну да, это замечательный поэт, единственный, один такой, никакое подражание ему невозможно, но кроме того и он оторвался от традиции, и если в начале еще как-то Библия, Евангелие, отчасти Державин, и, может быть, Северянин учитывались, то потом никого не оказалось рядом, и возникло уже слово «газетное», и теперь, если посмотреть на нашу официальную поэзию, то она абсолютно газетна. Потому что одно только слово «стол» может быть употреблено в стихах так, что мы обязательно вспомним Блока, Цветаеву или Пушкина, а может так быть употреблено, что мы ничего не вспомним, не было ничего, пусто за ним, протыкается насквозь. И в этом смысле авангард, мне кажется, к сожалению, очень смыкается с этой официальной поэзией, политикой, да он, собственно, и отталкивается от нее, он спорит с ней, а с ней нельзя спорить, нет предмета для спора, и поэтому там слово оказывается таким же не включенным в традицию, потому бледным и безликим, мы все малюем тот же черный квадрат, за редким исключением.

М. Гаспаров

Литератур без традиций не бывает, бывает только разный подбор традиций, на которые она предпочитает опираться. Обычно «нетрадиционный» значит «не относящийся к господствующей, официальной традиции». У нас официальной традицией был социалистический классицизм с его чтимыми предками; теперь он перестал быть официальным, и нетрадиционная поэзия лишилась точки отталкивания. Обычно в такие моменты наступает кризис и разброд победившего нового направления; кажется, и у нас теперь такое положение. Для филолога здесь любопытно половодье терминов для различных направлений внутри нетрадиционности; для этой терминологии, кажется, срочно мобилизуются все греческие приставки из словаря. В новой ситуации нетрадиционной литературе приходится выяснять свой круг читателей. Дело в том, что широкой публике этот победивший авангард неинтересен, потому что она сохраняет вкусы прошлой эпохи; а узкой публике он не интересен, потому что она уже все это читала по-английски и по-французски. Победителям приходится нащупывать промежуточный зыбкий круг своих ценителей; а прочный успех достигим для них только при выходе из этого круга — если они изобретут какой-нибудь эксперимент, еще не испытанный на Западе, и если они найдут средство привлечь массового читателя. Последнее было

бы дороже всего, но для этого нетрадиционной литературе нужно опереться, не стыдясь, на самую дремучую из традиций.

Формалисты-опоязовцы, глядя на современный им футуризм, разработали свою теорию литературной эволюции, в которой главное — не преемственность, а взаимное отталкивание поколений, распространили ее на все прошлые века и этим обновили все литературоведение XX века. Формалисты московской ГАХН, гораздо менее известные, наоборот, подошли к современной им литературе академически, как к античной или средневековой, и показали, что весь этот пафос отталкивания и новизны иллюзорен, а на самом деле современная литература со всеми ее индивидуальными бравадами строится по таким же массовым клише, как и традиционная, только подбор этих клише другой. Нынешний выход нетрадиционной литературы из подполья дает возможность повторить и ту и другую приглядку; мне кажется, что вторая интереснее. Любопытнее всего, пожалуй, наблюдать, как смешиваются в культе и влиятельности такие литературные образцы, которые в собственную свою эпоху ощущались как несовместимые, — например, Набоков и Пастернак. Это оттого, что главным общим знаменателем остается минимальный — способность чувствовать слово не по-словарному, а как — это все равно. Начало этому положил еще В. Катаев, сложив одновременный пантеон Бунину и Маяковскому.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРЕВОДНАЯ

Х. Л. Борхес (в соавторстве с М. Гуерреро)

Книга вымышленных существ (фрагменты)

Эссе и пер. Д. К. Хотова

Борхес

Это не исследование, не биография и даже не рассказ. Это признание в любви. Получается так, что человечество (кроме размножения и истребления себе подобных и не подобных) только тем и занималось, что создавало культуру. Даже не создавало, а комментировало ту, что досталась в наследство. Комментировать — значит интерпретировать. Интерпретировать — значит создавать нечто новое (если, вообще, бывает новое). Каждое поколение получает от предыдущих некую традицию и комментирует (интерпретирует) ее. Но мало, кто догадывается, что традиция — свод комментариев, и каждое новое поколение комментирует комментарии. Все это напоминает столь ценный Вами, сеньор Борхес, бесконечный лабиринт. Или зеркала, поставленные друг против друга...

Так что же все время комментируется? Каков был первый комментарий и каков был его предмет? Некоторые считают, что предмет этот — Бог. Или идея Бога. Именно она является стержнем всех комментариев, не позволяющим им развалиться, расползтись в разные стороны как червям из пустой могилы. Другие утверждают, что таковой стержень — удел человеческий во враждебном ему мире. Третьим все равно. Четвертые же (не по значимости четвертые, а по количеству, количеству весьма малому) отвечают, пожав плечами: «Не знаю...» Это не толстомордое незнание незнания. Это благородное и стоическое незнание знания. Это принятие мира таковым, каков он есть: обманный, опасный, прекрасный. Красота мира, по мнению четвертых, — это красота роскошных мехов на витрине фешенебельного магазина в глазах бедняка. Она не перестает оставаться красотой, не будучи доступной. Она обманна, ибо меха — материальны, но недостижимы, и вот эта-то материальность дразнит нас, бедняков. Она запредельна, ибо вход в магазин охраняет суровый полисмен — Смерть, а простых смертных, как Вы да я, туда не пускают. Одним беднякам кажется, что мехов-то и нет вообще, так, одна иллюзия. Другим — что меха материальны. Третьи не глядя бредут мимо. И лишь четвертые, как никто другой, умеющие живописать все оттенки этой витрины, на вопрос: «Так есть ли там что-нибудь?» пожимают плечами и отвечают: «Не знаю». Достоинно осознание незнания. Знание незнающих — это Вы, сеньор Борхес, и Ваши книги. Впрочем, полноте! а были ли Вы на самом деле? Не приснились ли Вы нам? Не приснились ли мы Вам?

Что же до культуры, то, перефразируя Ваше излюбленное выражение, это — история одной идеи, где комментарии — все, а идея — ничто. Или бесконечный, не имеющий центра лабиринт... Змея, кусающая себя за хвост... Борхес...

Книга вымышленных существ (фрагменты)

Предисловие к английскому изданию 1969 г.

Как известно, есть некий род ленивого наслаждения в обладании бесполезной и из ряда вон выходящей эрудицией. Составление и перевод этого тома доставили нам именно такое удовольствие; мы надеемся, что читатель разделит чувства, с которыми мы рылись в книжных полках друзей и блуждали по лабиринтам подвалов Национальной Библиотеки в поисках старинных авторов и малопонятных указаний. Мы сделали все, чтобы найти источники наших цитат и перевести эти цитаты с языка оригинала — средневековой латыни, французского, немецкого, итальянского и испанского. Собрания Леприер, Лоэб, Бон, по обыкновению, помогли с классикой. Что же до тщательно нами скрываемого незнания восточных языков, то они стали доступны нам благодаря работам таких людей как Джайлс, Бертон, Лэйн, Уэйли и Шолем.

Первое издание этой книги, включающее восемьдесят две статьи, вышло в Мехико в 1957 г. Оно называлось «Manual de zoologia fantastica» (Руководство по фантастической зоологии). В 1967 г. второе издание — «El libro de los seres imaginarios» вышло в Буэнос-Айресе с дополнительными тридцатью четырьмя статьями. В настоящем англоязычном издании мы переделали довольно много статей, добавляя и меняя материал; также включили несколько новых. Это последнее издание содержит 120 статей.

Мы глубоко признательны Мариан Скедгелл из Е. П. Даттон и Хосе Эдмундо Клемента, зам. директора Аргентинской Национальной Библиотеки, за помощь.

Буэнос-Айрес, 23 мая, 1969 г. Х. Л. Б., Н. Т. ди Д.

Предисловие к изданию 1967 г.

Исходя из названия данной книги, сюда можно было бы включить и принца Гамлета, и точки, и линии, и плоскости, и n-мерные пространства и объемы, и общие понятия, и даже каждого из нас; в общем, всех и вся, вплоть до богов. Иными словами, совокупность всех вещей — Вселенную. Однако, мы ограничили себя тем, что непосредственно подразумевается под «вымышленными существами»; мы составили справочник по причудливым созданиям, существующим милостью человеческого воображения во времени и пространстве.

Мы проходим мимо смысла дракона также как и мимо смысла Вселенной, но в образе дракона есть нечто такое, что соответствует человеческому воображению, и это объясняет наличие драконов в разных странах и эпохах.

Книга такого рода неизбежно будет неполной, каждое новое издание — лишь основа для последующих, которые могут разрастаться до бесконечности.

Мы просим наших возможных читателей из, скажем, Колумбии или Парагвая присылать нам имена, тщательное описание и наиболее интересные повадки их местных чудовищ.

Как и все сборники, как и неисчерпаемые тома Роберта Бертона, Фрэзера, Плиния, «Книга вымышленных существ» не предназначена для последовательного чтения, более того, мы бы хотели, чтобы читатель открывал ее наугад, так же, как крутят калейдоскоп.

Источники этой коллекции разнообразны, они указаны в каждой статье. Нечто второстепенное вполне могло бы быть забыто нами.

Мартинес, сентябрь 1967 г. Х. Л. Б., М. Г.

Предисловие к изданию 1957 г.

Ребенка первый раз приводят в зоопарк. Этот ребенок может быть одним из нас, или, иными словами, мы были этим ребенком, но позабыли об этом. В этих вольерах —

этих ужасных вольерах — ребенок наблюдает живых зверей, доселе невиданных им; он видит ягуаров, грифов, бизонов и, что еще необычное, жирафов. Пред его взором впервые встает потрясающее многообразие животного царства и спектакль этот, тревожный и пугающий, нравится ребенку. Нравится настолько, что посещение зоопарка становится одним из главных удовольствий детства, или кажется таковым. Как можно объяснить эту ежедневную мистику?

Конечно, можно запретить эти посещения. Можно предположить, что ребенок, внезапно увлеченный зоопарком, через некоторое время может стать невротиком, и, по правде говоря, действительно, одинаково трудно найти как ребенка, не бывавшего в зоопарке, так и психически здорового взрослого. Детей можно определить как исследователей, а открыть верблюда ничуть не страннее, чем открыть зеркало, воду или шкаф. Можно сказать, что ребенок доверяет родителям, приведшим его в это место, кишащее зверьем. Кроме того, игрушечный тигр и рисунок тигра в энциклопедии приучают его смотреть без ужаса на тигра во плоти. Платон (если бы мы пригласили его принять участие в этой дискуссии) сказал бы, что дети, уже получившие идею тигра в первичном мире архетипов, здесь, увидев его настоящего, узнали. Шопенгауэр (еще более загадочно) сообщил бы, что ребенок не боится тигров, т.к. осознает, что он — это тигры и тигры — это он или, вернее, и тигры, и он — суть формы одной и той же субстанции — Воли.

Теперь же давайте переместимся из настоящего зоопарка в зоопарк мифологический, обитателями которого являются не львы, а сфинксы, грифоны и кентавры. Население второго зоопарка могло бы быть гораздо больше населения первого, ибо все эти чудовища есть не что иное как комбинации частей реальных существ, и возможности различных вариантов — бесчисленны. В кентавре слиты воедино человек и лошадь, в Минотавре — бык и человек (Данте воображал его с туловищем быка и лицом человека); и, таким образом, ясно, что мы могли бы создавать бесчисленные варианты монстров — сочетания рыб, птиц, пресмыкающихся, будучи ограничены лишь собственным вкусом и скукой. Этого, однако, не происходит; такие создания, слава Богу, являются мертворожденными. Флобер, на последних страницах «Искушения Св. Антония», собрал многих средневековых и античных монстров и попытался, как пишут комментаторы, придумать несколько новых; все они едва ли производят впечатление, но некоторые, действительно, волнуют наше воображение. Любопы, заглянувший в предлагаемый справочник, вскоре обнаружит, что воображаемая зоология гораздо беднее зоологии Творца.

Мы проходим мимо смысла дракона также как и мимо смысла Вселенной, но в образе дракона есть нечто такое, что соответствует человеческому воображению и это объясняет наличие драконов в разных странах и эпохах. Дракон, в некотором роде, необходимое чудовище, отнюдь не случайное или эфемерное, также как и трехголовая химера или *catoblepas*.

Мы, конечно, осознаем, что эта книга, одна из первых такого рода, не может исчерпать всего списка воображаемых существ. Мы изрядно покопались в классической и восточной литературе, но чувствуем, что предмет наших изысканий беспредель.

Мы сознательно не включили множества легенд, повествующих о таких видах, как *lobison*, оборотень и т.д.

Мы признательны за помощь, оказанную нам Леонорой Гуэрреро де Коппола, Альберто Д'Аверса и Рафаэлем Лопесом Пеллегри.

Мартинес, 29 января 1957 г. Х. Л. Б., М. Г.

А Бао А Ку

Если вы хотите полюбоваться восхитительнейшим пейзажем в мире, поднимитесь на Башню Победы в Хиторе. Здесь, стоя на круглой террасе, можно обозреть весь горизонт. Обдуваемая ветром лестница ведет к этой террасе, но лишь тот, кто не верит в

легенду, отважится подняться по ней. Предание гласит:

От начала времен живет на лестнице Башни Победы существо, восприимчивое ко многим состояниям человеческой души и известное как А Бао А Ку. Оно дремлет на первой ступени до тех пор, пока чье-либо приближение не затронет его потаенной жизни и тогда где-то внутри существа загораются огоньки. В то же время, тело и полупрозрачная кожа начинают шевелиться. Но только чье-либо продвижение приводит А Бао А Ку в сознание; тогда оно приклеивается к пяткам идущего, держась наружной стороны поворачивающих ступеней, там, где они больше истерты поколениями пилигримов. На каждой следующей ступени окраска существа становится все ярче, форма — завершенной и голубоватые очертания его сверкают все ярче и ярче. Но принимает окончательный вид оно лишь на верхней ступени, если поднявшийся — человек, который достиг нирваны и дела его не отбрасывают тени. В противном случае, А Бао А Ку упирается, словно парализованный, при подъеме, форма его незавершена, голубизна — тускла, сияние — непостоянно. Не сформировавшись полностью, существо страдает, и стон его похожий на шорох шелка, едва слышен. Время его жизни крайне мало; как только путник спускается вниз, А Бао А Ку скатывается на первую ступень, истончается и бесформенное ждет следующего посетителя. Люди говорят, что его щупальцы становятся видны лишь на середине лестницы. Говорят, также, что видит он всем телом и что на ощупь его кожа напоминает поверхность персика.

За все время А Бао А Ку достиг террасы лишь однажды.

Эта легенда записана К. К. Итуруру в приложении к своему новому классическому трактату «Колдовство в Малайе» (1937).

Абту и Анет

Египтянам было известно, что Абту и Анет — две обычного размера рыбы, одинаковые и святые, которые плавают, выискивая опасность перед носом корабля Бога Солнца. Их движение бесконечно; за день корабль проплывает небо с востока на запад, от зари до сумерек, а ночью под землей движется обратно.

Амфисбена

«Фарсалия» (IX, 701-728) содержит описание настоящих или вымышленных пресмыкающихся, которых видели солдаты Катона во время знойного марша через Африканскую пустыню. Среди них — Парас, «довольствующийся тем, что его хвост рассекает свой след» (или как писал испанский поэт семнадцатого века «который движется, выпрямляясь словно палка»); Якули, который будто дротик обрушивается с деревьев и «опаснейшая Амфисбена, которая может двигаться и вперед, и назад, ибо и там, и там у нее есть голова». Плиний (VIII, 23) использует почти те же слова, описывая Амфисбену: «как будто она была не сильно разгневана, и выпускала яд лишь из одной пасти».

«Тезоро» Брунетто Латини, энциклопедия, которую Латини рекомендовал своим старым ученикам на седьмом кругу ада, менее точна и выразительна: «Амфисбена — змея с двумя головами, одна — на своем месте, другая — на хвосте; она может кусать и той, и другой, может ползти с чрезвычайной ловкостью, глаза ее сверкают как свечи». Сэр Томас Браун в своей книге «Всеобщие заблуждения» (1646) писал, что не бывает существ без низа и верха, перед и зада, правой и левой стороны, и отрицал существование Амфисбены: «... органы чувств на крайних членах, делающие обе части передними, невозможны... И поэтому эта двойственность была неудачной выдумкой для того, чтобы поставить одну голову на обе стороны тела...» Амфисбена по-гречески значит «идущая обеими путями». На Антильских островах и в других районах Америки так называли пресмыкающееся, известное как *doble andadora* (идущая обеими путями), «двухголовая змея», «мать термитов». Говорят, что муравьи кормят ее. Еще говорят, что если ее разрубить надвое, то половинки непременно сростутся.

Лечебные свойства Амфибены прославлены Плинием.

Животное, придуманное Кафкой

Это животное с длинным хвостом, хвостом во много ярдов, похожим на лисий. Как бы я хотел потрогать этот хвост, но увы! животное постоянно в движении, хвост постоянно вертится туда-сюда. Животное весьма напоминает кенгуру, лишь морда его такая же плоская, как и человеческое лицо, такая же маленькая и овальная; только зубы, в зависимости от того, оскалены они или нет, придают ей некое выражение. Я чувствовал, что животное хочет приручить меня. С какой другой целью оно отдергивало хвост, когда я пытался его ухватить, а затем вновь хладнокровно ожидало, когда я опять впаду в искушение, и снова отдергивало его?

Франц Кафка «Дорогой папочка»

Животное, придуманное К.С.Льюисом

Голос становится все громче, а заросли все гуще, настолько, что он не видел дальше ярда, когда вдруг музыка прекратилась. Остался лишь шорох и треск ломаемых ветвей; он поспешно бросился в эту сторону, но ничего не обнаружил. Он решил было прекратить поиски, как невдалеке снова зазвучала песня. Еще раз он направился туда, еще раз создание прекратило петь и ускользнуло от него. Почти час он вынужден был играть в прятки, пока его усилия не были вознаграждены.

Осторожно передвигаясь во время одного из наиболее громких всплесков музыки, он сквозь цветущие ветви, наконец, увидел нечто черное. Таясь, пока оно прекращало петь, двигаясь с величайшей осторожностью, когда оно вновь пело, он крался десять минут. Наконец, оно полностью предстало его взору, покоем и не подозреваемое, что за ним наблюдают. Оно сидело, как собака в стойке, черное, гладкое, блестящее, только вот плечи его были выше головы Рэнсома, и задние лапы, на которых оно сидело, были словно молодые деревья, а мягкие широкие ступни их были такой же величины, как и у верблюдов. Огромный круглый живот был бедым, и высоко над плечами вздымалась похожая на собачью шея. Голова была видна в профиль с того места, где стоял Рэнсом: пасть широко открыта в тот момент, когда оно пело от наслаждения, выдавая хриплые трели, и музыка почти зримо журчала в его блестящей гортани. Он с изумлением глазел на большие влажные глаза и подрагивающие чувствительные ноздри. Затем создание перестало петь, увидело его, бросилось прочь и остановилось только в нескольких шагах, уже на четырех лапах, размерами не меньше молодого слона; оно встало, помахивая длинным пушистым хвостом. Это был первый случай, когда в Переландре испугались человека. Однако, это был не страх. Когда он позвал создание, оно подошло ближе. Оно ткнулось бархатистым носом в его руку и вытерпело это прикосновение, но вдруг отскочило и, выгнув длинную шею, спрятало голову в лапах. Он не мог тягаться с созданием в скорости и, когда через некоторое время оно исчезло из поля зрения, он не стал преследовать. Гнаться значило бы обидеть эту почти оленью пугливость, мягкость движений, это ясное желание быть всегда лишь звуком в сердце непроходимой чащобы. Он возобновил свой путь, несколько мгновений спустя песня раздалась где-то сзади, громче и восхитительнее, чем прежде, будто победная песня радости по поводу вновь обретенного одиночества.

«Животные этого вида не имеют молока (сказал Переландра), и их детенышей вскармливают самки других животных. Такие самки прекрасны и немые, и до тех пор, пока молодой поющий зверь не отнимается от ее сосцов, он — равный среди ее детенышей. Но, повзрослев, он становится самым изящным и славным зверем и уходит от нее. А она наслаждается его пеннем».

К.С.Льюис «Переландра»

Животное, придуманное По

В «Рассказе Артура Гордона Пима из Нантукета», опубликованном в 1838 г., Эдгар Алан По приписал неким антарктическим островам поразительную, но правдоподобную фауну. В главе 18 мы читаем:

«Мы наткнулись на куст, усыпанный красными ягодами, похожими на боярышник, рядом лежал остов странного на вид зверька. Он был трех футов в длину, шесть дюймов в ширину, имел четыре весьма короткие лапы с яркочерными, словно из коралла, когтями. Тело было покрыто прямой шелковистой шерстью, совершенно белой. Хвост — остроконечный, как у крысы, длиной около полутора футов. Голова напоминала кошачью, за исключением ушей — они свисали как у собак. Зубы сверкали тем же ослепительно красным, что и когти».

Не менее замечательной была вода в этой южной части света. Ближе к концу главы По пишет:

«Из-за странного вида воды мы не стали пробовать ее, полагая, что она грязна... Я затрудняюсь определить характер этой жидкости и не в состоянии описать ее в двух словах. Хотя она и плещется во все стороны как обычная вода, но абсолютно, если ее не лить сверху, непрозрачна. Вернее, она была прозрачна как известняковая вода, разница была во внешнем виде. Первоначально, особенно если поверхность ее была несколько поката, жидкость напоминала, если приглядеться, густое пятно гуммиарабика в обычной воде. Но это было не самое удивительное ее свойство. Она не была бесцветной, но сказать какого именно цвета эта жидкость, было нельзя: когда она плескалась, то, словно шелк, играла всеми оттенками фиолетового. ...Наполнив сосуды жидкостью и досконально изучив ее, мы поняли, что она состояла из различных потоков, каждый из которых был определенного оттенка; что потоки эти не перемешиваются; и что жидкость внутри каждого потока одинакова, но в жидкости другого не растворяется. Мы проводили лезвием ножа поперек потока: след тут же сглаживался. Однако, если провести лезвием точно меж потоков, то произойдет видимое разделение, и стягивающая сила не сразу загладит разрез».

Сферические животные

Сфера — наиболее однородная форма твердых тел, каждая точка поверхности которой равноудалена от центра. Благодаря этому свойству, а также благодаря тому, что сфера может вращаться вокруг своей оси не смещаясь, Платон (Тимей, 33) предположил, что Демидур придал миру сферическую форму. Платон мыслил мир как живое существо и в «Законах» (898) заявил, что планеты и звезды — живые, как и все прочее. Таким образом, он обогатил фантастическую зоологию громадными сферическими существами и отверг вымыслы недалеких астрономов, не понимавших закономерности движения небесных тел по кругу.

Пятьсот лет спустя в Александрии, Ориген, один из отцов церкви, учил, что праведники оживут в виде сфер и вкатятся на Небеса.

В эпоху Возрождения представления о Небе, как о живом организме возродил Лючильо Ваннини; неоплатоник Марсилио Фичино говорил о волосах, зубах и костях Земли; Джордано Бруно казалось, что планеты — большие добродушные животные, теплокровные, обладающие не только определенными привычками, но и разумом. В начале XVII в. немецкий астроном Иоганн Кеплер в споре с английским мистиком Робертом Флаудом утверждал, что Земля — живое чудище, «чье дыханье, как у кита; смена сна пробуждением вызывает приливы и отливы на море». Анатомия, пища, цвет, память и воображаемые привычки чудовища были старательно изучены Кеплером.

В XIX в. немецкий психолог Густав Теодор Фехнер (превозносимый Уильямом Джеймсом в «Плюралистической Вселенной») переосмыслил эти идеи с непосредственностью ребенка. Любопытен его ответ на вопрос о том, что Земля, мать наша, есть организм (организм высший по отношению к растениям, животным и людям),

может заглянуть в полные благочестия страницы фехнеровской «Зенд-Авесты». Там, к примеру, можно прочесть, что сферическая форма земли аналогична форме человеческого глаза, благороднейшей части тела. Также и следующее: «Если небо действительно является обиталищем ангелов, очевидно, что ангелы — это звезды, ибо небо не имеет других обитателей».

Антилопа с шестью ногами

Говорят, что конь Одина, серый Слейпнир (тот самый, что скакал по земле, воздуху и даже спускался в ад) имеет (или обременен) восемью ногами; сибирские легенды приписывают шесть ног первой антилопе. Было очень трудно, даже невозможно поймать ее; Танк-пож, божественный охотник, смастерил коньки из священного дерева, которые непрестанно скрипели, лай собаки преследовал его. Коньки скрипели и летели со скоростью стрелы, для управления ими охотник счел необходимым вложить в них кусочки другого волшебного дерева. По всем небесам гонялся Танк-пож за Антилопой. Животное выдохлось и упало на землю, а Танк-пож отрезал у него лишнюю пару ног.

«Люди, — сказал Танк-пож, — становятся с каждым днем все слабее и мельче. Как они смогут поймать шестиногую антилопу, если я сам сделал это с трудом?»

С тех пор у антилоп четыре конечности.

Осел с тремя ногами

Плиний приписывает Заратустре, основателю религии, исповедуемой парсами в Бомбее, сочинение из двух миллионов стихов; арабский историк Аль Табари утверждает, что все труды Заратустры, разложенные на земле благочестивыми переписчиками, покрыли пространство почти в двенадцать тысяч воловьих кож. Известно также, что Александр Македонский сжег эти пергаменты в Персеполсе, но, благодаря отменной памяти жрецов, стало возможным сохранить основной текст и в девятом веке (н.э.) он был дополнен энциклопедией «Бундахизм», в которой можно найти следующую страницу:

«Что же до трехногого осла, то, говорят, он стоит в середине океана и три — число его копыт, шесть — число его глаз, девять — число его ртов, два — число его ушей и один — число его рогов. Шкура его бела, пища — духовна и все его бытие — праведно. Два из его шести глаз находятся там, где им быть положено, два — на макушке, два — на затылке; посредством глаз он торжествует и уничтожает».

Что же до девяти ртов, то три из них расположены на лице, три — на затылке и три — в чреслах... Каждое копыто, покоясь на земле, занимает пространство стада в тысячу овец; под каждым может промчаться тысяча всадников. Уши отбрасывают тень до Мазандарана (сев. провинция Персии). Его рог, блестящий, словно золотой, полый внутри; растет из него тысяча отростков. Этим рогом он рассеивает все козни дьявола».

Известно, что янтарь — помет трехногого осла. В мифологии маздаизма это благодетельное чудовище — один из помощников Ахура Маздаха (Ормузда) — первоисточника Жизни, Света и Истины.

Багамут

Слава Бегемота достигла пустынь Аравии, жители ее изменили и преувеличили его образ. Из гиппопотама или слона они превратили его в рыбу, обитающую в бездонном море, на рыбе они поместили быка, а на быке — рубиновую гору, на горе — ангела, над ангелом — шесть кругов ада, над ними — землю и над землей — семь небес. Мусульманская традиция гласит:

«Бог сотворил землю, но у земли не было опоры и поэтому под землей он сотворил ангела. Но у ангела тоже не было опоры, и поэтому под его ногами Бог сотворил скалу из рубинов. Но у скалы не было опоры, и под ней он сотворил быка о четырех тысячах глаз, ушей, ноздрей, ртов, языков и ног. Но и у быка не было опоры, поэтому под бы-

ком Бог сотворил рыбу по имени Багамут, и под ней он сотворил воду, и под водой он сотворил мрак, а дальше этого человеческое познание проникнуть не может».

Другие утверждают, что земля покоится на воде, вода — на скале, скала — на макушке быка, бык — на песчаном ложе, песок — на Багамуте, Багамут — на горячих ветрах, горячие ветры — на тумане. Что лежит под туманом, неизвестно.

Столь безмерен и ослепителен Багамут, что человеческий глаз не может вынести его вида. Все моря мира, покоящиеся на ноздре рыбы, похожи на горчичное семя, затевявшееся в пустыне. В 496 ночи «Арабских ночей» говорится, что Исе (Иисусу) было дано созерцать Багамута, и когда эта милость была дарована, Иса повалился на землю без чувств, и три дня и три ночи прошло, пока сознание не вернулось к нему. Сказка сообщает, что под безмерной рыбой находится море, под морем — бездна воздуха, под воздухом — огонь, и под огнем — змей по имени Фалак, в чьей пасти находится шесть кругов ада.

Идея скалы, лежащей на быке, быка — на Багамуте, Багамута — на чем-то другом, может послужить иллюстрацией космологического доказательства бытия Божьего. Оно утверждает, что каждая причина нуждается в более важной причине, и поэтому, для того чтобы избежать движения в бесконечность, необходима первопричина.

Бальдандерс

Образ Бальдандерса (чьё имя можно перевести как Вскоре-другой или В-каждый-миг-что-то-новенькое) был навеян нюрнбергскому сапожнику Гансу Саксу (1494 — 1576) чтением отрывка «Одиссеи», в котором Менелай преследует египетского бога Протея, превращающегося то в льва, то в змею, то в пантеру, то в гигантского кабана, то в дерево, то в журчащую воду. Почти через 90 лет после смерти Сакса Бальдандерс вновь появляется в последней книге плутовского романа Гриммельсгаузена «Симплициссимус» (1669 г.). В чаще леса герой обнаруживает каменную статую, которая напоминает ему идола из какого-то древнегерманского замка. Он дотрагивается до нее, статуя называет себя Бальдандерс и начинает превращаться в человека, в дуб, в свинью, в жирную колбасу, в поле клевера, в навозную кучу, в цветок, в зеленую ветвь, в тутовый куст, в шелковый гобелен, во множество других вещей и существ и, наконец, снова в человека. Он решил обучить Симплициссимуса искусству «разговора с вещами, бессловесными по природе своей, такими как стулья и скамьи, горшки и кастрюли»; он даже превратился в секретаря и написал следующие слова из «Откровения Святого Иоанна»: «Я есмь... начало и конец», которые являются ключом к зашифрованному документу, в котором он оставил герою свои наставления. Бальдандерс добавляет, что его эмблема (так же, как и у турок, но с большим правом, чем у них) — непостоянная луна.

Бальдандерс — удачливое чудовище, чудовище на века. Титульный лист романа Гриммельсгаузена содержит следующую шутку. Гравюра изображает существо с головой сатира, человеческим туловищем, с раскрытыми птичьими крыльями и рыбьим хвостом; существо, которое козлиными ногами и когтями, как у грифа, попирает груды масок, символизирующую его превращения. Опиоянный мечом, он держит в руках книгу с изображением короны, плывущего корабля, кубка, башни, дитя, игральные кости, шутовского колпака с колокольчиками и пушки.

Бэниши

Кажется, никто не видел этой «женщины сказок». Ее очертания еще менее определены, чем очертания печальных стонов, звучащих ирландской ночью и (судя по «Демонологии и колдовству» сэра Вальтера Скотта) на шотландских нагорьях. Из-под окон выбранного дома она предсказывает смерть одному из живущей там семьи. Она претендует на то, чтобы быть символом чистой кельтской крови, без всякой примеси: латинской, саксонской или датской. Бэниши можно было услышать также и в Уэльсе, и в Бретани. Вой ее называют причитанием.

Баромец

Растительный агнец Татарию, называемый также Баромец или *Lycopodium barometz* или китайский ликоподиум — это растение, имеющее форму ягненка с золотым руном. Оно растет из четырех или пяти корней. Сэр Томас Браун так описывает его в своих «Всеобщих заблуждениях» (1646):

«Еще более удивителен Баромец, это странное растение-животное или растительный агнец Татарию, которого волки с наслаждением пожирают, который имеет форму агнца, который, если сломать его, дает кровавый сок и который живет, поглощая растения вокруг».

Прочие чудовища созданы комбинированием различных животных; Баромец смешал в себе царства растений и животных.

Это создание чем-то напоминает мандрагору, рыдающую, словно человек, когда ее выдергивают из земли; и, в одном из кругов «Ада», печальный лес самоубийц, из чьих веток сочится кровь и слова одновременно, а также дерево, выдуманное Честертоном, которое пожирает птиц, гнездящихся на его ветвях, а с приходом весны покрывается птичьим пухом вместо листвы.

Василиск

Чем дальше в глубь веков, тем ужаснее и отвратительнее образ василиска; образ ныне забытый. Его имя пришло из греческого и означает «маленький царь»; для Плиния Старшего (VIII, 21) это змея «с белым, словно звезда, пятном... на голове, и она несет его как корону или диадему». Начиная со Средних веков, василиск превращается в четырехлапого петуха с короной, желтыми перьями, широкими острыми крыльями и змеиным хвостом, оканчивающимся либо крючком, либо другой петушиной головой. Изменение его образа отражено в изменении его имени; Чосер в «Рассказе юриста» говорит о «басиликоке» («царь-петух». — Прим.пер.): «басиликок, убивающий людей отравленным взглядом». На одной из иллюстраций «Естественной истории змей и драконов» Альдрованди василиск покрыт чешуей вместо перьев и имеет восемь лап (в «Младшей Эдде» конь Одина Слейпнир также восьминог).

Неизменным оставался лишь смертельный эффект взгляда василиска и его яда. Глаза Горгоны превращали все живое в камень; Лукан сообщает, что из крови одного из них произошли все змеи Ливии — аспид, амфисбена, аммодит и василиск. Приведем следующие пассажи (в буквальном переводе) из IX книги «Фарсами»:

«Ядовитая натура ее (Медузы) тела произвела чуму; из пасти ее шипя выползали змеи и шевелили жалами, которые как волосы влачились за ними и наматывались на шею поверженной Медузы. При чем-либо приближении змеи начинали кишеть над ее лбом, и яд капал с ее вздыбленных волос».

Василиск обитает в пустыне; или, точнее, он создает пустыню. Птицы замертво падают к его лапам, плоды чернеют и гниют; вода, омывавшая когда-либо его члены, остается отравленной на века. То, что обычный его взгляд раскалывает скалы и выжигает траву, подтверждает Плиний. Из всех животных лишь ласка неподвластна чудю и может вступить с ним в борьбу; бывало также мнение, что крик петуха обращает василиска в бегство. Бывалые путешественники брали с собой петуха в клетке или ласку перед тем, как проникнуть в неизведанную местность. Другим оружием было зеркало: увидев себя, василиск погибал.

Исидор Севильский и составители *Speculum Triplex* («Тройного зеркала») отвергли выдумки Лукана и дали рациональное объяснение происхождению василиска (они не могли отрицать его существования, т.к. в вульгате древнееврейское *Tsepha*, имя ядовитого пресмыкающегося, переведено «василиск»). Наиболее распространенная теория гласила, что уродливое яйцо, снесенное курицей и высеченное змеей или жабой, порождает это чудю. Сэр Томас Браун нашел такое объяснение столь же сомнительным сколь и существование самого василиска. Примерно в то же время, Кеведо написал свой *romance* «Василиск», в котором мы можем прочесть:

Si esta vivo quien te vio
 Toda su historia es mentira
 Pues si no murio te ignora
 I si murio no lo afirma

(Коль человек остался жив, тебя увидев,
 То ложь — тот слух, что о тебе идет:
 ведь если жив он — то тебя не видел;
 не может рассказать, что видел — коли мертв).

Бегемот

Четыре века до Рождества Христова Бегемот был чудовищным отражением слона или гиппопотама; чаще не только чудовищным, но и ошибочным; сегодня от этого осталось лишь десять знаменитых стихов в «Книге Иова» (XL: 15 — 24) и образ гигантского существа, который вызывают эти строки.

Слово «Бегемот» — множественного числа, филологи утверждают, что это — усиленная форма множественного числа еврейского слова *b'hemah*, означающего — «зверь». Как писал Фрай Луис де Леон в «Exposicion del Libro de job»: «Бегемот» — еврейское слово, переводится как — «звери»; по твердому убеждению ученых людей оно подразумевает слона, называемого так из-за своих огромных размеров; и, будучи одним, он, тем не менее, считается за многих». Напомним также, что в первых строках «Книги Бытия» «Бог» на языке оригинала *Elohim*, т.е. во множественном числе, хотя число относящегося к нему глагола — единственное — «*Bereshit bara Elohim et hashamaim reet haaretz*». Интересно, что верующие в догмат Троицы используют это несоответствие как аргумент в пользу триничности Бога.

Ниже приводится перевод упомянутых десяти стихов (перевод сделан с английского перевода вульгаты, выполненного отцом Ноксом. — Прим. пер.) (XL: 10 — 19):

«Вот Бегемот, как и ты, созданный мною, ест он ту же траву, что и бык; но какая же сила в чреслах его, какая страсть в пупе брюха его! Твердый как кедр хвост его, сплетены жилы паха его, кости как трубы из бронзы, хрящ как стальная пластина! Никакое из творений Бога не может сравниться с ним, нет более грозного оружия в руках его создателя; на целые страны, где резвятся звери, наложит он дань, когда ляжет под чашу болотного камыша и толстые сучья тени его будут среди ив у реки. Полноводную реку легко выпивает он, даже Иордан — ничто перед этой разверстой пастью. Словно соблазн, мог бы он очаровывать взглядом, даже мог бы ноздри свои проткнуть острыми кольями он».

Домовые

Домовые — добрые человечки коричневого цвета, которому они обязаны своим именем (*brown* — коричневый, *brownies* — домовые. — Прим. пер.). Они имеют обыкновение навещать шотландские фермы и, пока хозяин спит, делать домашние дела. В одной из сказок братьев Гримм идет речь о подобном случае.

Знаменитый писатель Роберт Льюис Стивенсон говорил, что он использует домовых в своем ремесле. Домовые навещали его сны и рассказывали удивительные истории, такие как история о странном превращении доктора Джекила в сатанинского мистера Хайда и эпизод в «Олалла», в котором потомок старинного испанского рода кусает свою сестру за руку.

Бурак

Начальный стих XVII главы Корана в переводе Джорджа Сэйла (1734) содержит следующие строки: «Хвала тому, кто ночью перенес своего слугу из священного Храма Мекки к далекому Храму Иерусалима, очертания которого славим мы, ибо можем явить ему лишь немногие из наших знаков». Комментаторы говорят, что тот, кому

словословят — Бог, что слуга его — Магомет, что священный храм — храм Мекки, что дальний храм — храм Иерусалима и что из Иерусалима Пророк был вознесен на седьмое небо. В стариннейших вариантах легенды Магомета вел человек или ангел, в позднейших — он был доставлен небесным конем, который больше осла, но меньше мула. Этот конь — Бурак, имя его значит «светящийся». Согласно Ричарду Бертону, переводчику «Тысячи и одной ночи», мусульмане в Индии обычно изображали Бурака с человеческим лицом, ослиными ушами, туловищем коня, крыльями и хвостом павлина.

Одна из исламских легенд гласит, что Бурак, покидая землю, опрокинул кувшин с водой. Пророк был вознесен на седьмое небо, разговаривал в пути со старцами и ангелами, населяющими каждое из них, и очутился в центре, и почувствовал холод, сковавший его сердце, когда Господь положил руку на его плечо. Человеческое время не соответствует божественному: вернувшись, Пророк поднял кувшин, из которого не вылилось ни капли.

Мигель Асин Паласьос, испанский ориенталист двенадцатого века, говорит о мистике из Мурсии 1200-х гг., который в аллегории, названной «Книга ночного путешествия к Величайшему и Великодушнейшему», рассматривает Бурак как символ божественной любви. В другом тексте он говорит: «Бурак чистоты сердца».

Карбункул

В минералогии карбункулом (от латинского *carbunculus* — маленький уголь) называют рубин, для древних карбункулом был гранат.

В Южной Америке шестнадцатого века это имя было дано испанскими конкистадорами таинственному животному; таинственному, ибо никто никогда не видел его, никто даже не знал: птица это или млекопитающее, перья или мех покрывает его. Мартин дель Барко Сентенера, поэт-священник, который утверждал, что видел карбункул в Парагвае, описал его в своей «Аргентине» (1602) лишь как «маленькое животное со сверкающим зеркалом на голове, похожим на раскаленный уголь». Другой конкистадор, Гонзало Фернандес дель Овьедо, сравнил это зеркало или огонь, сверкающий во тьме, (дважды мелькнувший перед ним в Магеллановом проливе) с драгоценным камнем, который, как полагали, драконы прячут у себя в мозге. Он почерпнул эти сведения у Исидора Севильского, который писал в «Этимологии» следующее: «он достается из мозга дракона, но не застывает в самоцвет, если голова не отрублена от живого чудовища; маги, исходя из этого, отрубают голову спящему дракону. Мужички достаточно смелые, чтобы отважиться проникнуть в логово дракона, разбрасывают зерно, тем самым навешают на чудичку дремоту и, когда они засыпают, их головы отсекаются и достаются самоцветы».

Здесь можно вспомнить шекспировскую жабу («Как вам это понравится», II, 1), которая хотя «уродлива и ядовита, носит, однако, драгоценный камень в голове».

Обладание камнем Карбункула приносило удачу и счастье. Барко Сентенера перенес множество лишений, охотясь по берегам парагвайских рек и в джунглях, на это неуловимое существо; он так и не обнаружил его. До сегодняшнего дня мы ничего более не узнали об этом звере и его таинственном камне в голове.

ПОСЛЕСЛОВИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

Как писал литератор Свистонов (впрочем, не писал, а переписал из некоего детского альманаха середины прошлого века): «Приятно читать интересную книжку. За нею не видишь, как проходит и время. Не правда ли, милые читатели? И вы, я думаю, уже не раз чувствовали это в жизни вашей, хотя и не успели еще прочитать много. А заметили ли вы, какие книги вам более нравятся? Конечно, такие, где все, о чем говорится, сказано просто, ясно и верно. Например, если говорится о каком-нибудь цветке, то этот цветок описан так хорошо и так согласно с тем, каков он на самом деле, что вы, увидев его, тотчас же узнаете по описанию, хотя бы прежде не видали; если говорится о каком-нибудь лесочке, то вы как будто видите все деревца его, как будто чувствуете прохладу, которую он дает своей тенью земле, жарко разогретой летним солнышком; а если описываются в книге люди, то они как будто живые перед вами. Вы узнаете черты лица их, физиономию, привычки. Вам кажется, что вы тотчас узнали бы их, если бы они могли явиться перед нами.

И сколько бы десятков лет и даже столетий не прошло от сочинения этой книги, все же описания ее останутся прекрасными, потому что они сделаны верно с природой.

Итак, мы начали альманах наш, который потечет, как спокойный ручеек в берегах, усеянных серебристыми маргаритками и голубыми незабудками».