

ГНОЗИС GNOSIS

12

**Moscow
New York.**

ГНОЗИС – GNOSIS

**двуязычный журнал литературы, философии и искусства
a bilingual journal of literature, arts and philosophy**

12

**ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КОМПОЗИТОР»
KOMPOZITOR PUBLISHING HOUSE**

New York - Moscow

2006

Гнозис / Gnosis 12

2006

Редакторы:

Виктория Андреева, Антон Ровнер

Обложка: Генри Ива

Издательство «Композитор»

**Издание осуществлено при участии Института культуры состояния
(Москва)**

Издание осуществлено при поддержке ООО “Инфотек”

**Г 4905000000—058 без объявл.
082(02)—06**

ISBN 5-85285-624-X

**© “Гнозис” – авторский коллектив, 2006
© Издательский Дом «Композитор», 2006**

СОДЕРЖАНИЕ

- 5 Виктор Екимовский: Симфонические танцы для фортепиано с оркестром
- 6 Лариса Гервер: Скрябин и античные мотивы нового мифотворчества
- 14 Николай Рабенек: Автопортрет
- 28 Юлия Векслер: “Против своей и вашей воли он здесь, чтобы вести вас...” “Лестница Иакова” Арнольда Шенберга
- 42 Арнольд Шенберг: Лестница Иакова, часть I. *Перевод Аркадия Ровнера и Виктории Андреевой*
- 52 Арнольд Шенберг: Лестница Иакова, часть I. *Перевод Юлии Векслер*
- 67 Daniel Gabriel: Fragments from “Lucifer”, a long poem
- 71 Олег Никонов: Тайноводство в символических мирах (О “Мистагогии” преп. Максима Исповедника)
- 90 Виктория Андреева: Гносеология целостного знания И. Киреевского и Вл. Соловьева
- 98 Boris Poplavsky: *Stoicism, The Flags are Lowered. How Cold It Is. The Grass is Born. Over the Sunny Music of the Water. Today My Heart is Full to the Brim. Home from the Heavens. Cold, Ruddy from Sleep.* translations by Richard McKane and Belinda Cooke
- 108 Борис Поплавский: *Дух музыки, Звездный ад, Мистическое рондо I, Римское утро, Армейские стансы*
- 114 Валерий Дунаевский: *Дни серы но четки, Медленный блюз, у запретки*
- 119 Уильям Батлер Йейтс: *Два дерева, Беседовал с иными у камина.* перевод Виктории Андреевой
- 122 Yevgeny Baratynsky: *Finland.* Translated by Anton Rovner
- 124 Редьярд Киплинг: *Томлинсон.* Перевод Леонида Черткова.
- 129 Игорь Бурихин: Витазлегическое
- 136 Сергей Родыгин: Шпенглер и Гитлер: географическое несходство.
- 143 Сергей Родыгин: Великие неудачи
- 145 Уильям Батлер Йейтс: Рассказы Майкла Робартса и его друзей: фрагмент записи, осуществленной его учениками Из книги “Видение” Перевод Аркадия Ровнера и Виктории Андреевой
- 161 Марк Ляндо Пифическая поэма замечания к “Двенадцати” Александра Блока

Предисловие

Религиозно-философский и литературный журнал “Гнозис” публиковался в Нью-Йорке с 1978 года с большими перерывами вплоть до 1995 года. Его главные редакторы – писатель Аркадий Ровнер и поэтесса Виктория Андреева. Задачей этого журнала было представить уникальное богатство публицистики религиозно-философского толка и литературы, в умеренном масштабе склоняющейся к авангарду и базирующейся на духовном поиске. Это была попытка воплотить богатый духовный опыт некоторых пластов российской подпольной культуры 1960х и 1970х годов, а также русской эмиграции начала и конца XX столетия, и соотнести его с западными, в частности американскими направлениями в области литературы и религиозно-философской мысли. Журнал “Гнозис” впервые опубликовал фрагменты из книги Даниила Андреева “Роза Мира”, а также стихи таких уникальных поэтов, как Леонид Аронзон, Илья Бокштейн, Игорь Бурихин и других. В начале 1980х годов Аркадий Ровнер, Виктория Андреева и два американских поэта Юджин Даниел Ричи и Стивен Сартарелли выпустили двуязычную “Антологию Гнозиса современной русской и американской литературы и искусства” в двух томах (“Гнозис Пресс”, Нью-Йорк, 1982, 1983). Эта антология была переиздана в России в начале 1990х годов (“АНТОЛОГИЯ ГНОЗИСА. Современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография” Издательство “Медуза”, Санкт-Петербург, 1994 г.); в последнее издание также вошла большая подборка материалов из журналов “Гнозис” (№1-8).

В Нью-Йорке вышло 10 номеров журнала. 9-ый и 10-ый номера вышли в Нью-Йорке в начале 1990х годов. Последний, 11-ый номер журнала был выпущен в Москве в 1995 году. После этого планировался 12-ый номер, но финансовые затруднения не позволили осуществить этот проект. В 2006 году издательство “Композитор” взяло на себя труд завершить проект публикации последнего номера журнала “Гнозис”, подготовленного Викторией Андреевой. Эта публикация завершает многолетний труд издателей этого уникального журнала. Она посвящена памяти Виктории Андреевой.

Антон Ровнер
Март, 2006 г.
Москва

Поскольку этот номер журнала готовился к публикации в конце 1990х–начале 2000х годов, некоторые тексты, представленные в данном издании, уже были опубликованы как части больших книг (к примеру, статья Ларисы Гервер “Скрябин и античные мотивы нового мифотворчества”, которая вошла в ее книгу, “Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов” [Москва: Индик, 2001]).

Виктор Екимовский

СИМФОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

И увидел я город, в котором плясали все: никто не работал, не отдыхал, а все время только плясали; ибо так вершилось посланное этому городу наказание.

И был такой, который совсем не умел плясать, но и ему пришлось плясать, потому что все вокруг все время плясали.

И была такая, которая плясала любовный танец, полный соблазна, но некому и некогда было ей ответить, потому что все вокруг все время плясали.

И был такой, который пытался остановиться, но его стали толкать и топтать, потому что все вокруг все время должны плясать.

В этом городе плясали все: с утра до вечера, и с ночи до утра, и все время только плясали; ибо так свершалось посланное этому городу наказание.

1993 Москва

Лариса Гервер

СКРЯБИН И АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ НОВОГО МИФОТВОРЧЕСТВА

Эпоха, на которую приходится расцвет скрябинского творчества, множественна в своих проявлениях. Одно из существенных ее свойств – расцвет нового мифотворчества, причем не только в различных сферах искусства, но и в самом культурном и, шире, в общественном мировоззрении. Мифологическое сознание присуще любой эпохе. Всякий раз оно проявляется в различных формах, но по сути остается неизменным: ведь мифотворчество – не что иное, как способ приобщить какое-то событие, представление, ту или иную личность к миру вечных понятий, миру первовещей и перво-причин.

В начале XX века объектами осознанного мифотворчества часто становились реальные исторические “персонажи” – выдающиеся музыканты, поэты, художники. Нередкими были и примеры создания мифа собственной личности: жизнь художника “выстраивалась” им самим как особого рода произведение искусства. Достаточно вспомнить про “общество друзей Гафиза” – собрания у Вяч. Иванова в экзотических костюмах и под псевдонимами¹, про желтую кофту Маяковского, раскрашенные лица, эпатажное поведение футуристов и т.п.

Новое мифотворчество было теснейшим образом связано с музыкой – при том, что главными авторами и идеологами создаваемых музыкальных концепций были, как правило, поэты и философы. Одним из основных источников музыкального мифотворчества стала античная мифология, и прежде всего – представление о музыке как гармонии сфер. “В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах сущность одна и та же. Музы-

¹ См.: Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты// Серебряный век в России. М., 1993.

кой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем” – писал А.Белый в 1902 году².

Как в XIX, так и в начале XX века представление о музыке как мировой гармонии порождало идеи глобального масштаба. Поэтому неслучайно постоянное употребление эпитета “мировой” по отношению к самой музыке и многим ее атрибутам.

Мировая музыка мыслилась как подобие некой стихии:

“Я слышу свист ветра. Я слышу пеньё струн. Молот близ горнов. Раскаты мировой музыки” (Бальмонт).

“Поднимается первая торжественная волна мирового оркестра <...> Торжествует победу море мировых скрипок” (Блок).

Но нередко этот образ получал более определенные воплощения и предстал в виде симфонии, мистерии или некоего синтеза того и другого.

В контексте мировых музыкальных идей заново осознается и само слово “симфония”. Название музыкального жанра приоткрывает свой древний, античный смысл: ведь “симфония” (по-гречески) – “гармония”. Поэтому выражение “симфония мира” – то же, что и “гармония мира”. Античная аллюзия подкрепляется романтической формулой “мир как симфония” (Новалис). Именно поэтому высший жанр инструментальной музыки так притягателен для поэтов, которые пишут “симфонии” в слове (Белый, Хлебников, Брюсов) и именуют “симфониями” некие воображаемые грандиозные музыкальные свершения, служащие “основанием” мистерии или же ставшие, по сути, мистериями. “Эллинская форма, – пишет Иванов, подразумевающая мистирию, – единая, верная, восторжествует опять, углубленная и обогащенная орудийной Симфонией”³. Иванову вторит Белый: “Симфония мира звучит в мистерии”⁴. Мистериальное назначение неведомой, грядущей музыки – еще один, важнейший, античный мотив новой мифологии.

Чаяние некоего музыкального сверхжанра (хотя и не обнаруживающего очевидных признаков античного прототипа) характерно и для футуризма. Вот что пишет один из западных его идео-

² Белый А. Формы искусства// Он же. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 101.

³ Иванов Вяч. Собрание сочинений в 3 томах. Брюссель, 1971–1979. Т. 2, С. 84.

⁴ Белый А. Смысл искусства// Указ. изд., С. 127.

логов: “Новый поэт должен <...> передавать импульсы, страдания и призывы сотен, тысяч и миллионов существ, он должен воплотить огромную симфонию, хоры коллективных существ”⁵. Грандиозный, межмирный размах идея дифирамбического всенародного пения получает у Маяковского: в поэме “150000000” марсиане и другие разумные существа, которые слетелись с “отдаленнейших” планет, грянули “мира торжественный реквием””.

Воображаемое поэтами и философами музыкальное творение, в котором звучание оркестра (“мирового оркестра”, если воспользоваться формулой Блока) объединено с хоровым пением, как бы не имеет автора.

Мировая музыка, музыка будущего мыслится поначалу как нечто самоосуществляющееся, не сотворенное человеком. “Сама себя чудовищно рождая, С собой любясь и собой дивясь...” – ахматовские строки, обращенные к имманентным свойствам музыки, на удивление точно выражают сущность “мировых” музыкальных идей начала XX века. Нельзя сказать, что мифопоэтические замыслы не оставляют места для композитора. Однако очевидно, что новое мифотворчество отводит ему роль некоего орудия, посредством которого осуществляется мировая музыкальная воля. Правда, иногда (чаще у Вяч. Иванова 900-х годов) различимы образы композиторов, чье творчество понимается как предвестие музыки будущего. Как бы ни были велики “избранники”, их музыка мыслилась как меньшая по сравнению с воображаемыми музыкальными свершениями. “Зачинателю не должно быть завершителем, – писал Вяч. Иванов о Вагнере, – и предтеча должен умаляться”⁶.

Ивановская концепция мистерии прямо ориентирована на греческий, то есть дионисийский образец. Поэтому композиторы-предвестники, чье творчество приближало (по мысли Иванова) появление мистерии, являются носителями дионисийского начала. Для Иванова (как и для Ницше) это Бетховен и Вагнер: “Вагнер второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества”.

Мифопоэтическая концепция мистерии претерпевает радикальные изменения, когда заявляет о себе гениальный композитор,

⁵ Тастевен Г. Футуризм (На пути к новому симфолизму) – М., 1914, С.34-35.

⁶ Иванов Вяч. Цит. изд., Т. 2, С. 83.

самоутверждающийся как божество, как творец будущей мистерии, в осуществлении которой должно было участвовать все человечество. То, что писалось о симфонии с хором, призванной воплотить “всенародное”, “вселенское воление”, о мистерии – новом бытии “единой, верной” эллинской формы, – все это начинает казаться пророчеством, которое предвосхитило появление “вселенского композитора” и созданной им музыки.

Собственный миф Скрябина, со всей полнотой раскрытый в его записях, на удивление легко срастается не только с мифами во-круг него, но и с многими мотивами неперсонифицированного мифотворчества. Неудивительно, что в 10-е годы и особенно – после смерти композитора его образ занимает “пустовавшее” до времени центральное место в мистериальной концепции Иванова. Если в ранних работах избранные музыкальные достижения прошлого (чаще всего – 9-я Симфония Бетховена и “Тристан” Вагнера) рассматривались как предвестники самоосуществляющейся Мистерии, то теперь весь ход развития европейской и русской музыки осмысливается как преддверие скрябинского творчества. Сам же Скрябин предстает в образе мистагога, вселенского композитора, выразившего “пафос <...> соборного слияния в единое Я всего человечества – или макрокосмизм (универсализм) музыкального сознания”⁷ – при том, что мистерия так и не была создана композитором. В этом нет противоречия: нахождение недостающего и, при этом, основного звена в мифологическом сюжете совсем не то же, что вопрос об осуществлении (или – осуществимости?) творческого замысла.

Вяч. Иванов именует Скрябина Орфеем, и это не просто стертый хвалебный эпитет. По Иванову (в отличие от Ницше) оппозиция Аполлона и Диониса не есть оппозиция музыки и пластического искусства. Напротив. Аполлоническое и дионисийское соотносятся как два – конечно, противоположных друг другу, – рода музыки. Музыка, знаменующая высшую упорядоченность, строй и меру, или, как сказано в одной из статей о Скрябине, предел, связана с именем Аполлона и струнной музыкой его лиры. Беспредель-

⁷ Иванов Вяч. Скрябин. Речь на скрябинском концерте проф. А.Б.Гольденвейзера в студии мастерской “Красный петух” 25 февраля 1919 г. Публикация И.А.Мыльниковой //Памятники культуры. Новые открытия. 1983.- М.,1985. С.115.

ное же, “разнуздание хаотических стихий музыкальности” – с именем Диониса и оргиастической музыкой его флейты.

Снимается противоположность двух начал в Орфее.

Следующий фрагмент из той же статьи Иванова о Скрябине кажется своеобразным переводом тезисов о тройственном соотношении Диониса, Аполлона и Орфея, принадлежащих орфическим авторам, которым следует Иванов, и самому философу: “Чтобы не быть смытым волнами хаоса, он должен был сызнова искать предела в себе самом, – и Скрябин отчетливо понял эту необходимость <...>. Как художник он вышел из трудности путем гениального самоограничения. То отношение, в котором у эллинов находились между собою духовая музыка и струнная, первая – в качестве представительницы беспредельного, вторая – предела, то же самое отношение мы наблюдаем у Скрябина между гармонией, разоблачающей беспредельное, и мелодией, утверждающей предел”⁸. Сравним: “Страдательному саморасточению Диониса положен предел, принцип которого лежит вне Дионисовой воли. Имя этому пределу – Аполлон”. “Проводником <...> ограничивающего воздействия на дионисийскую стихию является Орфей”⁹. “Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе”¹⁰.

Дионисийско-орфические образы главенствуют и в обращенных к Скрябину строках мандельштамовской статьи “Пушкин и Скрябин”: “Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет... Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное развитие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что он – *безумствующий эллин*”¹¹. Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сжигающими себя в гробах. Во всяком случае к ним он гораздо ближе, чем к за-

⁸ Он же. Национальное и вселенское в творчестве Скрябина. (Скрябин как национальный композитор) Там же. С. 102.

⁹ Он же. О Дионисе орфическом // Русская мысль, 1913, №11. С.75.

¹⁰ Он же. Орфей // Труды и дни, 1912. №1. С. 63.

¹¹ Безумие – один из атрибутов Диониса.

падным теософам. Его хилиазм – чисто русская жажда спасения; античного в нем – то безумие, с которым он выразил эту жажду”¹².

В отличие от Мандельштама, Хлебников мыслит Скрябина как фигуру аполлонического ряда. Он откликается на установившийся к 10-м годам образ Скрябина как мирового композитора, утверждая тождество: “Скрябин – земной шар”. Другая хлебниковская мифологема – “скрипка земного шара” может считаться своего рода вариантом тождества “Скрябин – земной шар”, в силу их фонетического совпадения (“скрб” – “скрп”), которое, по Хлебникову, является показателем глубинных смысловых связей. И действительно: Скрябин – имя мирового, вселенского композитора, а скрипка – название одного из мировых музыкальных инструментов. Суммой этих мотивов становится тройное тождество: Скрябин – скрипка – земной шар. Или, иначе: музыкант – струнный музыкальный инструмент – мир. В этом ряду хлебниковских образов прочитывается отклик на пифагорейское учения об Аполлоне как космической лире. Играя на ней, бог организует мир, в свою очередь тождественный лире и ему самому.

Обращение к пифагорейскому мотиву создает еще одно измерение мифа о Скрябине: имя композитора, введенное в ткань хлебниковских рассуждений о законах времени, обозначает – на этот раз – мировую гармонию, музыкальную организованность всего миропорядка. Аполлоническое представлено здесь в чистом виде, без взаимодействия с хаотическим, стихийным, то есть дионисийским началом.

“Античный” миф о Скрябине включает и своего рода пост-скрипtum. Наш последний сюжет лишь косвенно связан триадой греческих богов: в нем присутствует мотив путешествия аргонатов, в котором можно усмотреть некую отсылку к мифу об Орфее¹³.

В период, когда глобальные космические музыкальные идеи начали вытесняться из культурного сознания, было написано “Первое свидание” А.Белого (1921) – произведение, в котором воспоминания о былой системе ценностей окрашены в несколько иронические тона. В третьей части поэмы речь идет о симфоническом концерте: дирижирует В.И.Сафонов. Главный герой музыкально-

¹² Мандельштам О. Собр. соч. в 4-х томах. – М., 1991. Т.2, С.314.

¹³ Орфей – участник похода аргонатов за золотым руном.

мифологического сюжета – дирижер, который, словно древнее божество, вмешивается в отношения подвластных ему индивидов:

А он, подняв свою ладонь
В речитативы вьолончеля:
– “Валторну строгую не тронь:
Она – Мадонна Рафаэля!”

Рассказ о перипетиях отношений между дирижером и оркестром перемежается с замечаниями о публике, сидящей в зале. Среди слушателей – Скрябин: по-видимому, он пришел на исполнение собственного произведения. Полетный характер скрябинской музыки порождает образ полета в космическом пространстве. Здесь переплетены “аргонавтические” идеи, определявшие мировоззрение молодого А.Белого¹⁴, отголоски учения гностиков и антропософские мотивы.

Белый стремительно “набирает темп” превращений и отождествлений. Как и Хлебников, он откликается на звуковое совпадение: скрб – скрп. Его “Скрябин” как бы превращается в звук скрипок: “И – полетит скрипичным криком” (ср. сказочный оборот: “полетел орлом”). Далее, в строке “мигая из пустых зон” обыгрывается два значения слова “мигать”: “мигать веками” и “мигать”, то есть “сверкать”. “Скрябин”, мигающий из пустых зон, оказывается неким космическим телом.

“Тема тем”, которую “за ним” выводит Сафонов, – не что иное, как исполняемая тромбонами лейттема – может быть, Третьей симфонии? Но кроме того, это еще и древнее числительное “тьма тем”, обозначающее то множество звукового народа, которое дирижер, следуя за Скрябиным, “выводит из тромбонов”, как Моисей, ведомый Богом, – евреев из Египта:

Склоняет Скрябин бледным тиком
Необъяснимое чело,
И – полетит скрипичным криком
В рои гностических эмблем,

¹⁴ См.: Лавров А.В. Мифотворчество “аргонавтов”// Миф – фольклор – литература. Сб. ст. – Л., 1978.

Мигая из пустых эонов;
Рукою твердой тему тем
За ним выводит из тромбонов
Там размахавшийся Сафонов.

В конце части мотив космического странствия завершен. Звук все тех же тромбонов преобразуется в космическую ладью новых аргонавтов, послушную руке божественного героя,

Который –
– чаля из эонов,
На шар земной, – объятый тьмой.
Рукою твердой на тромбонах
Плывет назад – в Москву, домой:
Слетит в телодвиженьи хитром,
Вдруг очутившись над пюпитром,
Поставит точку: обрвет,
Сопит и капли пота льет.

Намеренное снижение образов – упоминание о нервном тике Скрябина, о каплях пота и сопении Сафонова в сочетании с мотивами космического путешествия, гностическими эмблемами и зонами, показывает, как возникает отчуждение от еще недавно “живой” ветви мифотворчества. И дело здесь, конечно, не в охлаждении к музыке Скрябина. В начале 20-х годов закончилась целая эпоха. Мотивы древней мифологии, поднявшиеся было “на поверхность” культурного сознания, постепенно уходили вглубь. Характерно, что Вяч. Иванов, один из главных провозвестников “грядущей мистерии”, переводит, в конечном счете, свои знания об эллинизме в академический план, создав величайший труд своей жизни – докторскую диссертацию на тему: “Дионис и прадиионисийство”.

Время, когда феномен личности и творчества Скрябина осмыслился с позиций эллинистической мифологии закончилось.

Николай Рабенек

АВТОПОРТРЕТ

I

В середине шестнадцатого века Амброджио Люцио служил подмастерьем у одного из наиболее выдающихся художников венецианской школы. С ранней юности он проявил талант в передаче живого сходства человеческого лица. и в со временем стал прекрасным портретистом.

Он приехал в Орфино – маленький городишко на севере Италии по приглашению правящего герцога, заказавшего ему большой семейный портрет. Он блестяще выполнил этот заказ, создало ему прекрасную репутацию, и он остался в Орфино. Он нашел здесь большое поле для деятельности, он буквально был завален заказами, которые он выполнял к величайшему удовлетворению знатных и состоятельных горожан, чьи портреты он рисовал.

Успех Амброджио частично объяснялся его пристрастием к внешним деталям – манере, свойственной венецианской школе. На его картинах были изображены с большим правдоподобием браслеты, драгоценные камни, расшитые платья, золотые рукоятки шпаг, серебряные вазы и хрустальные бокалы, сверкавшие с правдоподобным блеском и тяжелые одежды богатых расцветок ниспадали причудливыми складками на фоне темных бархатных занавесей. Все эти дорогие облачения красноречиво свидетельствовали о богатстве и знатности заказчиков и, естественно, тешило их тщеславие. Лица изображенных на портретах были столь правдоподобны, что казалось, что можно почувствовать теплоту крови, струящейся под их кожей. Более того, точное схватывание наиболее типичного в лицах и позах завершало характеристику Амброджио как художника-портретиста.

Нужно признаться, что этот особый дар Амброджио получил не как с само по себе разумеющееся, а был результатом особого метода наблюдения, который он держал в абсолютном секрете. Даже когда он был подмастерьем, он тщательно скрывал от своих друзей, что он постоянно делал наброски своего лица перед зеркалом. Когда его поражало необычное выражение чьего-либо лица, он

пробовал повторить его перед зеркалом и тут же зарисовывал. То же самое он проделывал с привлечшими его внимание жестами и позами. Со временем он настолько изучил свое лицо и облик во всех формах их проявления, что он решил написать свой портрет по памяти, не заглядывая в зеркало.

В этом портрете с крайней тщательностью был изображен его внешний облик и показана жизнь его души. Полнокровная жизнь его духа с бесконечными оттенками внутренних впечатлений, вкусов и чувств была схвачена и выражена в портрете.

Иногда Амброджио думал, что если бы ему удалось свести различные нити внешнего существования и выразить их в своем портрете, то он мог бы каким-то образом разрешить неразрешимые загадки жизни. Иногда он даже думал, что портрет может ожить и начать самостоятельное существование, но он пугался этой мысли, чувствуя, что при этом он может лишиться своей жизнеспособности, поскольку портрет присвоит себе его право жить.

Эти мысли иногда возникали у Амброджио, но в основном он с головой ушел в свою работу. Поначалу все шло легко и быстро, но по мере приближения к концу он сталкивался все с большими и большими трудностями. Работа требовала предельного напряжения и точности. Каждая новая деталь, внесенная в портрет на этом этапе, влекла за собой какой-то новый поворот, противоположный всему облику и требовала дальнейших изменений для того чтобы сохранить художественный и психологический балансы. Добавленная новая деталь казалась необходимой для завершения работы и портрет проходил бесконечные изменения, так что ничто не оставалось в нем неизменным на продолжительное время.

По прошествии времени Амброджио стал распознавать в себе новые черты, о которых он не подозревал. К примеру, в тот день, когда он начал писать портрет юной герцогини, прославленной своей красотой, он шел к ней через зеркальный зал дворца. Неожиданно он заметил странное изящество своей осанки. Вернувшись домой, он переписал свой портрет. Поза была изменена, вместо будничного костюма он изобразил более модный и к выражению лица добавил благородное чувство самоуверенности. После долгих колебаний он прибавил даже шпагу к своему изображению, хотя по своему статусу он не мог носить ее. Позже он заковал фигуру на портрете в доспехи, после которых появилась шапочка до-

жа и когда эти радикальные новшества были внесены, Амброджио соскреб изображение и начал заново. Такие метаморфозы стали случаться все чаще и чаще и в то же время принимали все более невероятные формы, пока работа над портретом не стала для Амброджио неутолимой страстью и он отдавал ей все свободное время.

II

Поворотным пунктом в жизни Амброджио стало важное поручение, выпавшее ему, касавшееся францисканского монастыря, расположенного в живописном местечке недалеко от города. Его древняя церковь жестоко пострадала от нескольких пожаров и его стены и арки нужно было расписать заново эпизодами из жизни св. Франциска. Аббат Бонифаций обратился к патронам монастыря в городе и набрал необходимую для проведения реставрационных работ сумму – богатые горожане, скорее, из тщеславия, чем из благочестия всегда были оказать поддержку монастырю. Хотя вопрос о том, кому реставрировать церковь не поднимался, каждому было ясно, что только Амброджио Люцио достоин выполнять такую почетную работу. Аббат Бонифаций, не услышав ни от кого ни единого звука по этому поводу, но в соответствии с направлением общественного мнения заключил с Амброджио договор на самых благоприятных условиях.

В монастыре Амброджио предоставили ему со старанием приготовленную для него комнату и обеспечили светом. Обычно эта келья служила библиотекой, однако, чтобы принять Амброджио, почти все книги переместили в небольшую примыкающую к ней келью. Но немного книг осталось, и после того, как Амброджио стал жить в монастыре, пожилой библиотекарь отец Жеронимо время от времени навещался к нему за книгами и рукописями. Он смиренно спрашивал разрешения войти в комнату художника и извинялся за беспокойство. Несколько монахов уже начали работать под началом Амброджио, реставрируя пострадавшие стены и готовя их поверхность для расписывания фресками. Те же монахи помогали Амброджио в быту, готовя для него еду в его комнате, проявляя необыкновенное внимание к его вкусам. Они поддерживали чистоту в келье Амброджио и относились к нему весьма поч-

тительно, беспрекословно повинаясь ему. Короче, Амброджио принимали с исключительной почетом и вниманием. Поскольку он с гордостью понимал важность возложенного на него дела, он принимал все эти знаки внимания как естественные и считал, что для успеха доверенной ему работы необходимо быть в положении авторитета среди подчиненных.

Когда были отданы все необходимые инструкции и сделаны предварительные работы в церкви, Амброджио с горячностью принялся делать общие наброски декораций. Его тянуло к чему-то монументальному в духе Сикстинской капеллы, но его композиции были даже более смелыми, его архитектурные наброски были значительно богаче, цвета ниспадающих шелков и бархатных облачений более великолепны и весь замысел преизбыточествовал движением. В действительности Амброджио мечтал затмить славу Микельанжело. С таким настроением он принялся за первые скетчи. Аббат Бонифацио достаточно часто навещался к нему. Амброджио показывал ему свои наброски и делился с ним грандиозностью своих планов, ожидая услышать от него одобрение по поводу них и восхищение его смелостью и талантом. Но аббат вел себя довольно странно в отношении и самого Амброджио, и его планов. Он держался с каким-то равнодушием, не выказывая одобрения или осуждения. Он либо переводил разговор на другие темы и уточнял, как идут дела с ремонтом церкви, или спрашивал доволен ли Амброджио помощью монахов. Иногда он начинал рассказывать о св. Франциске, особенно о тех эпизодах его жизни, которые ему казались важными для будущих фресок. Такое безразличие коробило Амброджио, и он в конце концов решил, что старик абсолютно глух к живописи и беспокоится только о том, чтобы то, о чем он рассказывает, было с рабской точностью воспроизведено на стенах церкви.

Временами Амброджио стала посещать беспокойная мысль, что он ничего не знает толком о св. Франциске, чью жизнь он взялся изобразить. И невольно он начал узнавать о нем. Этому весьма способствовало то, что он не был удовлетворен общим замыслом своей композиции. Он объяснял это себе недостатком инспирации и хотел вызвать ее познакомившись лучше с предметом. К тому же он нашел в своей комнате несколько книг о жизни с.

Франциска и принялся их читать, выясняя детали и спрашивая объяснения у аббата Бонифация, кто продолжал навещать его.

Тем не менее его не покидала досадное чувство, что ему пришлось иметь дело с таким неблагодарным предметом, а не вместо такого выигрышного как например, крестовый поход. Какое наслаждение было бы изображать захват крестоносцами Иерусалима. Какое благодатное поле для воображения! И его воображение немедленно начинало рисовать картину странного силуэта города на фоне неба, на переднем плане которого рыцари, закованные в сверкающие доспехи, верхом на взмыленных лошадях стремительно прокладывали себе путь через ряды мусульманских воинов, одетых в экзотические белые одежды.

В один прекрасный день Амброджио посоветовал аббату сделать это изображение центральной картиной в церкви. Он обосновал это ссылками на “подлинное теологическое значение” завоевания Иерусалима рыцарями Креста. Он прочитал об этом в трактате, подобранном в комнате, и без всякого понимания прочитанного связал эту тему со св. Франциском наиболее, как ему казалось, утонченным образом. Он надеялся, что аббат не разберется в его туманных объяснениях и что он добьется своего. Тем не менее, это ему не удалось. Несколькоими наводящими вопросами аббат выявил невежество Амброджио и углубился далее, показав, что смысл учения Франциска был в проповеди бедности и именно эта вещь из наследия святого должна быть изображена на фреске центральной стены церкви. Аббат развивал какое-то время тему богатства и бедности, давая словам весьма широкую интерпретацию. Он сказал, что монах, покидая мир, отказывается не только от своих мирских благ, но также от ото всего, то он считает своим внутренним богатством – своих знаний, талантов, славы и чувства превосходства над другими людьми. Перед лицом Бога, добавил он, человек беден и наг, и он должен приходить к этому пониманию через скромность и смирение. Хотя природа, окружающая человека, столь богата в своем бесконечном своеобразии, все это принадлежит не человеку, а Создателю. Человек в его недостойном состоянии не способен понять жизнь даже самых незначительных созданий и потому он должен с благоговением удивляться чуду творения и таким образом прийти к осознанию своего ничтожества. Св. Франциск выразил это в своей жизни и потому, закончил аббат, если Амброджио угодно

достойно представить жизнь святого, он прежде всего должен убрать всю излишнюю пышность из его картин. Он должен отказаться от всякого рода внешней пышности, как можно более скупой, с силой и простотой выражая главное и отказываясь от всего менее значительного. В двух энергичных словах аббат показал Амброджио, что значит для художника идея богатства и бедности. Он закончил ссылкой на фрески Джотто из Ассизи в качестве прекрасного примера простоты в изображении жизни св. Франциска.

Этот разговор произвел сильное впечатление на Амброджио. Он увидел, что аббат вовсе не был невеждой в живописи, как это показалось ему с первого взгляда, и под влиянием того, что он услышал, Амброджио начал делать наброски к сценам отречения, стараясь добросовестно следовать советам аббата. Но вскоре обнаружил, что его задача не из легких. Он делал один набросок за другим и только после многих и трудоемких усилий он набросал сцену, композиция которой его удовлетворила. Она получилась целостной, все несущественное было подчинено главной теме. Ее участники своим положением и отношением были связаны с главной фигурой святого, так что ни одна деталь или действие не отвлекало внимание от главной темы. Амброджио показал этот набросок аббату с некоторой гордостью и после того, как тот, не сказав ни слова о его рисунке, начал опять говорить о величии и простоте работ Джотто, советуя Амброджио отправиться в Ассизи и посмотреть эти фрески, увидел фальшь своей работы. Словно его глаза открылись. Все, что рисовал было противоположно требованиям простоты. Ему не удалось фигура Франциска – это был голый силуэт с нелепо воздетыми к небу руками отца всех святых, словно это был плохой актер на сцене. Остальные характеры с преувеличенными жестами показывали друг на друга в изумлении и удивлении героическому делу, которое происходило, и с неба как вихрь неслись четыре ангела, надув щеки и трубя в свои трубы. В этой картине действительно помпезно звучали все фанфары неба и земли.

Это был период в жизни Амброджио полный болезненных испытаний. Он решительно чувствовал необходимость в новой манере, и стремление к ней вызывало в его душе сомнения и разочарования, приводившие его порой в отчаяние. Единственное время, когда он отдыхал от этого, были ночные часы, когда монастырская жизнь затихала и когда в одиночестве он мог забыться за любимым

занятием. При тусклом свете свечи он вытаскивал свой автопортрет, который он прятал под замком, и первые лучи солнца еще заставляли его за холстом. Обычно он проводил долгие часы за портретом или исправляя его, или начиная все заново, но неизменно следуя направлению своего воображения. То он изображал себя с кистями в руке, знаменитым художником чье имя по всей Италии у всех на устах, то, с мечом и закованным в латы, он был крестоносцем, чьи пронзительные глаза вызывали ужас в сердцах его мусульманских противников, а потом, позже, на портрете появился человек с опущенными веками, свидетельствовавший о том, что он постиг степень своего ничтожества. Портрет фиксировал изменения, происходившие в тайной стороне его души, в то время, как внешние события шли своим чередом.

Амброджио последовал совету аббата и отправился в Ассизи, для знакомства с живописью Джотто. Не сохранилось никаких сведений об этом визите, единственное, откуда мы узнаем о пребывании Амброджио в монастыре Орфин – из анналов монастыря, в которых отец Иероним фиксировал ежедневно монастырские события со всеми подробностями. Единственным упоминанием о визите Амброджио в Ассизи была запись, что он отсутствовал в монастыре около трех месяцев.

III.

Амброджио вернулся из Ассизи совсем другим человеком. Он стал спокойнее и вдумчивей, много читал и часто беседовал с монахами, иногда даже объясняя им, как понимать тот или другой эпизод. Ему становилось все более ясно, что монахи, несмотря на внешнюю простоту, владели знанием, недоступным ему, и он начал больше интересоваться монастырской жизнью, надеясь разрешить свои трудности. Всю свою жизнь он был горд тем, что он художник. Ему казалось, что благодаря искусству его восприятие было более утонченным, и он был особенно горд своим психологическим суждением о человеке. Теперь он убедился, что эти монахи, не имея ничего общего с искусством, научились благодаря своей непритязательной жизни и серьезной работе смотреть на человеческую природу с чутким пониманием и знанием, которого он никогда не встречал до того, и вообще не думал, что она возможна. Порою он

делился с аббатом своими наблюдениями, и Бонифацио всегда знал, какой совет ему дать. Аббат подходил ко всему с такой необычной и неожиданной стороны, что вопросы, казавшиеся неразрешимыми неожиданно разрешались сами и становились ясными как день.

Однажды аббат посоветовал Амброджию остаться на одной из бесед, которые монахи обычно устраивали после еды. Амброджио остался и так заинтересовался предметом разговора, что начал с разрешения аббата регулярно обедать в трапезной, чтобы больше услышать. В одной из своих речей аббат говорил о том значении, которое имеет монастырь для монаха. Он сказал, что даже если он полностью захвачен идеей праведности, тем не менее не способен следовать ей в своей жизни из-за собственной слабости; что слабость человека заключается в случайности его желаний, которые сбивают его с пути. Только в группе людей, преследующих ту же цель, он может начать по-настоящему очищать свою жизнь ото всего, что препятствует праведности. Только подчиняя свою жизнь монашескому правилу и аббату, он отрекается от своих желаний и может начать путь к свету, который сияет в душах праведных.

Постепенно жизнь Амброджио все больше и больше входила в колею монастырской жизни. Иногда он помогал монахам восстанавливать стены церкви, и в этом он находил успокоение от беспокоивших его мыслей. Эти мысли угнетали его: он теперь отдавал себе отчет, что не сможет сделать роспись в церкви до тех пор, пока не пройдет через все перепетии монашеской жизни, и перед ним стояли две альтернативы: или отказаться от работы, или остаться в монастыре. В то же самое время он чувствовал в себе неистребимое сопротивление при мысли о монашестве, и это удерживало его от принятия решения. В конце концов, он начал распознавать две противоположные стороны своей натуры. С одной стороны, он отдавал должное и принимал все, чему учил аббат, но с другой – внешне принимая все новые идеи, о которых он узнал в монастыре, при первой же возможности применить их на практике, в решении или поступке эта вторая сторона его натуры сразу же проявляла бесконечные страхи, сомнения и использовала все способы сопротивления против такого положения дел. Это происходило из-за опасения, что приняв монашескую жизнь, он также должен принять положение, при котором он лишается всех своих прав, оставить свою уютную комнату и поселиться в маленькой келье и

выполнять предназначенные ему работы. И какого рода работа это будет? Может быть, что-нибудь сверх его сил... Более того, чего ради ему, Амброджио, тратить свое время на бесполезную черную работу, если ему нужно совершенствовать свое искусство? В конце концов, он известный художник. И длинный список его достижений пришел ему на ум. В его воображении особенно жив был портрет прекрасной герцогини. Богатый шелк ее платья, цвет ее прозрачного кьянти, сверкал в его умственном видении и наполнял его сердце утонченным удовольствием сожаления, что он должен будет от всего отказаться и за его исчезающую свободу радоваться красоте и блеску социальной жизни, когда-то окружавшими его. И в чем, собственно, состоял его грех? Разве он не изображал всего таким, как оно в действительности было и иногда – даже лучше? Смог ли бы он этого достичь, если бы не восхищался красотой? И разве у него нет права наслаждаться результатами своей работы? В другое время он понимал, что когда его что-то отвлекало, он терял самого себя в предмете своего восхищения и терял видение природы его первоначального замысла; он понимал, что он должен научиться не быть смываемым таким образом и должен принести в жертву все, что уводит его от первоначально принятого решения. Он считал, что в этом смысле он должен стремиться к той же цели и в жизни, и в живописи – к единству принятой цели, которая может быть достигнута только памятью этого как постоянной проверкой всех его намерений, импульсов и поступков.

Таким образом проходили дни, недели и месяцы. Постепенно укрепилось решение Амброджио или, скорее, отпали сомнения, стоявшие на пути и, наконец, получив благословение аббата, он решил навсегда связать свою жизнь с монастырем.

IV

Это был монастырский обычай сжигать все имущество новообращенного перед тем, как он примет последний обет. В ночь, когда это происходило, во дворе пылал большой костер, в котором горели одежда, мебель и остальное имущество Амброджио. Когда все было объято пламенем, аббат дал ему знак подойти.

“Сын мой, – сказал он – все ли ты предал огню, всем ли ты пожертвовал, что привязывало тебя к миру?”

Амброджио был готов к этому вопросу: “Нет, – ответил он твердо и показал контракт, с которым он переступил порог монастыря. Затем он продуманным и театральным жестом развернул его и бросил в пламя. Была темная ночь. Монахи стояли неподвижно, их лица были залиты колеблющимся пламенем. Они были суровы и нельзя было сказать, видели ли они то, что произошло или они были полностью поглощены молитвой и медитациями? Амброджио не ожидал такой реакции. Он думал вызвать сенсацию, что на лицах монахов появится удивление и восторг и что он увидит сцену, напоминающую ту, что он набросал для отречения св. Франциска. Он услышал сзади голос аббата: “Сын мой, подлинная жертва идет из сердца. В подлинной жертве нет места жестам. Твое воображение завело тебя в сторону. Ты нарисовал придуманную картину самого себя, и это помешало тебе обрести место в своей душе. Без такого мира твой поступок теряет смысл. Готов ли ты пожертвовать этим подобием своего образа так же, как ты пожертвовал своим имуществом?”

Этот вопрос привел Амброджио в дикое беспокойство. Кровь бросилась к лицу, и холодная испарина покрыла его лоб. Как аббат мог узнать о существовании его портрета. Тысячи беспокойных мыслей промелькнули перед ним. Но спокойный голос аббата, увещающий его, привел его в себя. Стало очевидным, что нет пути к отступлению. Надо пожертвовать портретом, и поняв это, он направился в свою келью.

Он шел через весь монастырь, слабо освещенный отсветами костра, миновал темный коридор. Споткнулся о ступеньку, о которой знал, но забыл. Тупое чувство раздражения наполнило его сердце. Эта осечка с самого начала в повороте к самому себе, потом погружение в темноту, ступенька, эти несчастные строители монастыря, не додумавшиеся ни до чего лучшего, чем эта ненужная ступенька в середине темного длинного коридора. И все эти тяжелые и мрачные мысли чем с ворочались него в голове. С беспощадной ясностью он видел суровость монашеской жизни, полную трудов и сложностей и этому он должен посвятить себя навсегда – долгий ряд монотонных унылых дней и ночей. И мало того, он должен пожертвовать своим портретом и с ним – ночными часами, которые принадлежали только ему – этими часами досуга и забвения. К тому времени Амброджио уже был знаком с этими вспышками со-

мнений и жалости к самому себе. Он различал в них безусловное и настойчивое зло, принадлежащее той части его натуры, которая сопротивляясь монашеской жизни. Он также знал, что должен держаться подальше от всего этого и не поддаваться отчаянию, поскольку оно постепенно пройдет своим чередом, как в конце концов прекращается дождь. И действительно, когда он дошел до своей кельи, переполнявшее его чувство почти исчезло.

Он вытащил свой портрет и автоматически развернул его. При тусклом свете масляного светильника он с ужасом увидел, что он изображен на нем с развернутым пергаментом договора, готовым бросить его в огонь с патетическим жестом, именно так как он только что это сделал перед всем монастырем. Только сейчас он вспомнил, как он провел всю предыдущую ночь, переписывая портрет и оставил его именно в том виде, в каком он появился сейчас. Более того, он вспомнил, что все это было сделано вопреки совету аббата провести всю ночь в молитве. Как бы там ни было он не должен показывать этот портрет ни аббату, ни ожидающим его у костра монахам. Поза должна быть изменена не отлагая, пергамент удален, выражение лица изменено, и глаза – смиренно опущены вниз. Будто по собственному желанию холст возник возле Амброджио и кисть появилась у него в руке. Он был готов судорожно начать переделывать портрет.

Брат Джеронимо, описывая эту сцену, говорил, что картина и кисти попали в руки Амброджио не без вмешательства дьявола, преследовавшего свои собственные цели. В наше просвещенное время мы больше не верим в дьявольские козни и даже если бы мы признавали их, в данном случае не было нужды ссылаться на дьявола, поскольку Амброджио не мог взглянуть на портрет без того, чтобы не схватиться за кисть.

Тем не менее, с точки зрения исторической аккуратности не излишне упомянуть, что в хронике Джеронимо дьяволу отведена не последняя роль в том, чтобы отводить Амброджио от учения св. Франциска. С целью одержать окончательную победу дьявол появился на сцене именно в тот момент, когда в силу приобретенных привычек или даже в основном из-за необдуманности Амброджио повел себя именно так как было описано без какого-либо посредничества дьявола. Он не был бы самим собой, если бы в этот момент

поступил бы иначе. Поэтому можно не учитывать какое-либо участие дьявола в этой истории.

Но вернемся к Амброджио. Уйдя с головой в работу, он не замечал времени и когда, наконец, он спохватился, взошедшее солнце сиял на стене и книжных полках. Как человек, только что проснувшийся он с удивлением оглянулся вокруг и увидел аббата, стоявшего в дверях. Сразу он вспомнил все — прошедшую ночь, костер, как он вернулся, чтобы взять портрет и как он забыл все едва коснувшись его. Он понял, что не выполнил свих намерений и что теперь все потеряно. Он был в отчаянии.

Аббат с привычным спокойствием заговорил с ним. В его словах не было ни тени упрека или раздражения и по мере того, как Амброджио слушал его, надежда начала теплиться в нем. Чувство, которое ожило в нем в ответ на слова аббата, было непохоже на тот болезненный разлад, который звучал в нем, когда он был оставлен наедине со своими мыслями. Его сердце переполняло чувство благодарности — благодарности к отцу Бонифацио, так естественно воспринявшему смятение, охватившее Амброджио при виде его, кто отдавал себе отчет в истинной ценности вещей и в чьем присутствии все, казавшееся трагичным и безысходным, воспринималось как естественный ход событий. Портрет был причиной всех трудностей и стало ясным, что он ничего не стоил. Это было результатом давних и глубоко укорененных предубеждений и должно быть оставлено как бесполезный хлам. Чтобы убедиться в этом Амброджио взглянул на портрет, освещенный теперь солнцем. В этом ослепительном свете рисунок и цвета показались искаженными. Не себя увидел Амброджио на полотне, но бледного и безжизненного фантома. Гнев и ненависть к этому тупому порождению, стоявшему у него на пути, вспыхнули в сердце Амброджио. Он схватил его, чтобы порвать, но аббат остановил его.

“Таким образом ты ничего не добьешься,” — сказал он.

Амброджио остановился в изумлении. Он начал горячо убеждать отца Бонифацио, что ему противен портрет, что он видит всю его фальшь. Потом он горячо и несвязно стал просить аббата унести и уничтожить портрет.

“Это ты должен сделать сам,” — был ответ аббата.

“Я должен сжечь его!” — загорячился Амброджио и неожиданно почувствовал некую фальшь и неубедительность в том, что

он говорил и делал. Словно бы для того, чтобы найти оправдание для своих слов, он взглянул на аббата.

“Ты меня не понял, сын мой. Когда я говорил о портрете, я не имел в виду это полотно. Я говорил о мыслях, породивших это полотно, под маской которых вы воображали себя. Это те порождения, с которыми вы должны воевать, оберегая себя от пустого воображения и когда вы достигнете в этом успеха, не будет никакого портрета. Вот что я имел в виду, сказав: уничтожь портрет.”

Это объяснение побудило Амброджио задать вопрос: “А что же я должен сделать с этим портретом?”

“Повесь его в трапезной.” Этот ответ был необычно точным и ясным. Аббат сказал тоном, не допускающим возражения, и когда эти слова повергли Амброджио в восторг, аббат уже вышел из комнаты, и только его удаляющиеся по коридору шаги были слышны.

От автора

На этом заканчивается хроника Джеронимо в 1550 году. В конце записи часто встречаются упоминания о преклонном возрасте и угасающих силах. И можно предположить, что к этому времени его силы окончательно иссякли и он умер, не закончив своей работы. Но как бы то ни было, мы остались без свидетельств о дальнейшей судьбе Амброджио.

Тем не менее, в архивах монастыря есть другой интересный документ. В нем описывается церемония открытия церкви после реставрации в 1571 году, в которой участвовал кардинал Монтальто, позже ставший папой Сикстом V. Поскольку кардинал был францисканцем, он приехал в монастырь на открытие церкви. Документ свидетельствует, что фрески были сделаны братом Джакоппо и что он работал над ними семь лет.

Это вызывает у нас несколько сразу вопросов. Должны ли мы считать брата Джакоппо и Амброджио Люччио тем же лицом? Ответы даются разные. Некоторые, исходя из известных дат, приписывают поздние превосходные фрески создателю ранних портретов. Другие — находят стиль и манеру исполнения двух работ столь разительно несхожими, что считают их созданиями разных художников.

Тем не менее, это не та тема, в обсуждении которой мы хотели бы принять участие: читатель сам должен сделать свои заключения.

Юлия Векслер

**“Против своей и вашей воли он
здесь, чтобы вести вас...”**

**“Лестница Иакова” Арнольда
Шенберга**

“Лестница Иакова” – одна из самых загадочных страниц творческой биографии А. Шенберга. В истории создания и рецепции этого сочинения много странного и противоречивого.

В самом деле, почему оратория, задуманная в ряду наиболее грандиозных творений композитора, так и не была доведена им до завершения, хотя он думал об этом вплоть до последних дней своей жизни? Почему сочинение, в котором, по словам Шенберга, сделан важный шаг на пути к созданию додекафонии, сегодняшние исследователи склонны считать как раз “жертвой” этой системы или даже отходом от нее? Наконец, чем вызвана столь восторженная оценка “Лестницы Иакова” в шенберговском окружении – ведь если текст оратории был издан и даже звучал в концертах “Общества закрытых музыкальных исполнений”, то о музыке не было известно почти ничего? Эти и многие другие вопросы неизбежно возникают перед исследователем, обратившимся к незаконченному опусу Шенберга.

Определяя место сочинения в истории музыки, Герман Данузер проводит далеко идущую параллель с замыслом “Мистерии” А. Скрябина. Оба сочинения, причисляемые им к “метафизическим концепциям” рубежа столетий, обладают “исторически двойственным характером”: будучи окончанием романтизма, они служат одновременно началом авангарда.¹ Действительно, параллель со Скрябиным имеет в данном случае более чем весомые основания, поскольку по своим притязаниям оратория явно перерастает рамки собственно музыкального произведения. В ее “сверхмузыкальности” заключен и глубоко интимный духовно-религиозный опыт самого композитора, окрашивающий автобиографической рефлекс-

¹ См: Danuser, Hermann. *Metaphysische Konzeptionen* // Ders., *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd.7), Laaber 1984, S. 24.

сией многие образы сочинения, в ней видится и отсвет символистских мистерий с их тяготеющим к всеобщности эзотерическим содержанием, наконец, “пророческий” тон и явная футуристическая направленность сближает ее с художественным манифестом.

История создания “Лестницы Иакова” берет свое начало на рубеже 1911-1912 гг. в замысле религиозно-философского сочинения для театра, связанном с именами Августа Стриндберга и Оноре де Бальзака – наиболее ценимых в кругу нововенцев писателей. Весной 1911 Шенберг задумывает положить на музыку фрагмент “Иаков борется” („Jakob ringt“) из автобиографических “Легенд” Стриндберга (1897/1898). Сочинение это отразило коренной перелом в мировоззрении писателя, обратившегося во второй половине творческого пути (получившей название времени после “Инферно”) к различным мистико-религиозным источникам, прежде всего к трудам шведского мистика Эммануэля Сведенборга². Учение Сведенборга было положено и в основу романа Бальзака “Серафита”, автор которого выступил рупором идей шведского мистика. Первоначально Шенберг планирует объединить оба первоисточника, причем “Иаков борется” должен стать предысторией одного из персонажей “Серафиты”.³ В том же 1911 году Шенберг решает обратиться к самому Стриндбергу с просьбой написать для него либретто.⁴ Но мечте о сотрудничестве не суждено было осуществиться: Стриндберг был тяжело болен, и его здоровье ухудшалось на глазах.

В июле 1912 года Шенберг оставляет “Иакова” и окончательно останавливается на “Серафите”, о чем сразу же становится известно его ученикам. “Он сочиняет “Счастливую руку” и планирует “Серафиту”. – пишет А. Веберн А. Бергу. – Он хочет воспроизвести ее по возможности дословно (в отношении диалогов и монологов). Разделить на 3 вечера. Для “Вознесения” – громадные массы хора и гигантский оркестр. Все это в виде драмы. Кое-что при этом, конечно, будет опущено.”⁵

² См.: Gratzner, Wolfgang. Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs: Eine Studie, Wien 1993, S.24.

³ Об этом в письме Веберна Бергу от 8.8.1912, см: Gratzner, Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs, S.28.

⁴ См. письмо Берга Веберну от 29.7.1912, там же.

⁵ Письмо Веберна Бергу от 2.08.1912, цит. по: Gratzner, S. 61

В свой замысел Шенберг посвящает не только учеников, но и Василия Кандинского, с которым он в то время активно сотрудничал в связи с подготовкой альманаха “Синий всадник”: “Серафита” Балзака. Знаете ли Вы ее? Возможно, самое великолепное из того, что вообще существует. Я хочу сочинить ее для сцены”. Шенберг представляет будущее сочинение как ораторию, “которая будет видимой и слышимой. Философия и религия, которая воспринимается художественными органами”.⁶

Несмотря на то, что Шенберг останавливает свой выбор на “Серафите”, вопрос либретто, по-видимому, еще не решен окончательно. В декабре 1912 года с просьбой о написании текста оратории он обращается к Рихарду Демелю, поэзия которого, по его признанию, оказала решающее влияние на его музыкальное развитие. Шенберг познакомился с Демелем на гамбургской премьере “Лунного Пьеро”; к этому времени у него уже имелся и опыт сочинения на тексты поэта. В письме Шенберг предельно четко и лаконично излагает концепцию оратории, в которой он намерен показать, “...как человек наших дней, человек, прошедший через материализм, социализм, анархию, бывший атеистом, но все же сохранивший крупицу старой веры (в виде суеверия), как этот современный человек спорит с Богом (вспомните также “Иаков борется” Стриндберга), а в итоге находит Бога и становится религиозным. Учится молиться!”⁷ Выражение “современный человек”, настойчиво повторяемое Шенбергом, намекает на автобиографичность замысла сочинения, в котором композитор пытается запечатлеть свой собственный духовный опыт.⁸ “А главное: язык, образ мыслей, способ выражения должны быть такими, какие свойственны человеку наших дней; содержанием должны быть проблемы, мучающие нас с Вами. Ведь те, кто спорит с Богом в Библии, тоже изъясняются как люди своего времени, говорят о своих делах, соответствуют своему социальному и духовному уровню. Поэтому они художественно убедительны, но все же не могут служить материалом для композитора наших дней, выполняющего свою задачу. Первоначально я собирался написать текст сам, но теперь уже не решаюсь. Думал о том, чтобы переделать для себя стриндберговского “Иакова”. В

⁶ Цит. по: Gratzner, S. 62.

⁷ Цит. по: Арнольд Шенберг. Письма. СПб. 2001, с. 65.

⁸ См. об этом: Stuckenschmidt, H.H. Schönberg: Leben. Umwelt. Werk, Zürich 1974, S.215.

конце концов решил начать с позитивной религиозности и собиравшись переработать заключительную главу “Вознесение” из бальзаковской “Серафиты”. При этом меня не оставляла мысль: “Молитва человека наших дней”, и я часто думал: вот если бы только Демель!...”⁹

Демель, как и предполагал Шенберг, ответил вежливым отказом, но все же послал ему текст 1911 года, озаглавленный “Orationarium natale” и повествующий о “новой вере в Бога”.¹⁰ Неясно, насколько текст отвечал намерениям Шенберга – увлекшись, он сделал несколько набросков, но затем, очевидно, замысел оратории был поглощен другим грандиозным планом – “симфонией для солистов, смешанного хора и оркестра”, над которой Шенберг работал в 1914-1915 гг.. Задуманное по образцу Восьмой симфонии Малера, сочинение предполагало использование текстов Демеля, Рабиндраната Тагора и самого Шенберга в соединении с цитатами из библии. Основой скерцо должен был стать сочиненный Шенбергом монолог “Totentanz der Prinzipien” (“Пляска смерти принципов”), который посвящен похоронам бюргерского бога. Содержание его следует из заголовков: “Погребение”, “Погребальная речь (quasi)”, “Пляска смерти”, “Молитва”. Завершающий раздел озаглавлен “Вера разочаровавшегося”: “соединение трезво-скептического осознания реальности с верой. В обыденном скрывается мистическое”.

Мы видим, что концепция симфонии в своей ярко выраженной богоборческой направленности в общих чертах совпадает с описанием плана оратории в письме к Демелю. Отметим и еще один важный мотив. В монологе, представлявшем собой “страстный спор в попытке добраться до основания человеческого бытия”, в столкновение вступают два “категорических императива”: внешний – “Тебе следует” (“Du sollst”) и внутренний – “Ты должен” (“Du mußt”); эта дилемма, наложившая отпечаток на личность самого Шенберга, красной нитью пройдет и через его творчество.

Монолог “Пляска смерти принципов” был завершен 15 января 1915 года, а тремя днями позже Шенберг приступил к написанию текста оратории “Лестницы Иакова”. Оратория выступила “правопреемницей” ранних замыслов, унаследовав не только и не столько музыкальный материал (известно, что в оратории были использованы идеи из пятой части симфонии), но прежде всего их

⁹ Цит. по: Шенберг. Письма..., с.65.

¹⁰ См.: Stuckenschmidt, H.H., S. 215.

религиозно-философскую проблематику. Однако в “Лестнице Иакова”, апеллируя к мифу, проблематика эта предстает уже на более абстрактном уровне.

Текст “Лестницы Иакова” довольно труден для понимания. Перед нами предстает конгломерат различных религиозно-философских и мистических учений, соединенных с собственными идеями Шенберга, рожденными в поисках “новой религии” и “нового бога”. Этот комплекс, помимо библейской легенды включающий учение Сведенборга, изложенное в “Серафите” Бальзака и отчасти в сочинениях Стриндберга, теософию и антропософию, достаточно подробно рассмотрен К.Вернером¹¹. Поэтому, отдавая ему должное, мы обратимся в первую очередь к музыкально-эстетической проблематике. Исходным пунктом для нашей интерпретации оратории послужит метафорическое толкование лестницы Иакова как творческого пути композитора, ведущего его к обретению новой художественной религии, коей стал для Шенберга открытый им 12-тоновый метод. Это метафорическое смысловое содержание сочинения представляется наиболее важным в контексте творческой биографии композитора.

Назвав свое сочинение “Лестница Иакова” Шенберг отнюдь не придерживается хорошо известного ветхозаветного предания. Иаков не появляется в оратории вообще, образ же лестницы переосмыслен: это не только “ключ к небу”, символ посредничества между “горним” и “дольним”, между Богом и миром, но и символ “пути к Богу”, который должна преодолеть человеческая душа. Путь этот, как и сама лестница, не непрерывен, но дискретен, он состоит из ступенек-перевоплощений, по которым душа поднимается к Богу, неся с собой весь опыт своей прошлой жизни, пока не достигнет нового состояния – состояния ангела. Таким образом, переосмысливая библию, Шенберг следует теософскому учению о карме и реинкарнации.

Коль скоро мы назвали один из важнейших источников “Лестницы Иакова”, необходимо сказать и об отношении ее автора к этому учению. Хотя о связях Шенберга с теософией написано уже довольно много, перед нами возникает весьма противоречивая кар-

¹¹ См: Wörner, Karl H. Musik zwischen Theologie und Weltanschauung // Ders., Die Musik in der Geistgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910 (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturgeschichte, Bd. 92), Bonn 1970, S. 171-200.

тина. С одной стороны, интерес Шенберга к эзотерическим, в частности теософским, идеям очевиден, теософское начало обнаруживается и в его сочинениях, от “Лестницы Иакова” до современного псалма. С другой стороны, известно крайне мало фактов, подтверждающих контакты Шенберга с приверженцами этого учения, которые давали бы нам право называть его теософом.

Противоречие это попытался разрешить Вальтер Кляйн, говоря о “теософском элементе (разрядка наша – Ю.В.) в мировоззрении Шенберга”. Именно так он назвал свою статью в юбилейном сборнике к 50-летию композитора, в которой пишет: “Если бы мы захотели указать на глобусе духовного мира точку, где находится родина Арнольда Шенберга, мы бы сделали это при помощи очень простой констатации: Шенберг – теософ. Не то, чтобы он являлся зарегистрированным членом определенного общества. Столь своеобразная и неповторимая личность в известной мере образует для себя общество сама и не так легко подчиняется сковывающим порой рамкам общины, которая другим кажется вполне подходящим средством самоосуществления. Теософом однако делает не членство, но образ мышления”. Определяющим для этого образа мышления является “учение о реинкарнации” – “вера в то, что путь человека ведет через бесчисленные перерождения к все более высоким формам бытия”.¹²

Кляйн, безусловно, прав в том, что Шенберг не приемлет “сковывающих рамок общины” – о своей “свободной от всех организационных пут” вере как единственной опоре в кризисное время последний писал в 1922 году Кандинскому.¹³ Обоснована и расширительная трактовка теософии как “образа мышления”, как “духовности, в основе которой лежит мудрость всех великих древних и новых культур”:

“Теософией была наука египетских жрецов, “Дао дэ цзин” Лао-цзы, индийские веды и упанишады были ей не меньше, теософией было учение Гаутамы Будды, философия Платона, гнозис, неоплатонизм, раннее христианство, мистика Якоба Бёме, “Фауст” и “Вильгельм Майстер” Гете и “Парсифаль” Вагнера”.¹⁴ Этот спи-

¹² Klein, Walter. Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung // Arnold Schönberg zum Fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter Anbruch Wien, S. 273.

¹³ См.: Шенберг. Письма, с. 109.

¹⁴ Klein, S. 273.

сок, который можно дополнить еще по меньшей мере именем Сведенборга, свидетельствует о том, что Кляйн понимает здесь под теософией мистическое богопознание вообще. И такое понимание действительно служит основанием для признания “теософского элемента в мировоззрении Шенберга” – прежде всего в опоре на иррационально-интуитивный способ познания действительности в противовес рационально-материалистическому.

“Мы должны осознавать, что вокруг нас – загадки. И должны найти мужество, чтобы заглянуть этим загадкам в глаза, не спрашивая малодушно о “разгадках”. Важно, чтобы наша творческая сила создавала такие загадки по образу тех, которыми мы окружены.” В этих загадках Шенберг узнает “отражение непостижимого. Незавершенное, т.е. человеческое отражение. Но лишь тогда, когда благодаря им мы научимся считать непостижимое возможным, мы приблизимся к Богу, так как более не будем стремиться понять его”.¹⁵

Этот иррациональный, “мистический” образ мира разделяли и многие из шенберговского окружения. Например, увлекавшийся натурфилософией Гете Веберн. В его часто цитируемом письме Бергу мы встречаем и слово “теософия”: “Эта реальность [природа] содержит все чудеса, изучать, наблюдать реальную природу – для меня высшая метафизика, теософия”.¹⁶ Должно быть названо также имя Кандинского, чей фундаментальный труд “О духовном в искусстве” (1911) вышел одновременно с “Учением о гармонии” Шенберга.¹⁷ Двух великих художников XX века, открывших новые пути в искусстве, сближает ярко выраженная метафизическая направленность творческого мышления. Как пишет Е.Халь-Кох, оба они “верят в другой, непостижимый мир, который становится видимым в искусстве [...], оба резко полемизируют с материализмом в любой форме и глубоко заблуждаются в оптими-

¹⁵ Цит. по: Gratzner, S. 115.

¹⁶ Ibid., S.142.

¹⁷ “Наши устремления и весь строй мыслей и чувств, – признается Кандинский в своем первом письме Шенбергу, – имеют столь много общего, что я чувствую себя обязанным выразить Вам свою симпатию” (Цит. по: Zelinsky, Hartmut. Der „Weg“ der „Blauen Reiter“. Zu Schönbergs Widmung an Kandinsky in die „Harmonielehre“// Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlicher Begegnung, Salzburg u. Wien, 1980, S.257).

стическом предсказании того, что в 20 веке начнется, наконец, эпоха великой духовности.”¹⁸

Попробуем теперь сузить значение слова “теософия”, понимая под ним вполне конкретное учение Е.П.Блаватской. Вернер не сомневается, что композитор мог познакомиться с ним через кого-либо из своих друзей.¹⁹ И это представляется весьма вероятным. “Тайное знание” переживало на рубеже веков небывалый расцвет, эзотерические учения были популярны и в шенберговском окружении. Оскар Адлер, под влиянием которого формировалось мировоззрение молодого композитора, увлекался астрологией, супруга Берга Елена читала оккультные книги, а последний муж Альмы Малер, знаменитый писатель Франц Верфель в 1924 году лелеял замысел жизнеописания Блаватской.

Из всего сказанного здесь закономерно возникает вопрос: как соотносилось увлечение мистикой с религиозной верой? Ответом на него могут служить слова Стриндберга, духовная эволюция которого во многом совпадала с эволюцией Шенберга: “Куда мы идем? К вере моих отцов. К католицизму. Оккультизм сыграл свою роль, научно объяснив чудеса. Теософия, карма и буддизм ведут окольным путем на Голгофу”.²⁰

Итак, мифологический образ лестницы становится в оратории своеобразным мостиком, соединяющим мир библии с широким кругом эзотерических идей. Многозначна и находящаяся в центре действия фигура Гавриила. Согласно многим мифологиям, Гавриил (дословно “сила божья” или “человек божий”) – один из старших ангелов, назначение которого – не просто быть “вестником”, но раскрывать смысл пророческих видений и ход событий. В “Лестнице Иакова” Гавриил получает силу пророка и власть судии, он руководит чередой кармических перевоплощений, указывая путь людям в этом мире и, соответственно, их душам в мире потустороннем. Гавриил отдает душам приказ о перевоплощении и учит их молитве как способу единения с Богом, он выступает и как носи-

¹⁸ Hahl-Koch, Jelena. Kandinsky und Schönberg. Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft // Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky, S.186.

¹⁹ См: Wörner, S. 178.

²⁰ Цит по: Stuckenschmidt, S. 214. По указанию Штукеншмидта в библиотеке композитора в 1913 году находилось 28 томов писателя, А.Берг же обладал 60 томами Стриндберга.

тель божественной мудрости, недоступной остальным, т.е. как “посвященный”, “мастер”, который “уже сегодня находится там, куда остальные придут лишь после долгих странствий”.²¹

Оратория открывается многозначительными словами Гавриила, обращенными к народу: “Вправо или влево, вперед или назад, в гору или под гору – следуйте все дальше и дальше, не спрашивая о том, что впереди и что позади вас.” Намекая на кармическое предопределение, которое должно оставаться неизвестным, Гавриил провозглашает “категорический императив”: “дальше!”, заключающий в себе призыв к безостановочному движению по пути, ведущему к Богу. Нельзя не обратить внимания на необычный маршрут этого движения, которое осуществляется как будто во всех направлениях сразу. Конечно же, здесь подразумевается не перемещение в физическом пространстве, но восхождение духовное. На это указывает скрытая отсылка к Эмануэлю Сведенборгу, в учении которого постулируется существование особого пространства, лишенного привычных физических характеристик. Позднее при помощи учения Сведенборга Шенберг обоснует закон “единства музыкального пространства” и его “абсолютного и единого восприятия”, который станет фундаментом метода композиции 12-ю тонами: “В этом пространстве, как в сведенборговских небесах, описанных в “Серафите” Бальзака, нет абсолютного низа, нет правой или левой, передней или задней сторон.”²²

Гавриил – единственный персонаж оратории, имеющий имя. Ему противостоит безымянная людская масса, из которой затем выделяются одиночки: “Призванный”, “Бунтующий”, “Борющийся”, “Избранный”, “Монах”, “Умиравший” и “Душа”. Они словно бы в одновременности представляют все семь ступеней развития человеческого существа. Аллегорические имена указывают место на инкарнационной лестнице, которое они занимают согласно пройденному этапу эволюции. Но при всей абстрактности в них угадываются и реальные черты; это относится в первую очередь к “Избранному”, в фигуре которого, как следует из комментария Берга, Шенберг запечатлел себя самого. За окутывающей его мистической завесой видится идеальный образ современного художника, “сегодняшнего человека”, в облике которого отчетливо проступают

²¹ Klein, S. 274.

²² Schönberg, Arnold. Stil und Gedanke. Hrsg. Von Ivan Vojtech, F/M 1992, S.115.

автобиографические черты. Множество соответствий обнаруживается между репликами “Избранного” и известным докладом Шенберга о Малере (1912), также не лишенном скрытой автобиографичности.

Первые же слова Гавриила, который представляет “Избранного” народу, могут восприниматься как провозглашение миссии художника и назначения его искусства. “Против своей и вашей воли он здесь, чтобы вести вас”, – торжественно произносит Гавриил, наделяя “Избранного” ролью вождя и пророка, призванного вести остальных к далекой, лишь одному ему видимой цели. Он не волен отказаться от своей миссии, предназначенной свыше, и никто не в силах помешать ему исполнить ее, поскольку он находится “под принуждением духа”, действующего безошибочно и уверенно. “Искусство создается не возможностью, но необходимостью”, – вот кредо Шенберга.

Гавриил называет и другое необходимое творцу качество – способность излучать свет. Свечение символизирует творческое горение художника, его духовную энергию. В докладе о Малере читаем: “Апостол, который не горит, проповедует ложное учение. Кому отказано в священном свете, тот не несет в себе божественного отражения”.²³ Но божественный свет таит в себе опасность для непосвященного, как говорит Сведенборг устами Бальзака, “этот свет убивает любого, кто не готов встретиться с ним”.²⁴ Лишенный божественного сияния не может быть творцом, однако “богоизбранность” художника как раз и порождает непреодолимую пропасть, отделяющую его от остального человечества. Быть непонятым и непризнанным – вот жребий “Избранного”, который в полной мере был ниспослан судьбой Шенбергу. Не случайно тема взаимоотношений с окружающими, которые называются не иначе, как “они”, становится для “Избранного” главной. Он сторонится людей, опасаясь потерять часть божественного света, но в то же время связан с ними общностью происхождения: “они – тема, я – вариация”, он пытается “бежать от материи”, но “голод” – телесные потребности – влечет его назад. “Избранный” обречен на то, чтобы находиться “между”, на одинаковом расстоянии от высшего и низшего, это порождает драматические антиномии его бытия: “...я

²³ Schönberg, Stil und Gedanke, S. 14.

²⁴ Оноре де Бальзак. Серафита. Перевод с франц. Л.Гуревича. – М., 1996, с. 140.

должен примкнуть к ним, хотя мое слово тогда останется непонятым. Хотят ли они того, или же меня влечет к ним – ибо они схожи со мной?” Лишь во второй части оратории бог открывает “Избранному” его истинное предназначение: “Ты – авангард духа, который когда-нибудь притянет к себе частицы, в малом ты – отражение будущего, к нему направлено твое развитие”.

Шенберг не отваживается назвать “Избранного” гением, однако именно гений является тем проводником в будущее, за которым должны следовать остальные. Об этом он говорит в докладе о Малере:

“...есть лишь одно содержание, которое желают выразить все великие люди, – тоска человечества по своему будущему облику, по своей бессмертной душе, по растворению в мировом целом, тоска этой души по ее богу.[...] И самое существенное в гении – что он есть это будущее.[...]”²⁵. Еще более лаконично эта мысль выражена в “Учении о гармонии”: “Законы гениального человека – законы человечества будущего”.

В отличие от либретто, музыку оратории ожидала нелегкая судьба. С июня по сентябрь 1917 г. – до призыва в армию – Шенберг успел написать лишь партителло первой части. И хотя в декабре, после освобождения от службы, он продолжил работу, вдохновение не возвращалось. До 1922 года он смог сочинить только интерлюдия и некоторые фрагменты второй части, среди них заключительный хор.

В 1944 году композитор решил переработать и закончить ораторию, но не продвинулся дальше первых 44 тактов. За три недели до смерти Шенберг обратился к своему бывшему ученику Карлу Ранклю с просьбой сделать партитуру первой части в соответствии с авторскими указаниями. Однако Ранкль отказался, и уже после смерти Шенберга по просьбе его вдовы ораторию завершил другой его ученик – Винфрид Циллиг. Он написал партитуру 700-тактового фрагмента оратории, по которой она и была исполнена в 1961 году.

В последние годы жизни Шенберг неоднократно высказывался о том, как он пришел к додекафонии. И всякий раз в качестве важной вехи на этом пути он называл “Лестницу Иакова”. В этом сочинении – после первой 12-тоновой темы, написанной для уже упомянутой симфонии – был сделан второй важный шаг к обрете-

²⁵ Schönberg, *Stil und Gedanke*, S. 30, 38.

нию метода, названный Шенбергом “работой с тонами главной темы”.²⁶ Сущность его заключается в том, что все основные темы сочинения образованы из одного 6-тонового ряда, правда, без сохранения последовательности звуков. Безусловно, серийный принцип играет в “Лестнице Иакова” важную роль. Важную, но не первостепенную, поскольку серия еще не способна интегрировать весь материал сочинения. Более того, многочисленные тональные реминисценции и гораздо менее изощренное использование *Sprechstimme* дают основание говорить здесь о своего рода языковом регрессе, на что указывает, в частности, Циллиг.²⁷ К тому же, детально разработанный план стереофонической композиции, предвосхищающий многие идеи послевоенного авангарда, казалось бы, еще дальше уводил Шенберга от экспериментов в звуковысотной сфере. Столь сложная и масштабная симфоническая партитура – а первоначально в исполнении оратории предполагалось участие не менее 1000 музыкантов – конечно же, не могла стать экспериментальной лабораторией композитора. Как известно, в период создания додекафонии Шенберг полностью отказался от оркестровых сочинений, поскольку проблема октавных удвоений в тот момент представлялась ему неразрешимой. И здесь, очевидно, нужно видеть наиболее правдоподобное объяснение необычайно затянувшейся работы над “Лестницей Иакова”.

Неужели Шенберг заблуждался в своей высокой оценке оратории? Думается, это не так. Ведь помимо технической разработки метод нуждался в эстетическом обосновании и осмыслении, а его автор должен был обрести веру в то, что тернистый путь, на который он вступил, действительно приведет его к цели. Не будучи революционным с точки зрения техники сочинением, для самого Шенберга “Лестница Иакова” стала этапом обретения новой “художественной религии”, актом самоосмысления и самооправдания, попыткой постижения своего пути – той мистической “лестницы”, ступени которой ведут к “искусству будущего” (не случайно Шенберг всерьез верил в то, что открытый им метод додекафонии обеспечит превосходство немецкой музыки на сто лет вперед). Но в порыве к будущему Шенберг не мог уйти от настоящего. Непонимание и неприязнь, часто провоцируемые его собственным поведени-

²⁶ См: Stuckenschmidt, Schönberg, S. 401.

²⁷ См: Zillig, Winfried. Arnold Schönbergs “Jakobsleiter” // ÖMZ 1961/5, S. 193-204.

ем, будто стены окружали его, и как “Избранный”, устав от неравной борьбы, он с презрением отворачивался от них, в глубине души осознавая, что в одиночку не сможет исполнить предназначенную ему миссию. Бравируя подчас ролью непризнанного гения, он глубоко страдал от того, что его музыка не имела успеха, который удовлетворил бы его притязания (не случайно Адорно заметил с иронией: “Шенберг завидовал берговскому успеху, а Берг – шенберговскому неуспеху”). Поэтому Шенбергу, привыкшему “плыть против течения”, так важен был круг сторонников, безгранично ему преданных и готовых к “апостольскому служению”. И он действительно нашел таковых, прежде всего в лице своих самых известных учеников Берга и Веберна. “Это избранники, которые слышат его слово, если он даже не сказал его, которым передается уже сила воли, с которой мысль ищет выражения. [...] Те, у кого течет шенберговская кровь, могут понять [его] сочинение сразу”²⁸, – вот одно из свидетельств о новой венской школе, даже по стилю близкое тексту “Лестницы Иакова”.

Неудивительно, что в шенберговском окружении еще не законченное сочинение мэтра стало сенсацией. “Это евангелие, этот божий суд. Этот синтез огромного опыта, непостижимой веры”, – в восхищении писал Веберн, познакомившись с текстом оратории.²⁹ Произведя колоссальное впечатление на нововенцев, “Лестница Иакова” действительно была воспринята ими как художественное евангелие, откровение, указавшее им путь в будущее. Идти по нему, поднимаясь все выше и выше, стремиться к далекой цели, пусть она и кажется пока недостижимой, – вот что должно быть содержанием художнического бытия. “Но застой не порождает ничего. Продуктивно лишь движение”³⁰, – проповедует Шенберг во введении к “Учению о гармонии”. “Разве самое важное не в том, что Вы стремитесь на пути к цели?” – задает он риторический вопрос Кандинскому в своей дарственной надписи на экземпляре этой книги.³¹

Идея пути, восходящая к эволюционным теориям XIX века, прочно владела и умами шенберговских учеников. Еще в 1910 году, задолго до возникновения замысла “Лестницы Иакова”, Веберн с

²⁸ Цит. по: Zelinsky. Der “Weg” der “Blauen Reiter”. S. 245.

²⁹ Цит. по: Stuckenschmidt, S. 222.

³⁰ Schönberg, Arnold. Harmonielehre. UE 1922, S. VII.

³¹ Цит. по: Zelinsky, S. 222.

восторгом комментировал читаемую им книгу Отто Вайнингера: “Я все больше и больше убеждаюсь в том, что Вайнингер прав: человек, который одно за другим сбрасывает свойства других существ, должен, наконец, прекратить и то, что продолжает человечество в животном смысле. В таком случае путь: от животного к растворению материальной субстанции вообще[...] Этот путь ведет прямо к Богу”.³² С идеей ступенчатой эволюции, воспринятой, по-видимому, от Шенберга, связан и замысел оперной трилогии Берга “Три В” (около 1923), части которой – “Воцтек”, “Винсент”, “Вольфганг” – носили соответствующие трем степеням масонства подзаголовки: “Слуга”, “Друг”, “Господин”. Наконец, исторической эволюции музыкального мышления посвящен цикл лекций Веберна (1932-1933), весьма симптоматично названный им “Путь к новой музыке”.

Путь художественной эволюции Шенберга, который упорно, ступень за ступенью поднимался по своей “лестнице Иакова” к “искусству будущего”, действительно привел его цели. Но обретенное им божественное слово – новый метод композиции – было услышано лишь немногими из современников. А последующее поколение – послевоенный авангард – искало в нем уже совсем иные истины, истины своего времени. Впрочем, Шенберг предвидел и это, когда говорил устами Избранного: “Мое слово останется непонятым”.

³² Письмо Веберна Шенбергу от 16.7.1910. Типоскрипт переписки Шенберга, Берга и Веберна в Венской городской библиотеке (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung)

АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

ЛЕСТНИЦА ИАКОВА

Перевод с немецкого Аркадия Ровнера и Виктории Андреевой

ГАВРИИЛ

Направо или налево, вперед или назад, вверх или вниз нужно идти вперед, не спрашивая, что впереди или позади.

Это должно быть скрыто: вам можно, вам нужно это забыть, чтобы выполнить задачу.

ХОР

(несколько групп)

Невыносимый гнет...!

Тяжелое бремя...!

Какая ужасная боль...!

Жгучее томление...!

Горячие желания...!

Блеск полноты...!

Безутешное одиночество...!

Принуждение (ограничение) формулы...!

Уничтожение воли...!

Ложь во имя счастья...!

Убийство, грабеж, кровь, раны...!

Обладание, красота, наслаждение...!

Радость в тщете, самоупоение...!

Домашние часы, сладкий восторг...!

Пульсирующая энергия и счастливое действие...!

Работа окончена, ребенок приходит в мир, женщина целует,

Мужчина радуется... и опять тупеет

и тонет опять;

и продолжает стенать;

и умирает,

его хоронят,

забывают...

.....

Не спрашивая?

ГАВРИИЛ

Не имеет значение! Дальше!

ХОР

(несколько групп)

Дальше?... Дальше?... Дальше?...

Куда?... Куда?... Куда?...

До каких пор?... До каких пор?... До каких пор?...

НЕДРУЖЕ- ЛЮБНЫЕ	СОМНЕВАЮ- ЩИЕСЯ	РАДУЮЩИЕСЯ
Нет начала и нет конца!	Нет начала и нет конца! Тогда конец люб- ви!	Нет начала и нет конца! Когда наша ра- дость началась? Этот поцелуй бес- конечен!
Никогда не владеть собой! Всегда быть в стороне!	Это уже скоро, и осень иссушает листья! Обманные мечты: мне или ненави- димому? Границы воспри- ятия!	О, прекрасный солнечный свет! Нежная добрая луна! Подарок зеленых лугов!
Голод души! Голод тела!	Радость поделена, страдание – цели- ком!	Счастье красоч- ных цветов! Вы – мои цвету- щие деревья!
Болезнь и же- лания! Стыд и на- смешка!		
Бесконечное страдание!	Бесконечные со- мнения!	Бесконечное на- слаждение!

ХОР

(вместе)

Дальше? Дальше...?

Что же это означает на самом деле так продолжать без конца?

БЕЗРАЗЛИЧНЫЕ

Все время вперед – почему бы и не так?

Порой мы наверху, потом – опять внизу; теперь нам надо, по-видимому,

направо, потом, скорее всего, налево.....

БЕЗРОПОТНО СМирЕННЫЕ

- - итак, мы принимаем вещи такими, какие они есть - -

Да, да

да, да

Да, да ---- какие есть, так пусть они будут ----

да, да-----

мы принимаем - - - -на себя - - - -и несем - - - -

как случается - - - -

да...

да...

как происходит...

О - - как хорошо можно жить в болоте.

Гавриил

Неважно! Дальше!

Ах! Воздух опять чист –

Дальше, без остановок! Идите сюда те, кто считает,
что стал ближе своими делами.

ПРИЗВАННЫЙ

Я искал красоту. Я жертвовал ей всем; для меня не существовало цели не священной, не было нечистых (двусмысленного) средств. Безудержно рвался я к цели, не испытывая всех при-

родных склонностей, не сомневаясь, я подчинял смысл форме. Возможно, я бы так поступал даже если бы мне пришлось платить за это страданием. Тем не менее, я не страдал. Напротив, моя жизнь была полна радости. Не ослепляясь, я видел во всем светлое. Солнечные лучи улыбались мне и согревали меня, как теплая жизнь. Никакого страдания я не испытывал, никакого движение не могло изменить моего! Я видел только свое солнце, слышал только ритмы красоты!

ГАВРИИЛ

Ты всегда был счастлив: твои кумиры наполняли тебя содержанием, подобно тому, как ищущие переполнены желанием. Самодостаточность – (слишком простая формула; поскольку любое продолжение – это мучение) – греет тебя. Язычник – ты ничего не увидел.

ВОССТАВШИЙ

Следовать заповедям, в основе которых лежит то, что слышит ухо, оставаясь все же глухим к нуждам, потрясающим все бытие;

считая хорошими те,

в которых душа раскрывается, уступая мукам;

считая плохими те,

в которых она воспламеняется вождением счастья,

и уже одним этим вознаграждается счастьем –

не может требовать тот же самый бог, тот,

кто толкал бы нас путем влечений к одному,

а путем заповедей к другому пути!

Как может насмехаться над заповедями бог влечений?

Этим он дал бы процветать волкам,

которые владеют: грабят, крадут, лжесвидетельствуют и прелюбодействуют!

И каким беспомощным предстает бог заповедей,

когда он отдает своих овец на мучения и преследования

самим себе или постороннему!

ГАВРИИЛ

Это “или-или”, один или два, определяются один через другой, как близорукость и агрессивность, и вот почему ни один из них не ценен: рычаг для твоего мятежа!

Слушать с открытым ртом: пораженным, но не противоречить!

СРАЖАЮЩИЙСЯ

Старая мудрость – устная,

Записанная и явленная во мне — это все кажется мне банальным,

хотя я ищу счастье наугад.

Когда мне в этом отказывали, я стремился к “безболезненности”

через отречение, что также не выходило

Темные воспоминания прошлых страданий

дают мне возможность переносить светло настоящее,

поэтому, я думаю, безразлично

из-за чего человек несчастлив.

ГАВРИИЛ

Ты неправ, чем больше поводов стать несчастным, тем ты чувствительнее ты становишься, потому тем ближе ты.

БОРЮЩИЙСЯ

Я жалуюсь не потому; я охотно переношу свое несчастье. Я знаю, что таким образом я изымаю старые грехи. Но все же как мне избежать новых?

“Я же знаю заповеди”:

“Ты не должен-----!” – я этого не делал!

“Ты должен-----!” – я это делал!

“Всего этого я придерживался от юных дней!”

Что я давал – этого было немного,

но всем своим лучшим я делился всегда.

Я ни от кого ничего не брал, почти ничего не приобрел,

Следовал ему насколько мог.

Все же в таинственных двусмысленных положениях,
в которые толкала меня моя судьба,
меня болезненно лишали водительства Слов,
я видел себя опустившимся и грязным,
неспособным отличить правое от неправого

Почему нам не дано чувство
услышать несказанный закон,
глаза – чтобы видеть,
уши – чтобы слышать?

ГАВРИИЛ

Против Его и вашей воли
здесь есть один, – он ведет вас.
Подойди поближе – тот, кто на среднем уровне,
является подобием и обладателем блеска,
он напоминает Одного – Намного Высшего,
как основной тон – обертон;
в то время, как другие, более глубокие, почти основные сами,
как светлый горный хрусталь, отдалены от Него –
дальше, чем уголь от алмаза!
Подойди, чтобы они видели тебя!

ИЗБРАННЫЙ

Я не должен подходить – я от этого проиграю.
Но, кажется, я должен присоединиться к ним,
хотя мое Слово останется непонятым.
Хотят ли они того, или меня подталкивают –
поскольку они похожи на меня, присоединиться к ним?
Я ли тот, кто определяет их время и их сроки,
соединяет кнут и зеркало, лиру и меч,
кто их хозяин и слуга, их мудрец и простофиля одновременно?
Сверкает также в пространстве благородства,
так смирение все еще тревожит меня;
я пробую избежать материи:
отвращение делает это очень легким,
голод поворачивает меня назад;

когда я еще не так высоко поднялся,
я не теряю их из вида, их лучшее — это мое, как и их худшее,
я граблю, ворую, отнимаю это,
презираю приобретенное, унаследованное,
собираю все вместе, измеряю и постигаю заново:
создаю Новое, конечно, и может быть, Высочайшее.

Они — тема, я — вариация.

Меня все же гонит другой мотив.

Гонит меня к цели.

Какой? Я должен это знать! Туда!

Мое Слово я оставляю здесь,

Обдумайте его.

Мою форму я беру с собой, она пребывает впереди вас до тех пор, пока не вернется с новыми словами — снова старыми — не появится среди вас для нового непонимания.

ГАВРИИЛ

Теперь у тебя появились глаза и уши.

Все же он был далеко, когда волны, которые обрушивались на него, плескались вокруг вас.

Вдумайся тем временем в слово; оба одновременно приводят к заблуждению. Каждому надо выбрать частицу, которую он может сохранить. Это немало. Ведь он одарен замечательным даром — в котором он напоминает Высочайшее — открывался в Малейшем.

Форма остается далеко от вас; она придет к вам позже: она придет сама по себе в один прекрасный день, когда следующий оттолкнет тебя.

Он должен создавать до тех пор, пока он нечист: создавать себя из себя.

МОНАХ

Господи, прости мою дерзость! Поскольку ты дал мне своей милостью то, чего лишены другие, я думал, что я один из тех, ради кого ты пощадишь Содом и Гоморру. Но я боялся, что если Ты еще раз позовешь сюда десять праведных, я не окажусь среди них опять.

Я взвалил на себя бремя, больше того, что я могу вынести. Я думал: Господу нужны жертвы, поскольку Он – Господь. Поэтому я по своей воле взвалил их на себя. Это удовлетворяло моему тщеславию быть хорошим слугой. Но я без охоты нес это. воля была слишком слабой. Я знаю, я отказался от счастья, неведомого мне; но я боюсь, знай я счастье – я бы не мог отречься от него. И моя жертва, возможно, была тщетной, поскольку я трусливо избегал соблазна.

ГАВРИИЛ

Как ты колеблешься, как ты неуверен! Многие из тех, кем еще движут удовольствия и страдания, тверже тебя, борющегося только в мыслях: ты испытываешь себя один. Не еще, но уже это неизвестно тебе.

И ты думаешь, что Богу нужны твои жертвы? Разве ты не знаешь, что они нужны тебе самому? Разве ты не знаешь и того, что твоя величайшая жертва заключается в том, что ты был богаче до того, как приблизился к совершенству. Теперь ты отказался от всего блеска во имя грусти познания: ты неправ.

Узнай больше.

Ты еще часто будешь грешить, твои грехи – это очищающие наказания. Но поскольку ты уже распознаешь как грехи те поступки, которые казались тебе невинными – ты стал более зрелым.

Иди; проповедуй; и страдай; будь пророком и мучеником.

УМИРАЮЩИЙ

Боже, всю свою долгую жизнь я ждал того момента и думал, последнее большое усилие перед уходом принесет мне понимание. И теперь я вижу не намного больше, хотя этот миг мне не знаком, что я уже испытывал его. – Или – даже – что это гнало меня через тысячелетия; что я блуждал по многим мирам, что я пережил тысячу жизней – каждая ужасней предыдущей – пережил тысячу смертей – каждая следующая все более освобождающая.

Тысяча жизней! Кто из вас знает и пережил это, тому они больше не страшны. Страшна жизнь; страдание! Боль, такая сильная, что только одна она слышна.

Тот, кто теперь чувствует тысячу болей, скоро освободится от боли. Они поднимут его, он будет легким, он узнает, что его уходящие жизни несут его.

И он летит — — — — —

Я лечу — — — — —

Блаженнейшая мечта исполнилась. Лететь!

Дальше! ————— Дальше! —————

К цели — — — — —

ДУША	ВЫСОКИЕ ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА	ГАВРИИЛ	ГОВО- РЯЩИЕ ЖЕН- СКИЕ ГОЛОСА	ГОВОРЯ ЩИЕ МУЖ- СКИЕ ГОЛОСА
(поэт пред- писан- ные звуки)	Вдохни отва- гу и мощь для трудного испытания!	Ты опять приближа- ешься к све- ту? Исце- лить кры- лья, со- жженные темнотой? Однако бе- лое поведет тебя отсюда вперед! Мне извест- ны твои страдания и твои буду- щие грехи.	Радуга на ее одежде!	Это знак вины, по- тому что милость.
	Грехи исчез- ли;		Цвета смы- ваются...	Комната для но- вых...
	боль успо- коилась;		Прозрач- ный мрак	Встань ближе —
			Тем не ме- нее светясь — — —	— чувствен- но окра- шенное будет уда- ляться — — — —
	искупи грехи; погаси ум...	Теперь больше не жалуйся; ты начина-	Движение!	Земное сожале- ние!

	Растворись!	ешь пости- гать то, что вско- ре опять должен за- быть. Ты вернешь- ся назад, оставь поза- ди свои жа- лобы. Когда ты прекраща- ешь жало- ваться, ты становишься ближе. Тогда твое Я искореняет- ся.		Ему пред- стоит еще долго странст- вовать!
--	---------------------------	---	--	---

Большая симфоническая интерлюдия

ВЫСОКИЕ ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА И ДУША

(поют предписанные звуки)

Арнольд Шенберг

ЛЕСТНИЦА ИАКОВА

Часть II

Перевод с немецкого Юлии Векслер

БОЛЬШАЯ СИМФОНИЧЕСКАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ

которая воссоздает следующие здесь картины и сцены без помощи слов

ГАВРИИЛ

Готовьтесь! Обращайтесь!

Спускайтесь, входите в ваши тюрьмы и, согласно вашей ступени, вновь будьте теми, кто любит и радуется, страдает и терпит, кто попирает и кого попирают, кто владеет и грабит, кто господствует и служит, бунтует и терпит;

будьте неверными или преданными, добрыми и злыми, снова измеряйте, считайте, взвешивайте, ищите выгоду и терпите убытки, завоевывайте власть и попадайте в рабство:

вы будете не лучше и не хуже, чем все те, кто был до вас: если вы малы, унижены, растоптаны, бессильны, вы живете как благочестивые, но несчастные овцы. Но стоит вам получить власть, и вы сами — счастливые волки.

И все вы будете стремиться к власти; и оплакивать свое несчастье, радоваться счастьем, хотя отныне вы знаете, что более искупаете свою вину в страдании, чем в радости; и будете искать радости, и надеяться на удовольствие, хотя отныне вы знаете, что бессмысленная жажда материи увеличивает вашу вину;

и вы забудете ваше прошлое и тот путь, который преодолели; и каждый из вас вновь будет чувствовать себя так, будто он первый человек; будто все, что он переживает, случается лишь с ним и впервые; и он снова будет безмерно преувеличивать свое счастье и несчастье, свою радость и боль, и сильно переоценивать себя самого.

Но если в вас проснется страстное желание, радуйтесь и не спрашивайте о его удовлетворении, ибо это радостное ожидание неопреде-

ленного, не дайте себе разочароваться, тоска – это воспоминание и смутное предчувствие неземного состояния.

Теперь, когда вы приближаетесь к материи, вы чувствуете боли обращения; те же самые, что очищают сейчас ваших матерей от греха зачатия. Они прекратятся с первым вашим криком, ибо так вы возвещаете, что вы здесь, чтобы нести их дальше.

Теперь попрощайтесь с вашими Демонами, Гениями, Звездами, Богами и Ангелами, согласно вашей степени это подобие каждого из вас, которое останется здесь, чтобы представлять вас перед Всевышним. Возьмите с собой воспоминание о нем: смутное ощущение вашей бессмертной души.

ДУШИ

(сначала порознь, позднее
группами, затем все)

ДЕМОНЫ, ГЕНИИ, ЗВЕЗДЫ И АНГЕЛЫ

(сначала порознь, позднее
группами, затем все)

ОДИН ГОЛОС (ликуя):*

Счастливое предчувствие облагораживающего страдания!

Блаженнейшая надежда!

Как я люблю тебя, о мое бремя!

Моя воля, освободи мой язык,

чтобы возвестить истину;

свяжи его, парализуй его, чтобы он не жаловался!

Пусть разбуженные чувства
ощутимо увеличивают

боль и искушение;

но духовная сила сохранит в
чистоте мою степень!

АНГЕЛ

Ликуй: скоро ты станешь подобен нам!

ДРУГОЙ ГОЛОС**

* Исполняется той же певицей, что Умиравший и Душа прежде.

** Борющийся

Я тысячекратно желал страдать
за истину;
но поскольку мне еще свойст-
венно ошибаться,
прощание здесь будет для меня
труднее, чем там.

ЗВЕЗДА:

Позови меня, и я услышу!

ДРУГАЯ ЗВЕЗДА:

Наслаждайся в счастливом за-
блуждении;

тобой руководит иллюзия,
чуть напоминающая благород-
ство.

Возьми с собой ответ этой
красоты -----

ТРЕТИЙ ГОЛОС^{***}) (вступая):
Я бы никогда не отдался мир-
ской суете---

ТРЕТЬЯ ЗВЕЗДА (продолжая):
Страдать ты еще не умеешь,
но остерегайся поклоняться
кумиру
замкнутой в себе красоты

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОЛОС^{****}):
Единственная заповедь, моя
собственная,
постигается из содержания дру-
гих:
Я должен – нет, я желаю на этот
раз научиться смирению.

ГЕНИЙ:

Ты вновь будешь сомневаться;
тебе пока еще отказано в пони-
мании.

***) Призванный

****) Мятажный

Безуспешно, бесславно ты будешь
рыбачить в мутной воде:
тебя не осчастливит улов;
будешь страдаешь в темноте,
не догадываясь о свете,
и все же найдешь завершение.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОЛОС: *

И все же я найду завершение?

ГЕНИЙ:

Ты сомневаешься?

Как самые низшие?

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОЛОС:

...и как те, которые намного
выше...

ГРУППА ДЕМОНОВ И ГЕНИ-
ЕВ:

И как те, которые пали!

Берегись, ты с ними в родстве!

Прислушайся, они даже здесь
лишены небесного!

ОПУСТИВШИЕСЯ ДУШИ:

РАЦИОНАЛИСТЫ:

Что же называется понятием?
Достоверное не может не быть
осязаемым!

ЛЕНИВЫЕ:

Трудиться в поте лица? Это
уже не ценится!

СКЕПТИКИ:

Умей вера спрашивать, а дове-
рие не надеяться, сколько оста-
лось бы красоты и добра!

ЦИНИКИ:

Различия иллюзорны! Все еди-
но, это не более, чем частица. А
единое — это мусорная куча из
частиц.

* Мятёжный

ХИТРЫЕ:

Мой убыток — его прибыль.
Этого нельзя требовать ни от
кого.

ЛЕТОПИСЕЦ:

Говорить правду, которая оста-
нется в веках: искусство, несущее
немилость.

НЕЧИСТЫЕ:

Некогда люди, теперь ангелы!
Если грязь станет золотом, то и
золото превратится в грязь.

**ГРУППА ДЕМОНОВ И ГЕНИ-
ЕВ:**

Эту тюремную дверь откройте
шире, чем другие: за ней пре-
исподняя ваших мыслей.

ПЯТЫЙ ГОЛОС:

Я вынужден стоять так близко
от них, что начинаю подозре-
вать: неужели я — один из них?

ОДИН ИЗ БОГОВ:

Оглянись вокруг: ты от всех на одинаковом расстоянии!
Когда ты смотришь на низшее или высшее,
тебе кажется, ты близок к ним.
Стоит тебе отвернуться, и ты понимаешь,
как далек ты и от того, и от другого:
Ты одинаково близок и далек от всех,
они окружают тебя, словно стены,
которые расступаются лишь тогда,
когда твой отрешенный взор теряет их из виду.

ПЯТЫЙ ГОЛОС:

Но я знаю, я буду видеть эти стены, только их, попытаюсь пробить
их головой, не в силах отвести от них взгляд, потерплю поражение
в бессмысленной борьбе, потеряю неземную радость, святость и
веру, любовь и надежду, и ты, мой Бог, вновь не услышишь меня; я
вновь буду думать, что одинок; вынужденный надеяться только на

себя, покинутый и преданный; мне покажется, что меня ведут силой, и все же я не почувствую себя ведомым; я буду вынужден говорить то, что никогда не думал, делать то, за что никогда не отважился бы ответить – поднимусь ли я выше, если не буду осознавать своих поступков?

Вообще-то я вверх или вниз?

БОГ:

Ни то, ни другое: ты незавершенное совершенство или же: завершенное несовершенство. Ты сложен, но вынужден выдавать себя за простого. На нижних ступенях разделение было необходимо. Ты должен стать однородным.

Но оглянись вокруг; ты увидишь стремящиеся души, которые по праву тебя ценят и ожидают от тебя спасения. Дай его им!

Посмотри на Обманутого; у него нет инстинкта к самосохранению; он поднимается подобно пессимисту, который не ценит жизнь и все же имеет мужество прожить ее, и идеалисту, который – как он близок творящему – пьет свои собственные соки из якобы неисчерпаемых источников. И подобно глупцу. Слышишь, что хочет Самоотверженный?

САМООТВЕРЖЕННЫЙ:

Мой гений, не отнимай у меня удовольствие отдаваться каждому, кто этого пожелает.

БОГ:

А теперь посмотри на Бедного, который вскоре покается и все же не может надеяться на многое. Далее ты видишь Верующих, Деятельных и Прилежных, которые сохраняют спокойствие даже в большом напряжении; видишь, как Честные идут по единственному известному им пути; Покорные преданно хранят воспоминание; Одинокие за недостатком понимания отворачиваются от добра и зла; Милосердные в чрезмерном благоразумии обращаются к добру и злу---

Разве ты не узнаешь повсюду те черты, которые тебе родственны?

Посмотри, это Преследуемые, как и ты----

Послушай, о чем они думают, чего желают, боятся, что скрывают, признают, во что верят.

КОЛЕБЛЮЩИЕСЯ ДУШИ:

БЕСПОМОЩНЫЕ:

Неспособны обратиться, защититься, терпеть!

СТРАДАЮЩИЕ ОТ НУЖДЫ:

Наделенные даром воспринимать потребность как недостаток, чтобы скорее искупить старую вину.

НЕСЧАСТЛИВЫЕ В ЛЮБВИ:

Привыкшие не достигать высокой цели, и все же искать ее.

НЕУДАЧНИКИ:

Неясное намерение, неясный исход неясного действия.

ОБМАНУТЫЕ ЛЮБОВНИКИ:

Причина потерянного счастья жизни:

недооценка собственных недостатков.

НЕЗАВЕРШЕННЫЕ ДУШИ:

ПОРАБОЩЕННЫЕ:

Сила и мужество для жертвы разобьет цепи.

ДОБРОДУШНЫЕ:

Незаслуженные почести и вина – вот плата ненадежных.

УДОВЛЕТВОРЕННЫЕ:

Уравновешенность без порывов желания: таким не будет ни один пламенный сторонник добра!

НЕРЕШИТЕЛЬНЫЕ:

Причины абсурдны:

Малодушные желания,

непредусмотренная осторожность,

бесцельная симпатия,

бессмысленное преступление.

ЗВЕЗДЫ, ГЕНИИ, ДЕМОНЫ

Истинное самосохранение есть прогресс души;

Усилия никогда не бывают напрасны;

о счастье, о случайности добра, о ложном пути зла

спрашивает лишь земное желание.

ГЕНИИ И ДЕМОНЫ:

Судьба есть состояние духа.

Каждому – согласно его воле:

дух близких к началу закаляет свою твердость;

и тот, кто пока еще очень далек, часто демонстрирует силу воли,

чтобы хорошо устроиться.

Но если в дальнейшем дух ошибется в выборе,

он станет беззащитным слугой раба,

который не рад страданиям,

нечувствителен к радости.

ОГРАНИЧЕННЫЕ ДУШИ:

ВЫСОКОМЕРНЫЕ:

Выделяться подобно тому, кто признан хорошим.

СЛАБОВОЛЬНЫЕ:

Не обходиться имеющимся, но будучи избранными, сомневаться в себе.

СОВРАЩЕННЫЕ:

Сегодня симпатия без намерения, а завтра намерение без симпатии.

ХРАНИТЕЛИ ТРАДИЦИЙ:

Распознавать тех, кто думает так же, чтобы среди них искать убежище.

ИЩУЩИЕ КОМПРОМИССА:

В простом, не смешанном, мне не сопутствует удача.

ПРИСПОСАБЛИВАЮЩИЕСЯ:

Где нет содержания, там нет и формы. Не поняв этого, нельзя сохранить ничего.

ПОЛУЗНАЙКИ:

УЧЕНЫЕ:

Приобретение малой частицы истины заслоняет целое.

УСПЕШНЫЕ:

Рациональный расчет действительности притупляет чувства.

НЕВЕРЯЩИЕ:

С трудом верится, что у нас именно 5 чувств — но мы знаем это.

СЧАСТЛИВЫЕ ЛЮБОВНИКИ:

Миг наслаждения вместо бездушной вечности.

ВЫСКОЧКИ:

Неразумно подражая достойно-

ГЕНИИ И ДЕМОНЫ:

Грань между добром и злом: черта.

Выполнить задание: дойти до черты.

Отважный проникает туда: стремясь достигнуть ясности, он нарушает границу.

Слабый боится ее, все больше приближается, но не достигает ее.

Зло и добро перемешиваются лишь тогда, когда грань не прерывается.

ГЕНИИ (одни):

Лишь один огарочек свечи освещает в области разума причину и следствие, которые хотят ему открыться.

Результат столь узкого мышления дешев.

Во внутреннюю сущность, в темноту проникает лишь чувство.

Вере возвышенных позволено обходиться без помощи знания.

му и недостойному.

НЕТЕРПЕЛИВЫЕ:

Истинная сила истинной веры
уберегает от ошибок, не нуждается в защите.

КАРЬЕРИСТЫ:

Лишь покорность, но не благородство способствует достижению дурной цели.

ПОТЕРЯННЫЕ:

БЕСЦЕРЕМОННЫЕ:

Требуя выгоды, пользоваться
уязвимостью любви.

ДОН ЖУАН:

Любови карикатура – себялюбие.

ЗАБЫВШИЕ ОБЯЗАННОСТИ:

Себялюбие, которое от всякого
страдания уберегает себя искусно.

ЛИЦЕМЕРЫ:

Искусно скрывать глянec за
добродетелью, предаваться порокам.

ПРЕСТУПНИКИ:

Предаваться порокам, не получая ни наслаждения, ни выгоды.

ДЕМОНЫ (одни):

Голос зла говорит более ясным
языком, чем голос добра.

Призрачно воспоминание о
потустороннем свете,
ничтожен контраст с земной
темнотой,

сильна власть корыстного
стремления избежать страдания,
обратить его в удовольствие,
словно бы земное существование
вечно.

БОГ:

Ты, Избранный, отворачиваешься от них – ты считаешь, что они хуже тебя, ибо они знают, что есть зло и все же поступают плохо – поскольку ты веришь, что у тебя больше нет с ними ничего общего. Но пойми: они не дальше от тебя, чем лучшие. Судьба и путь душ неравны; тот, кто выполняет задание, переходит на более высокую ступень.

И все же величайший труд души, с которым ничто не сравнится, – нести земное бремя.

Все они несут его, как и ты.

Но ты несешь с собой и все то, что ниспослано другим.

В тебе собрано все, чем наделены человеческие существа. Ты – авангард духа, который когда-нибудь притянет к себе частицы, в малом ты – отражение будущего, к нему направлено твое развитие. Поддерживая себя, ты поднимаешь также их.

Если они пренебрегают своим заданием, ты страдаешь за них;
ты страдаешь с ними:
так будь же милосердным.

ГАВРИИЛ:

Тот, кто испытывает к ним сострадание, должен был бы также завидовать их малым и большим радостям. Но зависть и сострадание одинаково близки материи, одинаково далеки от духа. Поэтому на земле вы будете иметь и то, и другое, а дух вновь придет к вам, чтобы напомнить, как поддерживать связь с ним: через молитву.

Итак, слушайте.

Всегда был Бог.

Но вначале был дух, и он должен был творить.

То, что он порождал, увеличиваясь, могло быть лишь меньшим, чем он. Так возникли бесконечное пространство и бесконечное время – конечное породило бесконечное.

Выросшее заглушило сущее, победило его и подчинило свободной воле – так назвала себя материя, начав свою тиранию.

Втиснутый между двумя бесконечностями дух – пространство и время чужды его сущности, хотя и произведены им – бежит в бессмертную душу, укрепляет победу вражеских сыновей, разделившись на тысячу частиц. Каждая из них – в рабстве у свободной воли, подверженная заблуждению, она вновь получает свободу лишь тогда, когда распадается, обновляясь, материя.

В вечной борьбе ложного стремления с успокаивающим знанием раб воли есть властитель заблуждения, он провоцирует битву, но не способен пользоваться знанием и не любит его; поскольку он не забыл прошлое, даже потеряв его. Поэтому он принимает новый облик, пытаясь сохранить чувство как память о прошлом. Темнее, чем заблуждение, оно в родстве с этим прошлым, как с материей и духом, оно обладает чертами и того и другого, показывает в своей многозначности на истинное и ложное одновременно, напоминая таким образом о том, что даже в ложном есть истинное: светлый луч истины есть везде – в удовольствии и страдании, в тоске и предчувствии, в надежде и страхе, в наслаждении и лишении, в любви и ненависти, в милости и зависти, в чистоте и греховности.

Именно так, следуя одному лишь чувству, которое берет свое начало скорее в материальном, нежели в духовном, на различных ступенях бытия формируется понятие человеческой веры. Низшие ступени надеются, что выдуманный ими бог защитит их плоть и нажитое ими добро; высшие жаждут освобождения и спасения духовного; однако тяжелее всего поднимаются средние, которые одинаково далеки и от материи, и от духа.

Медленно растет дух.

Но материя пожирает материю, чтобы помочь духу.

Материя убывает, дух прибывает.

Постепенно очистившись, частицы со временем вернутся назад и обратятся к Богу с молитвой:

Господи, позволь нам войти, позволь раствориться в целом!

Избавь нас от нашей отдельности!

Возьми наши чувства, которые указывают нам на это!

Позволь нам вновь стать целым, позволь воссоединиться с тем целым, частями которого мы сейчас являемся!

Господи, возьми нас милостиво к себе.

Сейчас они еще далеки от этого. Им не дозволено знать, что, сколько бы они не желали удовольствий и радости, им уготована судьба согласно заданию их ступени. Их желания могут быть удовлетворены, несмотря на то, что это усиливает вину, им может быть отказано в удовлетворении, хотя это ее уменьшает; наслаждение злом и радость тщеславия нужны не меньше, чем благочестивое отречение, ибо очищение не может произойти в одной единственной жизни и отдельно взятый грех велик в жизни, но мал в целом, он искупается молитвой и страданием; плохой человек, который еще отягощает себя грехами, выполняет такую же часть своего задания, как хороший, который терпит неудачу в большом --- знание всего этого привело бы их в замешательство. Они верят, когда их молитвы услышаны, сомневаются, когда им отказывают, но не понимают обращенной к ним речи.

Тот, кто из сострадания к ним лишит их неведения, отнимет у них радость в большом и в малом!

Любовь влечет к удовольствию и греху. И все же ее сходство с неземным исключительно. Она облагораживает: душа ищет соединения с другой душой. Но материя побеждает, и вместо того, чтобы приносить болезненно-сладкую жертву, они ищут жгуче-пленительного удовольствия. Две души соединяются, но два стра-

стно желающих друг друга тела разделяют души вновь, два человека совершают грех, производят третьего; земное заточение – задание для этого третьего, и женщина, которая знает это лучше всех, должна рождать его в муках.

Переход от жертвенного отречения к себялюбивому обладанию так незаметен, взволнованность так благородна, вытеснение всех злых помыслов так велико, благодарность возвысившегося так неисчерпаема, что чувство готовности отдать себя, с которого все началось, сохраняется в памяти как высочайшая вершина блаженной мечты.

И все-таки переход был. Ибо если вначале телесная гармония полностью подчиняется гармонии душевной, то вскоре низшее, становясь все совершеннее, полностью подавляет высшее. Цель достигнута, желание утолено, начинается увядание и истинно новой цели больше не обнаруживается: леденящая бренность запирает решетку, и освобожденные любовники, которые стали беднее на один порыв, возвращаются на землю, воображая, что соединились с высшим.

Стыд угасших нежнее, чем пылких. Лишь некоторые когда-либо испытают его; лишь те, которые сами научились страданию. Другие же так и не восстановят связь с высшим, пока находятся в упоении. На каждой ступени человек совершает грехи; и каждый из них может быть искуплен своей молитвой.

Но на высшей ступени он должен отличаться от низшей; близок тот, кто в каждом действии ищет Бога. Каждый может приблизиться силою своей молитвы.

Учить молиться – задание пастырей. Чудо души, произносящей глубоко прочувствованную молитву, способную проникать ко Всевышнему, это величайшее чудо, как ни одно другое противоречащее законам природы, показывает душе существование вечного и путь к нему. Доказав, что они достойны предпочтения перед другими людьми, пастыри завоевывают себе более высокую ступень перед Всевышним.

Учитесь молиться: “Кто молится, тот един с Богом” (Бальзак: Серафита). Лишь желания пока еще мешают ему выполнить свое задание. Но соединение не должно прекращаться, оно не прерывается из-за совершения греха. Ваш Бог, Вечный, – это не ревнивец, который мстит, но Бог, который считается с вашей незавершенностью, которому известна ваша недостаточность, который знает, что вы можете оступиться и что ваш путь далек.

Он выслушает вас, не будет препятствовать вам на вашем пути, вы навечно в его руках, вопреки доброй воле вы ведомы, оберегаемы и хранимы, вопреки греховным вожелениям связаны с ним, любимы им, если вы способны молиться.

Учитесь молиться:

Стучите, и вам откроют!

(Из глубины слышны молитвы существ)

ХОР (из глубины):

(много отдельных голосов и групп в сильном движении и постоянном изменении)

Господь Бог на небе, освободи меня от невыносимого гнета ----

Господи, возьми у меня тяжкое бремя----

Я не могу больше вынести, о Господи, ужасной боли----

Успокой, Господи, мою жгучую тоску----

Позволь мне удовлетворить страстное желание----

Надежда смеется надо мной----

Нет утешения моему одиночеству----

Ах, был бы я свободен----

О, если бы я мог защищаться----

Если бы удалось его обмануть----

Один из нас должен умереть----

Пусть мое добро увеличивается----

Я могу жить лишь в красоте----

Ты исполнишься, наконец, моя мечта----

Чтите меня как высокого----

Я сделал то, что никто не может----

Я наслаждаюсь тайным счастьем----

Как я благодарен тебе, Господи, за силу----

Если бы это удалось, как бы я радовался----

Хоть бы мне дожить до завершения этого----

Ребенок! Мой ребенок! Какое счастье----

День подавляет всю радость----

Все свечи гаснут в тумане----

Нужда, забота, беспокойство, скорбь и боль стальным кольцом охватывают сердце----

Сердце сдает, оно разрывается----

Господи, прими его милостиво----

Как звали мертвеца?----

Что он делал?--- Как он жил?

Кто его любил?----
Никто не знает этого!----

ХОР ИЗ ГЛУБИНЫ:

Господь Бог на небе,
Услышь нашу молитву,
Прости наши грехи,
Дай нам милость,
Удовлетвори наши просьбы,
Исполни наши желания,
Прими наши жалобы,
Подари нам вечную любовь и блаженство.

ГЛАВНЫЙ ХОР:

Много тысяч голосов, тысячекратно различных,
В желании и жалобе, в тревоге и надежде,
в радости и страдании, в ярости и страхе
стремятся к Богу, достигают его,
и он слышит их всех, воспринимает каждого в отдельности,
то, что они чувствуют, думают и говорят.
И все эти разные голоса,
как бы не отличались они по сути и выражению,
сливаются воедино, в один лишь звук:

ГЛАВНЫЙ ХОР И ХОР ИЗ ГЛУБИНЫ

Господь Бог на небе,
Услышь нашу молитву,
Прости наши грехи,
Дай нам милость,
Удовлетвори наши просьбы,
Исполни наши желания,
Прими наши жалобы,
Подари нам вечную любовь и блаженство.

ХОР С ВЫСОТЫ:

Одной единственной великой волной желания устремляются к Вечному,
который милостиво склоняется навстречу глубоко прочувствованным молитвам.
Удовлетворение и отказ заключены уже в личности и просьбе;

перед ним все желания равны: он выслушивает всех.

Связь с ним возбуждает магнетически духовные потоки путем индукции;

дух становится крепче, чем чаще они текут,

поток увеличивается с каждой молитвой:

милость Господа дарит молитве мгновение небесного целого.

ХОР ИЗ ГЛУБИНЫ:

Господь Бог на небе,

Услышь нашу молитву,

Прости наши грехи,

Дай нам милость,

Удовлетвори наши просьбы,

Исполни наши желания,

Прими наши жалобы,

Подари нам вечную любовь и блаженство.

ГЛАВНЫЙ ХОР:

Господь Бог на небе,

Услышь нашу молитву,

Прости наши грехи,

Дай нам милость,

Удовлетвори наши просьбы,

Исполни наши желания,

Прими наши жалобы,

Подари нам вечную любовь и блаженство.

ХОР С ВЫСОТЫ:

Господь Бог на небе,

Услышь нашу молитву,

Прости наши грехи,

Дай нам милость,

Удовлетвори наши просьбы,

Исполни наши желания,

Прими наши жалобы,

Подари нам вечную любовь и блаженство.

Daniel Gabriel

From FRAGMENTS OF LUCIFER

APPROACHING INFINITY

I sit, awaiting an
audience, starfire
encircling my fists:
how must the firmament
look straddling the oceans?

such hopes of my new
power cancel the terror;
and spring reconciles
the countless voices
of this fervent time.

HOPING AGAINST NOTHING

I have waited for
the moon, and the moon
said no; I have
waited for the sun,
and he said no as well.

nothing could crush
me more than a no from
him of whom I feel
the most ambivalent
reverence. say yes.

THE MIND AND ITS DOORS

such doors there are
to the mind that swing

perpetually. traumas,
celebrations all collect
in this revolving carnival . . .

where there is no death,
when will it stop?
I attempt to fix my
eyes on the star of the
middle night . . . it flies.

LIMITED EXPANSE

with time on my lips,
my head roaring with
the ocean of the illimitable,
I cannot fly free into
the vast outer world.

I must lock my feet
to the ground of the
sibling clouds, as
insubstantial as they rove
within this internal infinity.

UNTRIED LOVE

this is no time for
despair, though a
moment ago I could
not help shuddering
at the thought of absolute

defeat. I roll
my wings above my
heart in the full span
of untried love:
he will acknowledge my hand.

THE ICONIC STAR

I am not waiting for
the white-winged angels
whose flight spans
the heavens, but
for him whose

stillness writes prophecies
of space. he is not
ready, perhaps, because
his great quiet pauses
at the iconic star.

THE ICY FIXTURES OF MOON

when it comes to crisis,
can I be other than
human? I envy
their sobs
and throbbing heads

through the night.
the inner being
swelling out to the cosmos
as if it would burst
on the icy fixtures of moon.

INVERSIONS

depths of my working,
depths of my eyes in
the light of fragments.
I put myself back.
wings spanning in

the mirror of the moon.
where did I go in that

moment when planets
crossed? will he take me
in inverted form?

THE COSMIC SINGER

I used to sing at
the slightest flutter
of the cosmos; and
the sun would sing
in choral response.

there lay the moon
as a great orb above
the ocean – but
not without my song
to praise its lies.

THE LOVER OF FATE

such beauty now in
the simplest turn of
my wings, reflected in
the moon-mirror of the
sky. not flattery

but something other:
a spare persistence to be
no other self.
what will fate bring if
I embrace it as a lover?

Олег Никонов

ТАЙНОВОДСТВО В СИМВОЛИЧЕСКИХ МИРАХ

(О “Мистагогии” преп. Максима
Исповедника)

1.

Ницше в одной из своих ранних работ замечает: “У кого нет никакого чутья к символическому, у того нет и чутья к древности”, а неоплатоник Порфирий, сам древний, говорит о еще более древних, что те “не основывали святилищ без тайных символов”. Обращаются ли и к нам эти мыслители или между собой перекликаются? Рассчитывают и на нас тоже. Нужно ли, однако, пропагандировать символы, если они и так вызывают интерес, правда, как некая культурная экзотика? И кто нападает на символы, чтобы их приходилось защищать? О символах пишутся популярные книги и серьезные исследования. Но не похоже ли это, по преимуществу, на отгадывание ответов на стершиеся загадки? А иногда и на попытки присвоить не принадлежащее нам по праву?

Символы давно уже “не от мира сего”. Им не соответствует наше мышление. Срыв традиционной картины мира – это одновременно срыв и оскудение языка. Все нынешнее существо открыто и развернуто совсем для других сил. Люди по-прежнему управляют мифами (если только принятое словоупотребление здесь не обманывает), но этот язык нельзя и сравнивать с тем, на котором были записаны священные тексты или создавались эпические поэмы. И вот легко же кому-то сегодня повторять, как заученный урок: “Весь мир есть откровение Божие, все в мире таинственно, и потому символично”. Где только хранится подобная оптика. И все же настоятельно звучащий вопрос требует – а потому и не получает – ответа: можно ли сделать так, чтобы символы ожили? В нас? Или хотя бы приблизились? Или – совсем немного – чтобы древние образы в избранные минуты посылали луч от своей былой славы?

Символическое – словно запечатанный сосуд. Что в нем запрятано? Джин из арабской сказки? Тайна тайн? Не-

сметные сокровища? Вообще ничего? В сумерках культуры лес символов сам кажется сумрачным. Нужны, следовательно, проводники. Чтобы войти в символический мир, требуется Вергилий. Это должен быть либо религиозный или философский текст, – поскольку он есть одновременно путеводитель и название мест, без которого не бывает пути, такой текст, который втягивал бы нас; – либо человек, принявший в себя символическое, подобно “проглотившему золото” Заратустре, и ставший таким текстом. Хитро устроенный, своей архитектурой копирующий то внешнее убранство, называемое греками космосом, этот текст водил бы нас своими потайными ходами и открытыми для освещения галереями. Каждый блик на грани поражал бы нас, как откровение, и задерживал бы взгляд.

Символические миры – сказано всерьез. Это настоящая территория. Время длится здесь через дыхание. Тропинка, которая неприметно петляет среди деревьев, именуется тайной. Мы представляем себе путника (не спешите назвать эту картину слишком идиллической), – много раз уже встреченного нами в книгах (книжное – значит особым образом концентрированное жизненное), в снах, знакомого нам, – путника, идущего то ли утренней зарей, то ли в предвечерних сумерках, ищущего некую обещанную ему награду. Его мысли, голоса птиц, вой зверя, порывы ветра сплетаются в речь. И, вместе с тем, какое безмолвие. Вокруг – лес. На что ни посмотришь – все притягивает внимание на тысячу лет. Собственно, все это – и лес, и птицы, и человек, и текст – единственный путник. Этот странник сегодня и не нужен, и невозможен. За лесом – вовсе не “святынища” и “тайные символы”, а, скажем, большой город с его офисами, супермаркетами и церквями. Путешественник проходит по нему неузнанным.

Общие положения о символическом таковы. Уже один только символ отрицает несимволическое. В этом его *благочестие*. Но дело и не в отдельном чувственном символе, и не в его устройстве. Символ имеет свой исток в символическом подходе в целом, преобразующем мир в систему сакральных связей. Что такое сакральное? Сакральное – первая молитва, первая драма, первое песнопение, первый урожай. Само по себе (или для человека) оно означает максимальную плотность эстетического, семантического и чего-то еще. Будучи таковым, оно обладает наивысшей суггестивностью. Синкре-

тизм традиционной культуры во все эпохи и во всех частях земного шара неизменно стремился воспроизвести сущностные связи, охватывающие мироздание. В языке сущностное живет в виде тех или иных смысловых образований. Скажем, у “аллегории” один характер, а у “символа” (в собственном смысле) – другой. То же можно сказать о строении любого произведения – о пропорциях содержания в нем сущностного. Вглядываясь, вслушиваясь, обоняя сакральное, мысль облекает самого человека в эту тревожную и обладающую властью сущность. Символическое значит: медитативное. А чем всегда были религия, философия, искусство, как не грандиозным зданием инспирации?

Смысл символов – прежде всего в притяжении. Но всякому, кто стремится в символические миры, нужно научиться читать. Сформировать свои органы чувств. Необходимо *онтологическая фантазия*. Чтение означает прохождение по наиболее значимым связям текста. Определенные слова и связи обладают повышенной значимостью, они стягивают весь смысл вокруг себя. К ним спешит взгляд. Другие значения меньше. И вот за этими разноуровневыми, панорамными отношениями вырисовывается, для нас, в своем роде назидательный, как диковинный зверь из средневекового сборника, смысл. Клубящийся, как пар, все время принимающий разные формы, зовущий нас, смысл. Но для его явления нужны определенные фигуры и правила. Набор их и есть то, что называется символическим. Нужно понять, что традиционные обороты являются не застарелыми штампами языка и мышления, а созданными за долгие века хранилищами и механизмами, исходящими из первоначального “озаренного светом мышления”¹.

Нужно следовать за этими оборотами, как указателями в пути. И текст опрокидывается в читателя и отражается в нем, как, скажем, небо отражается в реке. Так связи в тексте становятся связями в читающем. Невозможно при этом исключить из нашего сознания весь современный опыт, но мы можем попытаться использовать его в наших целях. Мы и предлагаем опыт чтения.

Указать маршрут должно было некоторое произведение, не обязательно из числа самых известных, но непременно яркое и целостное, которое, как было бы желательно, не явля-

¹ М.Хайдеггер

ясь специально трактатом по “теории символа”, в сжатой форме содержало бы основные проекции символического универсума. Можно было искать и на Востоке, и на Западе. По некоторым причинам хотелось выбрать православный текст. Самым неожиданным образом (говорю о субъективном влиянии) таковым оказалась “Мистагогия” (греч. “Тайноводство”) **Максима Исповедника**.

Сведения о его жизни и смерти и об участии в монофелитских спорах VII века можно найти, например, в двухтомном собрании его творений. Ниже мы рассмотрим традицию символического понимания мира, как она представлена в его “Тайноводстве”. Найдется, вероятно, и проводник человеческого вида. Во Введении **преп. Максим** сообщает, что он лишь излагает поучения *“некоего великого старца, истинно мудрого в отношении к [вещам] божественным”*². Ученые спорят, насколько историчен этот старец. Был ли он монахом Хрисопольского монастыря или наставником преподобного в юности. Но у легендарности и неисторичности есть, по правде сказать, свои преимущества. “Блаженный старец” вовсе не формальность. Автор, “умалаясь”, передает неведомому старцу от себя сущностное и смысловое. Старец становится священной эмблемой названного текста.

И все же нас, современных, не должно покидать ощущение, что все, что связано с символами – не более, чем романтическая авантюра (**выдумка, фантазия**). На символы, помнится, ворчал еще Гегель. А сегодня не слишком ли мечтательно и неосторожно вверяем мы себя символу, фантазии, воображению – в то время как скрытый за торжеством техники и прагматизма великий страх требует от всякого совсем другого: быть начеку? Не станем ли и мы сами неисторическими, вроде того старца или приснившегося путника?

Если, стало быть, относиться к древнему не в порядке метафизического развлечения, то может даже показаться, что символическое лишь затрудняет нам жизнь. Припомним какое-нибудь воодушевляющее изречение одного из замечательных людей. Жизнеутверждающие цитаты, как всегда, в избытке находим у **Николая Александровича Бердяева**: *“Символическое мирознание и мирозерцание есть*

² Максим Исповедник. Творения. Кн. 1. Аскетические и богословские трактаты. М., 1993. С. 154.

единственно глубокое, единственно ощущающее и сознающее таинственную глубину бытия”³.

2.

“Мистагогия”, по о. Георгию Флоровскому, есть “мистико-аллегорическое объяснение таинственного смысла священнослужения, – в духе *Ареопагитик*”⁴ и по методу сходное с толкованием Писания преп. Максимом. Это, признаться, волнующее произведение, называемое преп. Максимом “снадобьем против забвения”, содержит фундаментальные основания византийского символизма, будучи само посвящено Литургии. Архетипический по существу, достаточно компактный текст охватывает, как мы увидим, все значимые координаты религиозного универсума. Его неспешный ход делает его настоящим памятником *vita contemplativa*. Мы должны замедлить себя с тем, чтобы актом чтения уподобиться созерцательной ясности святоотеческого текста. А эта созерцательная ясность нуждается в чем-то, зиждется на чем-то.

Вера в значительные возможности слова, разумеется, в рамках христианского опыта, ввиду причастности к Слову – вот что следует принять во внимание прежде всего (ибо это предшествует всякому символизму), – в такое слово, которое даже было бы “точнейшим переводчиком умозрений, и, словно зеркало, незамутненное никаким пятном страстей, оно имело способность чисто отражать и передавать то, что другие не в силах были умосозерцать”⁵ (ему противопоставлена “искусственная речь”). Здесь говорит не высокомерие посвященного, а то хранящее отношение к слову, которое и делает слово хранящим.

Что нужно слову, чтобы “пребывать в цветущем состоянии”, сохранять вверенное ему на протяжении веков и вновь притягивать взор? Этот вопрос возникает при чтении не всякого текста. Такое, сначала, наше отношение к нему, без которого не было бы для нас его самого. Слово перестает молчать, когда мы его ищем и везде расспрашиваем о нем. “Абсолютный” (сущностной нитью пронизывающий написанное) язык не стареет, делаются автоматическими наши реак-

³ Бердяев, Н.А. Философия свободного духа. М., 1994. С. 51.

⁴ Флоровский, Г. Восточные Отцы V–VII веков. М., 1992. С. 199.

⁵ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.155-156.

ции на него. Тогда человек уже не соответствует созданной им же культуре.

Вкратце содержание “Мистагогии” таково. Первая часть (семь глав) – прекрасный образец сакрализации на христианской основе определенных объектов (Церковь, Писание, человек, мир) при помощи их взаимного уподобления и возведения к общему трансцендентному Источнику. Последующие семнадцать глав посвящены толкованию богослужения *“как символических действий с символическими предметами, позволяющих человеку (в меру возможностей данного человека, т.е. в меру его подлинного положения в земной иерархии) восходить к созерцанию поэтического и в этом созерцании получать (через посредство иерархии) озарение, очищение и совершение”*⁶. Заключение в основном резюмирует сказанное.

Таким образом, “Мистагогия” **Максима Исповедника** не является только *“своеобразным сборником мыслей по поводу литургии”*, иллюстрирующим его богословие⁷. Трактат обладает стройностью и продуманным характером. Вначале рассматривается онтология, творение в целом и его сакральный центр – Церковь, а затем и разыгрываемое на этой “сцене” действие, представляющее собой символическое развертывание христианской истории (преподобный недвусмысленно подтверждает это в начале главы восьмой).

Заключение “Мистагогии”, между прочим, содержит весьма показательную, с точки зрения проявления универсальных принципов, троичную классификацию верующих (“три чина спасаемых”), на которой я останавливаюсь как на примере “великого в малом”. **Максим Исповедник** говорит о “верующих, добродетельных и ведающих”, или о “приводимых [к вере], преуспевающих [в ней] и совершенных”, или о “рабах, наемниках и сынах”. Перед нами прозрачное и характерное для традиционного мышления желание рассмотреть структурированные, в соответствии с архетипом, категории во всевозможных аспектах; имена оттеняют различные особенности категорий, а те, являясь вертикальными структурами восхождения, соотносятся между собой по горизонтали актуальных состояний.

⁶ Живов В.М. “Мистагогия” Максима Исповедника и развитие византийской теории образа. // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 110.

⁷ Протоиерей Иоанн Мейендорф. Введение в святоотеческое богословие. 1992. С.311.

Для нас, пожалуй, важно, что пример целостного и иерархического отношения к бытию дает христианский богословский трактат. Опыту здесь предоставляется возможность быть единым и в то же время окликать нас со всех сторон, “вочеловечиваться” в различные фигуры и вовлекать нас в это многообразие. Любая классификация хранит связи с общей, не обязательно названной парадигмой (в данном случае – трехчастное строение человека), и за счет этого – с любой другой; а сама парадигма в конечном итоге оказывается той или иной космической моделью. Значит, взгляд на любой “пример” будет тем самым взглядом на “весь” космос. На что это похоже? На легкое головокружение или на путешествие в Зазеркалье.

Первичной аналогией является связь Бога и Церкви. Слово “Бог” как правящее является отправной точкой символических уподоблений. От Первообраза сущностное, сакральное, символическое – т.е. в глубоком смысле власть и могущество – переходит в свою проекцию, Церковь. В качестве таковой Она не подвержена никаким “профанным” влияниям; мирское пространство не теснит ее, не подавляет элементарностью потребностей, но само скрепляется ею.

У преп. Максима это выражено так: Церковь *“носит образ и изображение Божие, вследствие чего и обладает, по подражанию и подобию, таковым же действием”*⁸. Связь эту, следовательно, можно назвать *уподоблением по действию*. В ней акцентируется небесный исток Церкви. Бог, соединяя все сущее, является силой, благодаря которой все приводится к неуничтожимому и неслиянному тождеству движения и бытия; и эта связь упраздняет все частные связи, но не их уничтожением, а “побеждая и являясь им сверху”. Подобным же образом и Церковь осуществляет единение среди верующих. Церковь здесь – основной сакральный объект, что означает вообще: быть символом для главного Символизируемого, но, на своем уровне, самому быть символизируемым, по праву наделенности, в данном случае, “божественными энергиями”.

И вот еще что важно отметить: Бог, как пишет св. Максим Исповедник, осуществляет это единство относительно сущности сущих для того, *“чтобы не подвергались они опасности превратить само бытие свое, отделившись от Бога, в небытие”*⁹. Что утверждает преп. Максим, что доно-

⁸ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.157

⁹ Там же. С.158.

сит до нас Предание? То, что только сакральное, будучи незримой плотностью материального мира, а внешне – священными значимостями, скрепляющими сознание, спасает сущее от атомизации и распада. Это изначально мистическая мысль. В повседневность она проникает незамеченной.

Нас не должно вводить в заблуждение то, что **преп. Максим** подробно перечисляет различные аспекты проявления аналогий. Это будто словесная картина, визуальный образ, передающий “мгновенность” символической связи и ее универсальный охват. То, что **преп. Максимом** “изображается”, сначала созерцается. Впрочем, известно также, что для традиционного мышления перечисление (вовсе не обязательно завершенное) символически отражает полноту мира или его фрагмента. Но логически изначально это относится не к “счету”, а к созерцанию. Лучше сказать: изначальный “счет” созерцателен.

С другой стороны, труд носит философский (т.е. богословский) характер – и вместе с тем в этой догматике и в этой философии различаются архетипы, которые предшествуют созерцанию и созерцаются в нем.

– А что же, спросим, читатель?

Читающий должен, насколько это в его силах, стремиться “прочувствовать” оба слова – Бог (называемый в тексте “Причиной, озаряющей сущих”) и Церковь, *их связь* (равно как и остальные *связи*) – и тем самым попытаться вместить смысл сказанного **преп. Максимом**. Не впадая в экзальтацию, необходимо преодолеть нейтральное или только понятийное чтение. Текст откроет свою мощь, как только узнает, что у нас есть такая потребность.

Другие символические связи представляют уже следующий уровень или “тварную” реализацию главной аналогии. Их можно назвать *уподоблением по составу*. (Церковь, например, рассматривается уже “с точки зрения зодчества”.) Как пишет **преп. Максим**, следует разделять “*Писание на букву и дух, тварь – на логос и внешнюю явленность, самого себя – на ум и чувство*”¹⁰.

Двоица, наряду с производной от нее троицей, есть основной принцип разделения. Оба уровня объединяются Единицей. Что касается наименования символической связи,

¹⁰ Максим Исповедник. Творения. Кн. 2. Вопросы-ответы к Фалласию. М., 1993. С. 90.

то преп. Максим использует термины “образ” и “изображение”. Церковь уподобляется миру и человеку. В “Мистагогии” настойчиво подчеркивается взаимодополнительность единства и различия. Последнее означает разницу в иерархических уровнях, но не является поводом для “вражды”. Аналогии проводятся, как уже сказано, на основании структуры выделенных объектов. Так, Церковь разделяется на храм, который собирает вокруг себя смыслы, связанные с “внешним”, и алтарь, символизирующий различные наименования “внутреннего”. И еще храм есть алтарь в возможности (подчеркивание динамики пути к “большей” сакральности). Их аналогом выступают чувственный и умопостигаемый миры.

Мир, по крайней мере, в данном контексте, может предстать как менее сакральный (он не выделяется как отдельный, в нашей терминологии – первичный, объект), но вместе с тем, согласно христианским представлениям, он “величественно соткан из многих видов и природ”¹¹. Точно так же, как в Церкви едины алтарь и храм, едины умопостигаемый и чувственный миры. *“Для обладающих [духовным] зрением весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным в чувственном мире посредством символических образов, а весь чувственный мир при духовном умозрении представляется содержащимся во всем умопостигаемом мире, проявляясь [там] благодаря своим логосам”*¹². Кроме того, Церковь есть также образ только чувственного мира. Алтарь в ней подобен небу, а храм – земле, и наоборот. Этим, конечно, еще раз подчеркивается высокий статус “тварного бытия”.

Еще одной символической связью является взаимная аналогия Церкви и человека, а также “души самой по себе”. В соответствии с троичным строением человека происходит и “утроение” рассматриваемой структуры Церкви; *“алтарь в ней представляет душу, божественный жертвенник – ум, а храм – тело”*¹³. На этом уровне наивысшую “плотность” сакрального вмещает жертвенник. Но также “и человек есть в таинственном смысле Церковь”.

Еще одной проекцией, посредством которой осуществляется эта аналогия, является структура “нравственная философия” (“земная”, посюсторонняя христианская практика –

¹¹ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.159.

¹² Там же. С.159-160.

¹³ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.160

тело, храм) – “естественное созерцание” (созерцание логосов – душа, алтарь) – “таинственное богословие” (“священнобесмолвие” как высшая точка созерцаний – ум [= дух]), жертвенник). Очевидна, например, связь этой триады с “тремя чинами спасаемых”.

По сходному принципу рассматривается подобие между Писанием и человеком, между человеком и миром. Стоит отметить, что **преп. Максим** говорит о “трех человеках” (“мир, Священное Писание и смертный человек”) и тут же добавляет, что и Церковь есть в таинственном смысле человек. Уподобление человека творению в целом или священной книге – один из древнейших и наиболее магически устроенных механизмов, освещающих сознание светом сущего. Какое нам дело до того, что среди множества механизмов современности он пребывает в бездействии, если мы хотя бы приблизительно ощущаем его суть? Заметим, что слово “антропоморфизм” формально отражает определенный факт, но по своему употреблению и тем самым по значению оно уже заведомо “секуляризовано”. “Антропоморфизм” представляется куда более глубоким явлением, если учесть его символическую природу. Это способ заключать в объектах смысловую энергию. Так, например, образ “космического человека” (различаемый и в труде **преп. Максима**) словно собирает в себя “вселенский” смысл, соответственно готовый и к отдаче.

Таким образом, в первой части “Мистагогии” дается описание сакрального **пространства**, христианского миропорядка, в котором между основными объектами установлены символические связи, производящие “взаимообмен” сакральным смыслом.

С восьмой главы начинается объяснение Божественной литургии. Во время богослужения важнейшие евангельские события “не просто вспоминаются, но как бы заново совершаются в Церкви”¹⁴.

Итак, поскольку Литургия является проигрыванием “божественного сценария” или, лучше сказать, переживанием, проживанием на ограниченном интервале всей христианской истории, она есть сакрализация времени, священное “уплотнение” времени богослужения. Будет, пожалуй, нелишним привести пример сакрализации времени (немного другой по

¹⁴ Булгаков, С.Н. Православие: очерки учения Православной Церкви. М., 1991. С.280.

типу), связанный с экзегетикой Писания (отметим значимость параллелей между толкованием текста и толкованием действия). Пророк Илия в христианской письменности считается прообразом либо Св. Иоанна Предтечи, либо, и это чаще, Самого Господа. Вознесение Илии, согласно этому толкованию, предызображало Вознесение Господа, а его переход через Иордан понимался как символ крещения¹⁵. С нашей точки зрения, здесь очевидная сакрализация истории (времени) путем “установления” символических ссылок между различными участками священного текста, соответствующими различным эпохам христианской истории. История оказывается не монотонной и оттого изнуряющей, ведущей к гибели, сменой событий, а комбинацией особых смысловых узлов; она вся испещрена письменами. Смысл противоположен не “бесмыслице”, а “невовлеченности”.

“Блаженный старец” – и **преп. Максим** вместе с ним – учит следующему. Первый вход архиерея есть “образ и изображение” первого пришествия Иисуса Христа, а вхождение архиерея в алтарь и восхождение на престол символизируют Его вознесение на небеса и возвращение на преднебесный престол. Так устанавливается главная веха, начинает действовать символическая Причина (напомню, что символическое не понималось как оппозиция реальному).

В Литургии, как она символически объяснена **преп. Максимом**, нетрудно заметить определенные части, соответствующие делению истории. Вход (всего) народа, между прочим, означающий вход на священную территорию, открывает земную историю, происходящую после основного евангельского события. Здесь выражается, как следует предположить, процесс интенсивного общения христиан с Богом. Если божественные чтения символизируют некое “нисхождение” сакрального (“воления и советы Всесвятого Бога”), то песнопения, напротив, означают “восхождение” к сакральному. Чтение Евангелия в самом общем смысле символизирует “скончание мира сего”. При этом, нужно заметить, реализуется на христианской почве символика посвящения (“вступление достойных в духовный мир”). После чтения Евангелия происходит закрытие врат Святой Церкви и удаление оглашенных, “а также прочих”.

¹⁵ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.313.

Оставшиеся главы (половина из общего числа глав, посвященных толкованию Литургии) касаются аналогий в области “небесной истории”, рассуждения о которых в нашем контексте не обязательны (ибо сам принцип уподобления остается тем же), да к тому же рассмотрение их, возможно, было бы, пользуясь выражением самого преп. Максима, “дерзкой самоуверенностью” с нашей стороны.

Итак, символическое толкование Божественной литургии, данное у Максима Исповедника, можно понимать как сакрализацию времени (или истории).

Наше рассмотрение было бы неоправимо неполным и не соответствовало бы исходным намерениям, если бы мы не рассмотрели, хотя бы кратко, одну удивительную, хотя и хорошо известную, особенность символического мышления – и, соответственно, лейтмотив произведения преп. Максима. Уже в “онтологические” проекции, как можно было заметить, встроены аналогии, соответствующие пути человека; иначе говоря, человеческий путь оказывается и путем бытия (и наоборот). Антропология ни в коем случае не обособляется от онтологии. Богословски это означает движение (“кинезис”), устремленность всего тварного мира к Творцу – но нас здесь интересует прежде всего принципиальная универсальность работы преп. Максима (именно архетипичность, как мы считаем, сияет сквозь всякую догматику).

В главе двадцать третьей (предпоследней) дается толкование Литургии уже “относительно обладающей веденьем души”. Можно было бы и здесь привести параллели между толкованием текста Писания (примеры содержатся и в “Вопросоответах к Фалласию”, одном из самых объемных произведений преп. Максима, и в других его работах) и толкованием богослужения. В обоих случаях толкование обнаруживает некое *действие, усилие, непрерывную потребность*. При символическом толковании, таким образом, не просто один смысл (“буквальный”) сводится к другому (“духовному”), который тем самым также переводится на поверхность – плоскость выражения. Важно, что это прежде всего динамическое толкование, открывающее усилие, являющееся образцом. (Кроме того, применение сходного метода толкования к тексту и к действиям, или к миру, является установлением символической связи, уже не созерцаемой, а осуществляемой в процессе толкования; в этот “миг” в экзегете совмещаются

связи, “виденные” им, а теперь, хотя бы “логически”, ставшие им самим.)

В рассматриваемой главе “Мистагогии” вновь подробно прослеживаются части Божественной литургии и на этот раз их подобиями оказываются определенные стадии пути души к Богу (приравниваются история и путь человека). В соответствии с уже упомянутым строением Литургии первый вход святого Собрания означает сам по себе *“[уход] от внешнего оболыщения и смятения”*. Душа, словно в Церковь, *“вступает посредством разума и благодаря Слову <...> в безмятежное естественное созерцание, [осуществляемое] в духе”*.

Во время божественных чтений душа *“научается логосам сущих”*¹⁶. Душа воспринимает каждый из логосов сущих и укрепляется путем “сладости божественных песнопений”. А затем душа, пишет **преп. Максим**, пройдя это, сосредотачивается на единственной вершине, собирающей воедино все логосы (этой стадии соответствуют чтение Евангелия). С закрытием врат Святой Церкви душа окончательно возводится к *“делающемуся явным, нематериальному, простому, свободному от всякого образа и вида знанию [вещей] духовных”*. Здесь начинаются новые, целиком “небесные” этапы, по которым *“Слово ведет душу, уже прошедшую все, к ведению [Бого]откровенного богословия”*¹⁷. Завершением пути является “обожение”, которое составляет суть собственно богословия **преп. Максима**.

Обожение есть сакрализация человека.

Мы рассмотрели “прекрасные, таинственные и в высшей степени поучительные толкования”, касающиеся символической системы координат, в которой, как мыслилось из христианской веры, только и может существовать сущее: мир (пространство), история (время), путь души (человек). Символические аналогии, как они ясно были предъявлены нам в сопровождавшем нас тексте, переводя смысл от одного участника уподобления к другому, придают обоим сторонам дополнительное измерение, идущую изнутри “светимость”.

— И что, можно предположить, этот “свет” еще попадает на сетчатку сегодняшнего читателя?

¹⁶ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.174, 175.

¹⁷ Максим Исповедник. Творения. Кн.1 С.175, 176.

Но кого еще ныне охватывает при настроившемся на особый лад чтении (а для помощи чему еще было составлено "божественным Максимом" его "Тайноводство") то особое и своеобразное чувство, когда "вдруг" все столь знакомое, привычное пространство – "земля" – становится местом наивысшей эстетической и смысловой упорядоченности? Не личный смысл здесь дается, не спасение среди абсурда, а та великая потаенная сторона жизни, которая внутренне и незаметно скрепляет все сущее даже в эпохи его помрачения. С такой речью, как представляется, обращается к своему адресату автор "Мистагогии".

3.

Судьба символа, – тема, открывшая данный текст и только намеченная, – заставляет нас задуматься и о судьбе воспринимающего, такого, конечно, у которого символическое отпечатано в его существе, и оттого будто бы напрямую отвечает внешнему символу. Этот воспринимающий не сконструирован. Он существует. Комментарий на Литургию, наш проводник в символическом, не в последнюю очередь представляет собой отчет о собственном опыте комментатора ("сказанное на основе испытанного", пишет преп. Максим) в рамках христианского вероучения, которое является формой и основой отнюдь не произвольных идентификаций. (Наш "созерцатель", кроме того, является неким идеальным образцом, в семантическом плане "предсуществующим" реальному воплощению и позволяющим ему раскрыться.)

Христианский догмат и учение Отцов Церкви – это *карта* символической страны. Но ныне по этой карте не могут более опознать никакую местность. "Реальная" местность не дает возможность почувствовать и местность "символическую". Но как двигаться, – при страстном желании движения, – не зная пути (и даже цели), не имея карты? Восхождение превращается в растрчивающее силы блуждание. Судьба воспринимающего становится рядом порождающих друг друга вопросов. В конце концов воспринимающий сам ставится под вопрос.

Рассмотрим несколько ключевых фигур, людей, несомненно, с литургической потребностью (а значит, и потребностью в символическом), но живущих в иную (примерно, одну) языковую эпоху. Общее у всех: христианство утратило на них

решающее влияние; роль метафизической деятельности берет на себя искусство. Справляется ли оно с этой задачей? Создается большое число значительных произведений, “самодостаточных” в своей области, но чаямый результат “теургии”, “преображения”, и, тем более, “новой религии”, не достигается (хотя сами лозунги вытягивали этих авторов к их задачам и их произведениям). “Путь души” замкнут в границах самосознания. Во всем этом, разумеется, нет момента личного произвола, какой-то “ошибки” или даже “неудачи”. Общепринятое объяснение при помощи слова “утопия” является попыткой нейтрализации этого опыта, не более.

Суть дела кроется в стороне темной и плохо формулируемой. Несущностное, т.е. не имеющее отношение к смыслу, но мимикрирующее под смысл и использующее всякий еще сохранившийся смысл или даже только память о нем, приходит к власти. Круг сакрального сужается, и оно, если говорить о его внешнем проявлении, еще держится в менее “строгих” областях; но как только там пытаются говорить строго и сосредоточенно, из этого почти ничего не выходит. И все же, возможно, это одна из самых благородных попыток. Поэтому высказываемое ниже не критика, не перечисление “грехов”, не указание искусству своего места. Еще и сегодня ищут религию, а говорят через искусство.

Аф. 185 из незавершенной работы Ницше “Мы, филологи” гласит: *“Нет никакой помощи ни от молитвы, ни от аскезы, ни от видений. Если все это религия, то для меня нет больше никакой религии”*¹⁸. Ницше необычайно быстро отказывается от религии. Любопытно присмотреться к тому, чем он ее заменяет. Свою задачу он видит в воспитании (“это все, на что можно надеяться”). На поверку “воспитание” оказывается неосознанным стремлением к сакрализации. В четвертом *Несвоевременном размышлении*, озаглавленном “Рихард Вагнер в Байрейте”, автор даже договаривается до того, что *“реформа театра изменила бы и преобразовала бы современного человека”*¹⁹. Смыслу сказанного тесно в словах “театр” и “реформа”. Если верить выражению “подлинный”, то можно сказать, что редко у кого был опыт столь же подлинный, как у Ницше. Но этот опыт остался без языка. Вот и получается, что “Так говорил Заратустра”, произведение огромной внут-

¹⁸ Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М. 1994., С.323

¹⁹ Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С.93.

ренной силы, – это танец на углях, а написанная около четырнадцати веков назад “Мистагогия” – твердая поступь в эфире. Мыслитель, одним из первых уловив необходимость обновления и угрозу для сущностного человека, выразил это в формуле переоценки прежних ценностей и, затем, творчества новых ценностей. Только как возможно, в буквальном смысле, действительно новое?

Все, что до сих пор совершалось, что строилось, что цвело, что торжествовало, исходило, убывающими волнами, из первоначального *опыта встречи*. Но та ситуация, которая открылась **Ницше**, заставляет его жертвовать своим внутренним опытом. Ему нужно утверждать, что новое (после “трех тысячелетий лжи”) возможно.

Ницше отказывает себе и в традиционном языке, – иначе и быть не могло, – на его место проникает язык романтический (**Шопенгауэр**: “созидание гения” и т.д.), либо язык позитивизма и исторической критики. И все же в “Так говорил Заратустра” язык говорящего развязывается, возвращается язык символов, в которых среди выставленных на передний план специфических значений, сознательно будто бы навязываемых читателю автором, ведущим свою войну, ясно слышны тысячелетние культурные смыслы. Более того, в тенденции мы обнаруживаем у **Ницше** все те же символические координаты, с догматической четкостью очерченные **Максимом Исповедником**. Но в целом все сущностное, символическое, литургическое в **Ницше** действует словно бы изнутри и скрыто, а когда доходит до уровня выражения – гибнет, *разбивается* о слова.

*“Театр, подобно чуме, – это кризис, который разрешается либо смертью, либо выздоровлением”*²⁰. Театр в Новое время перенимает, как известно, некоторые смыслы Храма, но его иная функциональность, заведомая прописанность по части искусства (понимаемого “по-новоевропейски”) делает эти смыслы почти недоступными для большинства посетителей театров. И все же наиболее чуткие европейцы склоняются именно к театру. Чтение книги **Антонена Арто** необычайно много дает, как мне кажется. Его замечания о костюмах и декорациях, о гигантских фигурах, возникающих перед зрителем, т.е. о символическом, великолепны; короче говоря, они захватывают. Его страсть было воздействие.

²⁰ Арто А. Театр жестокости и его двойник. М., 1993. С.32.

Арто – главный эксперт по эффективности. Он продумывает практическую реализацию театра как магического места. Он почти дословно повторяет фантастическую фразу из *Несвоевременного* и так же, как **Ницше**, не устает заклинать: то, что было уже некогда сказано, говорить более нельзя. Но вот что особенно показательно в нем: его неразборчивость. Ради создания “хлещущей кровавой струи образов” (единственная возможность метафизического воздействия на современников в условиях нынешнего смятения) **Арто** возгорается и от балийских масок, и от “Зохара”, и от картин **Босха** и **Грюневальда**, и от “теософической пошлости”, и от психоанализа. Он, кажется, не видит разницы между шаманом и святым. Дионисийство ли это? И почему это также напоминает, более выпукло, образ управления массами в современном обществе? Где метафизическое Ничто, а где “что”, но самого сомнительного качества? Потребность в “богообщении”, после утраты веры в сверхчувственное, продолжает сохраняться, но осуществляется в соответствии с новым образом человека и вполне “земными” способами.

“Исповедником” и комичным символом трансгрессии оказывается постоянный клиент Бастилии **маркиз де Сад**. Нелепо, повторяю, было бы видеть в моих словах критику. Мы и сами состоим из тех же влияний. Все дело в том, что здесь мы приблизились к границе, за которой кончается свобода искусства. Искусство ищет “религиозные” способы воздействия, но право выбирать средства, оказывается, предоставлено не ему. Эпоха принудительно разворачивает искусство в общем направлении.

Более причудливые попытки совместить несовместимое, чем у пророка русского символизма **Андрея Белого**, трудно обнаружить у кого бы то ни было еще. Неокантианство, позитивная наука, религия, “теургическое искусство” – из всего этого он строил свои “пирамидки”, кристаллические решетки символов. Называлось все это, к примеру, “синтезом”. Применимо к нему самому его замечательное сравнение мухи и самосознания. *“Так свободная муха, перебегающая по краю тарелки на шести своих лапках, безысходно вдруг увязает и лапкой, и крылышком в липкой гуще медовой”*²¹.

Конфликт, проявившийся в **Белом**, находится за, так сказать, обычными психологическими коллизиями: “архаиче-

²¹ Белый А. Петербург. М., 1981. С. 45.

ское” слишком близко подходит к “поверхности”, к “современности” (особенно это заметно в “Петербурге”, лучшем русском романе). Белый, жизнь которого часто напоминала танец обид и неоправдавшихся надежд, слишком много оправдывался; ладно бы только в мемуарной трилогии. Хуже то, что его “теория символа” была одним из таких оправданий. Между тем, его “архаизм” позволял ему заглянуть в “бездну” (понимаю под ней не голоса приближающихся событий современности, а скрывшееся символическое) глубже других. И проблема “жизнетворчества” – то, к чему следует относиться всерьез, если мы вообще хотим что-то понять в “идеальном”, – была им прочувствована, несомненно, во всей полноте. Это было попыткой “спасения жизни” (термин Ницше) и ее новой сакрализацией перед угрозой исчезновения не эмпирического (вначале), но символического человека. Белый – “тот самый, что тогда невнятицу устроил” – мог бы стать одним из самых глубоких, в наши дни, выразителей символического. Если бы только хватило в нем слишком человеческого.

Мы только что обрисовали на примерах контуры и проблемы искусства, стремящегося не констатировать в своих “текстах” атомизацию сущностного, а искать и создавать новые смыслы, что, по правде говоря, есть только припоминание. Такое искусство неизбежно обращается к символу. Но оно само уже стало музейным, понимается как род донкихотства. Искусство не исчезает от истощенности своих возможностей (как принято считать), – напротив, оно ликвидируется. С одной стороны, технический мир продолжает стирать реальность к “ничтожному ничто”, с другой – те глубоко современные, выдающие себя за преемников “древнего”, движения претендуют и на символ. “Всеобщее”, с которого снята сакральность, – вот на что они сообща воздействуют и объявляют себя его представителями. И это “всеобщее” откликается на воздействие, завоевывает пространство, принимает форму всех уже некогда существовавших вещей и все новых и новых. И вот, спрашиваешь себя, самые лучшие наши потребности не являются ли сфабрикованными? Все время возвращаешься к этому. Возможно ли еще сохранение воспринимающего? Может быть, это и следует считать нашей основной задачей? Но что останется в нем тогда от современности и останется ли он сам в современности? Символическое, несомненно, в нас пребывает, но в грубой свалке образов, доступное любым влияниям, словно с отнявшимся языком. Когда

рассуждают об усилении религиозного духа, мне думается о другом: о бережном собирании смыслов. Мы испытываем благодарность к “Тайноводству” преп. Максима. И к другим “Тайноводствам”. Не случайно был выбран труд, посвященный, в сущности, восприятию. Вопросы не уходят. Ежедневно новые из них подбрасываются мышлению. Мы сами должны стать своим “Тайноводством”. Многого не замечать, отводить взор (чтобы иметь возможность направлять его в другую сторону) – советовал Ницше в “Ессе Номо”. Наш вопрос – “можно ли оживить символическое?” – звучит во всей своей изумительной невозможности.

Гносеология целостного знания И. Киреевского и Вл. Соловьева

Имена создателя “философии новых начал”, или “философии верующего разума” Ивана Киреевского и Владимира Соловьева, спекулятивно разработавшего “философские начала цельного знания”, разведенные во времени, могут быть поставлены рядом как имена создателей новой гносеологии. К ним обоим приложима характеристика Сергея Трубецкого, сказавшего о Вл. Соловьеве: “Основная идея, проникающая его метафизику, этику, эстетику..., его публицистику, есть религиозная христианская идея”. И речь идет не только о том, что их имена стоят в ряду таких великих христианских философов, как Максим Исповедник, Шеллинг, Баадер, но даже и в том, что их разделяет, мы часто можем найти существенные параллели и точки соприкосновения, поскольку “живым принципом их мышления” была основная идея христианства – идея Богочеловечества. При этом *differencia specifica* спекулятивной философии Соловьева – его “целое мира”, понятое как “образ женской красоты” – идея откровения “Девы Всеславной” “Тайнице Божьих советов”, предстает у Киреевского как совершенная душа, воплотившая “живые истины христианства”, каковой для него была его глубоко верующая жена, фактически открывшая ему глаза на интеллектуальные богатства мира святоотеческого предания.

Определим основные подходы к созданию новой гносеологической парадигмы, сформулированные Киреевским:

1. Глубокая неудовлетворенность западноевропейским *рационализмом* – западными философскими системами “отвлеченных начал”.

2. Констатация существующего в них пагубного разрыва между разумом и верой. Указание на “болезненное противоречие между умом и верою, между внутренними убеждениями и внешнею жизнью”¹.

3. Осознание необходимости объединения “в одно целое всех духовных сил” (разума, чувства, эстетического смысла, совести и бескорыстного стремления к истине).

¹ И. Киреевский, Собрание сочинений, том 1, стр. 270.

4. Стремление не к механическому, а к органическому синтезу, исходя из способности мышления “возвыситься до сочувственного согласия с верой”².

5. Понимание веры (и Откровения) как “высшей разумности, животворной для ума”³.

6. Утверждение мета-логических принципов знания и бытия. Переход гносеологии в онтологию.

7. Создание положительной философии. Построение новой системы знания, основанной на тринитарной логике.

Через 28 лет после появления в “Русской беседе” статьи Киреевского “О необходимости и возможности новых начал для философии”, представлявшей собой фактически введение к его большой философской работе, осенью 1874 года Соловьев в своей магистерской диссертации – первой работе, посвященной новым основаниям знания, напишет вслед за Киреевским: “Философия в смысле исключительно теоретического познания окончила свое развитие и перешла безвозвратно в мир прошедшего”⁴.

Вслед за Киреевским, Соловьев, рассматривая новую западную философию только как “рефлектирующее сознание”, констатирует *односторонность* и потому *неистинность* обеих ее форм философского познания: как *чисто рационалистической*, дающей только “возможное познание”, так и *чисто эмпирической*, которой Соловьев отказывал в праве на истинное познание. Здесь мы видим ту же беспощадную критику рацио, что и в характеристике Киреевского: “Разум, который... абстрагирует только рациональные элементы, качественные и количественные определения, отношения во времени и пространстве, беден, односторонен и заходит в тупик”. “Западноевропейская цивилизация, – констатирует далее Киреевский, – признает истинным знанием только чувственный опыт разума”, указывая при этом, что одни мыслители встали на путь *формальной отвлеченности* – *рационализм*, другие – отвлеченности чувственной – *позитивизм*. В социальной жизни он находил выраженными эти тенденции в логической системе римского права⁵.

² там же, т. 1, стр. 249.

³ там же, т. 1, стр. 250.

⁴ Вл. Соловьев, “Кризис западной философии”, Собрание сочинений, т.1, стр. 26.

⁵ И. Киреевский “Характер европейской цивилизации”, т.1, стр. 111.

Таким образом, были разведены понятия истинного и западного знания и выражена исходная позиция новой парадигмы мышления. Область противостояния была определена как противостояние отвлеченному рационализму.

Соловьев, в свою очередь, подверг сокрушительной критике рационализм всех видов. Он поставил под сомнение уверенность в том, что рациональная философия является “высшей формой человеческой мысли” и самую ее способность удовлетворить “высшим запросам теоретического ума”. В полном терминологическом созвучии с Киреевским он пишет об *отвлеченном рационализме*, в котором со свойственным ему диалектическим блеском различает *догматический*, *критический* и *абсолютный* рационализм. В этой динамической модели он видит движение, или ступени, ведущие от более низких форм познания к более высоким, и уже несущие в себе возможность выхода за пределы самого рационализма.

1. *Догматический рационализм* Соловьев считает самой низкой формой разума, “когда объективное значение разума прямо предполагается как нечто данное и само по себе ясное, и затем *истины разума* прямо развиваются как истины вещей (истины логические как истины онтологические). “Но на этом догматизме сам разум остановиться не может”, заключает философ. Стремясь вывести все из принципа, а не из данности, “рационализм догматический необходимо сменяется рационализмом критическим”.

2. В *критическом рационализме*, ассоциируемом прежде всего с именем Канта, “сам разум, – пишет Соловьев, – исследует свои познавательные силы и подвергает критике свою предполагаемую способность постигать существо внешних вещей”⁶. Выделяя два фактора такого познания: а) *эмпирический*, включающий “данные чувственного восприятия, составляющие все реальное содержание познания”, и б) *рационалистический*, включающий в себя априорные формы и законы нашего ума такие, как: 1. категории пространства и времени, 2. категории рассудка и 3. идеи разума, Соловьев не видит “внутренних форм связи” между двумя “коренными факторами нашего познания”, “безусловно самостоятельными относительно друг друга” в контексте критического рационализма. Он пишет, что здесь “разумность, или всеединство есть только формальный принцип, выражающий только требование или умственную потребность сводить все к идеальному началу, которое само

⁶ Владимир Соловьев Собрание сочинений, т. 1, стр. 267.

так же как и это требование существует только в нашем уме”. Строгий диалектик Соловьев не видит возможности *истинного познания* в рамках *критического рационализма* при “взаимной независимости двух его переменных факторов”.

3. *Абсолютный рационализм, или панлогизм* определяет содержание *истинного познания* в категориях разума и исходит из “убеждения, что все имеет действительность только в понятии”. При такой позиции сам мыслящий субъект становится только одним из понятий, заключает Соловьев: “Все есть чистое понятие, т.е. понятие без понимающего и без понимаемого, мысль без мыслящего и мыслимого, все существует *actu puro*, в чистом безразличном бытии, равном небытию”⁷. Соловьев подвергает строгому суду позицию *абсолютного рационализма*, называя ее “колоссальной нелепостью, но совершенно неизбежной для отвлеченного *рационализма*, признающего единственным принципом разум сам по себе, то есть пустую форму истины, отвлеченно взятую”⁸.

За этой позицией Соловьева несомненно угадывается Киреевский с его непримиримым отношением к рационализму и острым нежеланием признавать отвлеченный и логический разум “за единственный орган разумения истины”⁹.

Здесь, как и у Киреевского, понятия знания и истины разведены. Киреевский говорит о ступенях знания, ведущих от рационалистического знания вверх: “так как человек мыслящий должен провести свое знание через логическое иго, то по крайней мере, он должен знать, что здесь не верх знания, и есть еще ступень”¹⁰. У Соловьева, как и у Киреевского выделены понятия ступеней знания, и говорится об их неизбежном движении в сторону “высших форм человеческой мысли” как форме проявления стремления удовлетворить “высшим запросам теоретического ума”, что Киреевский определяет как возвышение истины “естественной ее правильным соотношением к духовной”, как подъем разума до “духовного зрения, без которого невозможно обнять истину Божественную”¹¹. “Духовное зрение”, “духовное знание”, “знание гипер-

⁷ там же, т. 4, стр. 272.

⁸ там же, т. 4, стр. 268.

⁹ И. Киреевский, Собрание сочинений, том 1, стр. 249.

¹⁰ И. Киреевский, Письмо к Хомякову, 1840 г., Собрание сочинений, т. 1, стр. 67.

¹¹ И. Киреевский, Собрание сочинений, т.1, стр.249.

логическое”, “металогические принципы”, “высшая разумность”, “существенное общение с Божественными вещами” – таковы, по Киреевскому, атрибуты высшей, по отношению к западному рационализму, формы познания. Источник этого знания он видит в возвышении “способа мышления” до сочувственного согласия с верой¹².

Говоря о способности познания соответствовать “высшим запросам теоретического ума”, Соловьев противопоставляет “формальной разумности”, “пустой форме истины, отвлеченно взятой”, “истинное познание” и апологетически утверждает обоснованность и достоверность метафизического познания. Здесь он выступает блестящим и остроумным апологетом той высшей гносеологической реальности, той новой формы позитивного знания, смелым провозвестником которой был Киреевский.

Соловьев легко преодолевает хорошо отработанную систему защиты рационалистического знания от метафизического, рассматривая разные формы гносеологического скептицизма, порожденные рационалистическими “предрассудками”¹³: *скептицизм эмпирический* и *скептицизм трансцендентальный*, утверждая тем самым возможность метафизического познания¹⁴. Причем, в этом анализе он особенно артикулирует качества “разрозненности и противоречия”¹⁵, присущие рационалистическому мышлению.

Скептицизм эмпирический Соловьев называет популярным или школьным. Он строится на констатации ограниченности человеческого ума, на якобы присущей его природе неспособности к метафизическому знанию, т.е. на утверждении, исходящем не из исторического, а из метафизического познания, на безосновательном с точки зрения “рацио” полагании, что “нам известна сущность человеческого ума, что предполагает, следовательно, познание о некоторой сущности, т.е. метафизическое познание,” – остроумно замечает Соловьев и отбрасывает претензии к метафизике, согласно которым отрицание метафизики строится на факте определенного метафизического познания.

В *скептицизме трансцендентальном*, к которому Соловьев относит скептическую систему Канта, он выделяет три типа:

¹² Там же, т.1, стр.249.

¹³ Вл. Соловьев, Собрание сочинений, т.4, стр.294.

¹⁴ там же, т.1, стр.343.

¹⁵ там же, т.1, стр.249.

1. Когда ставится под сомнение сам предмет познания: Ding an sich .

2. Когда за исходную точку берется познающий субъект

3. Когда под сомнением оказывается действительность природы самого познания.

Аргументацию всех трех видов скептицизма Соловьев видит как предвзятую, основанную на *petitiones principii*, на раздробленности картины мира и видении явлений в их отдельности и разрыве – на насильственном отрыве их от природы сущего. “Когда говорят, что мы можем познавать только явления и никак не сущее в себе, то предполагают между тем и другим безусловную отдельность, не допускающую никакого общения”. Это утверждение Соловьев считал “лишенным всякого основания”¹⁶.

Соловьев указывает, что утверждение непознаваемости “сущего самого по себе” по самой его природе несостоятельно, поскольку предполагает “безусловную отдельность” между явлением и сущим и не учитывает “необходимого соотношения” между феноменальным бытием и “истинно сущим”. Метафизическое существо, определяемое как “абсолютная основа всех явлений”, не может пониматься как Ding an sich (сущее в себе), – пишет философ, – “за ним уже утверждается некоторое отношение к другому и притом отношение определенное и сложное”, и его надо рассматривать как “действительную основу действительных явлений во всем их бесконечном многообразии”¹⁷. Возможность метафизического познания утверждается философом на основе “определенного соответствия” между феноменальным миром и миром метафизическим¹⁸.

Безупречная спекулятивная мысль Соловьева дает логическое определение того, что называется *сущим в себе и явлением*, или, говоря словами Киреевского, “доступной суперрациональной истиной о Боге и Его отношении к миру”¹⁹: “Под явлением, пишет Соловьев, я разумею познаваемость существа, его предметность или бытие для другого; под сущим в себе или о себе разумею то же самое существо, поскольку оно не относится к другому, т.е. в его собственной подлежательной действительности”. Иными словами Соловьев приходит к обоснованию “всякого действительного позна-

¹⁶ там же, т.1, стр.344.

¹⁷ там же, т.1, стр.343.

¹⁸ там же, т.1, стр.343.

¹⁹ там же, т.1, стр.270.

ния как физического, так и метафизического” как познания сущего в его явлениях, определяя различие только в степени полноты “обнаружения сущего”²⁰.

В ответе на второй вид “скептического аргумента” о *предзаданности наших форм и категорий познания*, делающих невозможным “познание о самом сущем” Соловьев проявляет ту же метафизическую пронизательность. В дополнение к очевидному утверждению Канта о том, что “метафизическая существенность не определяется нашим актуальным пространством и нашим временем”, Соловьев делает обоснованное допущение о неизбежном существовании системы соответствия между метафизической реальностью и “*формами вообще*”, что позволяет ему сделать обоснованный вывод: “самое общее определение метафизического существа требует допустить, что оно... обладает всеми относительными формами нашего мира”²¹.

Согласно третьему виду “скептического аргумента”, все *содержание нашего познания* сводится к представлениям или состояниям нашего сознания, и поскольку метафизическая сущность не может быть нашим представлением, она для нас непознаваема. Соловьев, сведя разведенные в рационалистическом познании категории, и поставив их в причинно-следственную связь, блестяще вышел и из этого “тупика”. Согласившись с посылкой как с очевидным фактом: “Не подлежит никакому сомнению, что мы можем познавать только в своих собственных представлениях или состояниях нашего сознания”, Соловьев снова подтолкнул мысль сомневающегося в сторону цельного видения: “эти наши представления предполагают кроме своего субъекта еще определяющую объективную причину и сами суть ничто иное как только познаваемость этой причины Соловьев пишет: “явление вообще не может быть само по себе, но необходимо есть явление сущего”.

²⁰ там же, т.1, стр.344.

²¹ там же, т.2, стр.346.

Boris Poplavsky

STOICISM

In that warm hour over the darkened world,
the yellow-nosed moon was born,
to be immediately wiped clean with soap:
and at once sensed autumn and the garden.

All day heat had resounded from the tower,
while the people's eyes saw a dream before death...
It is late before evening, the sorcerer
smiled, refreshing with his dark crimson robes.

Under the green twilight of the chestnut trees
the darkish lilac granite was drying out.
The children laughed loudly by the fountain,
drawing the new town with chalk.

In the morning birds were washing themselves
in the aqueduct, while the emperor slept on bare boards.
Already, among the marble and boredom,
a midday hell was breathing from the Euphrates.

But over the castle, beneath a deathly sky,
the immense golden wings stretched out,
and a lifeless victory was smiling
as the soldier lay dozing beneath a layer of dust.

It was stifling. In the wretched bath house
things were stolen, as beggars were shaved;
while in the water we talked of realms,
with a cautious movement of lips.

We spoke of the fine way this world had been silenced,
of how it had been consumed, of how it was evening
in Rome. We spoke of the marvellous, wrongful
death of the broad-shouldered children of wise men.

Glistening athletes were jeering
as the yellow moon flamed up.
But Christ bowed down over Lethe
and listened to us in the awful distance.

The night stars were melting in the sea
and flowers were escaping from the heat.
Indian kings, already awoken, were making
their way over the abyss into Bethlehem.

And the servant of sleeping Pilate
quietly poured water into the cup,
while the centurion on duty cleaned the armour
and Joseph sullenly planed the cross.
1930

Translated by Belinda Cooke

THE FLAGS ARE LOWERED

Over the rows of grey sarcophagi
where the blind street lamp was already burning,
soaked by rain, the angel of flags
continued to incline over the crowd.

The street is lit up with the glow of street lamps,
but higher up the early dark mixes with chimney smoke.
The man under the slender black roof
walks slowly in the darkness towards morning.

Fine, transparent sheets of rain
flood across the lights of the tram.
Through the shop window the wax maiden
looks out wildly at the unearthly cold.

All is gloomy, peaceful and brutal.
High in the sky in your bright vestments
you shone. Now you must come down
from your flagstaff and return to ordinary life.

Sleep. Forget. Everything was so fine.
But very, very soon, over Your lodging
the new angel in red, white and blue
will happily take wing in the azure sky.

Because the eternal holiday drags on
the birds are hiding, the chimneys fly off.
Time is extinguished. Again we dream of morning
and wax muses on the fires of hell.

The sun comes in like a golden standard.
Thoughts perish. The sky turns pink.
The evening fades. The sun rushes into the morning
and night does not dare conceal the dawn.

Alright then, fall. You used to light up the prison.
You used to shine, accepting the terror of the skies.
Asleep, or awake, we only dream of love.
You, like happiness, are needed by no one.
1931

Translated by Belinda Cooke

* * *

How cold it is. The empty soul is silent.
Over the town today the snow is born.
It quickly flew from the sky and melted.
Everything was quiet. The world stopped.

Turn on the lights. How quickly it has become dark.
The bright placards have disappeared from the houses.
It is night on the bridge, where, concealed in white smoke
soldiers got soaked as they played snowballs.

The earth glitters. Bare branches strain upwards.
The icy boulevards are covered with mica.
In the secretive, deathly-still splendour,
the sky is darkening, heavy with water.

Beneath the snow and rain, we are reading our poems
to the embittered passers-by. Bear with it
my exhausted friend. Let's wait a little...
It's time for us to sleep. We can no longer wait.

How cold it is. The soul asks for mercy.
Be resigned, sleep—there is no mercy for the weak.
January is silent and each day carries away
the last heat of the soul, the last light.

Close your eyes and let someone else play.
Lie there in your coat. Wrap up warm and be quiet.
Dropping snow in the garden, the raven croaks
to the monotonous drone in the stove.

Drink up your wine. Let's read our poems to one another.
Let's forget the world. For me the world is unbearable.
It is nothing but weakness, a sunny snowstorm
in the fatal radiance of all these unearthly winters.

The lights burn. The pedestrians have disappeared.
The centuries fly by in the gloom of dumb imprisonments.
Everything is only a snowstorm of golden freedom,
dreamed of pain to the rays of dawn.
January 1932

Translated by Belinda Cooke

* * *

The grass is born. The road breathes with heat.
The islands feast their eyes on the river.
The soul is silent. It doesn't listen to itself.
The soul lives in everything. The soul is dead.

Spring rises. The soul is weary.
It is silent and empty from constant suffering.
The sickness I feel is the sickness
of the world from the first days of sin.

Under the white sun the grass comes to life.
The world warms up and work is far away.
Peacefully across the river, Your hand
reaches towards the white clouds.

You speak without understanding yourself,
too far away from the words
and the mute river suddenly awakes into words,
and the clouds transform into words.

On the bronze road over the water
we speak, born in hell.
Saved once again by destruction and fate,
we weigh in the sky the ashes of souls.

The river gets lost beyond the islands.
The bathhouse is thrilled with the sunny spot.
The Sibyl hides herself behind the words.
Life repeats itself speaking of nothing special.

Calmly, distracted and motionless, You gaze at the stones
of the bridge, then screw up your eyes at the light.
The cloud passes in the distance blotting out our lives
and again happiness eludes us.

1931

Translated by Belinda Cooke

* * *

Over the sunny music of the water,
where the shore tore itself from the cliff into the sea,
the forests blossom and the white smoke
of spring clouds dissolves in the morning patrol.

Again I rose with my soul from the winter's dark
and here in the mountains behind the grey agave
the world opened out for me once more
with its tormenting and sun-filled amusement.

Resin flows in silence to the orange earth.
The scarcely audible distant noise
reminds me that the sea heeds
unhurriedly as it covers the edge of the earth.

Spring is silent. All is clear to me without a word:
how painful for me, yet how easy to breathe.
I'm here once more. It's painful for me again in the world.
I am not able to interfere with anything.

The surf rustles on the telegraph network
and the foam beats, hurrying into the street
and the primeval wind is miraculously young:
its soul remembers nothing.

The sky was covered with dark blue,
swirling it found a white cloud in the sun
and surrounding itself with a fiery strip
it slid off to the glass of the heavens.

In an inexplicable gold movement,
granting to fate with a miraculous humility,
not seeing myself in the light reflection,
in disparagement, not crying about myself

I lie in the hot heather, forgetting
how long I've been suffering and living.
I close my eyes, hot in the sun
and again I love You forever.
1934

Translated by Richard McKane

* * *

Today my heart is full to the brim
with the modulated sound of carefree waves,
before you I am again the shining seabed
of earthly fate, eternally playing.

All the life of the soul is in the eyes, all the life of nature
is in the sea,
and every dawn another beauty
is born in it, not knowing grief
and in the evening it is more beautiful than by day.

I have known from my youth the depth
of high-flown suffering, but not having found peace
now I believe and listen to the wave singing
that happiness is deeper than peace.

The undarkened day filled the forest
with its warmth and got lost in its heart.
The low house is full of restful happiness,
illuminated by the shining cloud.

Here where the soul lives in happy wildness,
looking at the peaceful world through the conifer forest,
in October Sagittarius has not yet sent
his arrow into the autumn silence.

Far off the mountain forest is turning yellow
where the swallows have rushed with brief screams,
the soul is silent, subdued by the tiredness
of the earth, heeding the power of autumn.

Tired of paying attention to the midday moisture
it thinks about an underground dream,
about again living in the ravine
where the elderberry has clothed itself in berries.

Under another name, but with the same exhilaration
like the shining fate of airy transformations
the swifts, rushing away, sing
to them what's going on in the field's border.

The same light burns in all worlds,
all the centuries sound out one refrain
and I too am immortal in them as the day in the mountains
is immortal and always seems like the first one.

Recognise yourself in the warmth of the evening.
Sacred happiness everywhere gives birth to life.
It is in you, it is around, everywhere.
It always accompanies love.
1933

Translated by Richard McKane

HOME FROM THE HEAVENS
To N. Postnikova

The fate of the soul cannot be known to words.
Again we're deprived here of freedom in the rays of rain,
the spring wind breathes to the islands
and mud sparkles in the field in the weak sun.

The earth in the forest, having heard the weak splash,
fluttered its eyelashes of rain,
it slept among the pine stars
as though it had forgotten to breathe and live.

In the leaden sky the still empty
crimson canopy soars over the meadow.
How quietly, listen my dear, the brown
ice-blocks thaw on the bank.

Look how like my love
is the empty tenderness of the unworked field.
It has woken again in the rays of rain,
but not begun to live as it remembers something.

The dried-up fields are in the dust of rays.
The earth has suffered under the bright sky
in the golden confinement of last summer,
and waited for rain and cracked with pain.

The sunset shone in dust in the smoke of the thunderstorm
and the colour of pages changed from lightning,
but only the forest burnt by the autumn in the distance
waited long enough for the long-awaited peace.

The peace of spring, he who knows you
will never abandon this earth.
In the cold sky, in the joyful prayer
the swallows rush, recognising the road.

Home from the heavens to the scarcely audible rustle of grasses
from afar to the landslips of hillsides.
They did not want to live so close to the sun,
they fly, they will return soon.

In the leaden sky like the ghost of spring
the crimson canopy of birches is motionless.
In vain does one see dreams in the dark of graves –
you can't guess at the peace of vernal life.

How unnoticeably did joy blossom.
Here is the low house and we are by the target.
The spring rain rustled in the shade of the trunk.
We listened for a long time and didn't dare talk.
1934

Translated by Richard McKane

* * *

Cold, ruddy from sleep,
the face of dawn leaned over the earth.
You're here again spring, my spring,
alone with me in the silence of daybreak.

A scarcely heard hubbub arose in the empty forest,
there a dead leaf warms the living earth,
and a sombre spring reflects
the light of a cloud soaring over the birch tree.

The dew of the heights in the mossy gully
sparkles with crystal eyelashes.
The heart waits, for long it has not slept,
to meet the bright light in the clean branches.

The water has calmed overnight
and you can hear in the distance the splash of a fish.
Circles widen and dissolve without trace.
Life is closer, the sky sparkles brighter.

The spring forest suddenly flared all in sunlight,
warmed by the effulgent river.
It suddenly met the sun, like here
we met each other and peace.

I look at the world, where new centuries,
oblivious of heaven, enter life.
Spring the beauty has come from afar
and the empty world motionlessly observes.

The heavens still do not melt in the distance,
leaden over the damp black earth,
the birds' voices cannot be heard in the ravine
and the dirty snow lies in the green forest.

Only weak thunder, scarce heard, casts spells
in the shining of clouds full of heavy moisture.
Soul, it seems you have got ready to live,
and you look and try to remember your homeland.

Under grave eyelashes eyes
are striving to the limit of known pain,
where in the distance the storm is doomed
to sparkle and noisily pour out on the field.

All more joyfully, more strongly loving the world,
laughing and breaking the bonds of sorrow,
I live here, I met You here,
I call You the rain sound.
1934

Translated by Richard McKane

БОРИС ПОПЛАВСКИЙ

ДУХ МУЗЫКИ

Над балом музыки сияли облака,
Горела зелень яркая у входа,
Там жизнь была, а в десяти шагах
Синела ночь и плыли в вечность годы.
Мы танцевали нашу жизнь под шум
Огромных труб, где рокотало время,
Смеялся пьяный, видя столько лун,
Уснувших в розах и объятых тленьем.
На зовы труб, над пропастью авгурной,
С крылами ярких флагов на плечах,
Прошли танцоры поступью бравурной,
Как блеск ракет, блуждающих в ночах.
Они смеялись, плакали, грустили,
Бросали розы к отраженьям звезд,
Таинственные книги возносили,
Вдали смолкали, перейдя за мост.
Все исчезало, гасло, обрывалось,
А музыка кричала: “Хор вперед”,
Ломала руки в переулке жалость
И музыку убить звала народ.
Но ангелы играли безмятежно.
Их слушали: трава, цветы и дети,
Кружась, танцоры целовались нежно
И просыпались на другой планете.
Казалось им они цвели в аду,
А далеко внизу был воздух синий.
Дух музыки мечтал в ночном саду
С энигматической улыбкой соловьиной.
Там бал погас. Там был рассвет, покой
Лишь тонкою железною рукой
Наигрывала смерть за упокой.
Вставало тихо солнце за рекой.

1930

ЗВЕЗДНЫЙ АД

Чу! подражая соловью поет
Безумная звезда над садом сонным.
Из дирижабля ангелы на лед
Сойдя, молчат с улыбкой благосклонной.

В тропическую ночь над кораблем,
Она огнем зеленым загорелась.
И побледнел стоящий за рулем,
А пассажирка в небо засмотрелась.

Блуждая в звуках, над горой зажглась,
Где спал стеклянный мальчик в платье снежном,
Заплакал он не раскрывая глаз,
И на заре растаял дымом нежным.

Казалось ей она цветет в аду.
Она кружится на ночном балу.
Бумажною звездой на полу,
Она лежит среди разбитых душ.

И вдруг проснулась: холод плыл в кустах,
Она сияла на руке Христа.

1936

ПОСЛЕДНИЙ ПАРАД

Лидии Харлампиевне Пумпянской

Летний день был полон шумом счастья,
Молния сверкала синей птицей.
Выезжали из пожарной части
Фантастические колесницы.

А сквозь город под эскортом детским,
Под бравурный рев помятых труб,
Проходила в позах молодецких
Лучшая из мюзик-холльных трупп.

На широких спинах коней пегих
Балерины белые дремали.
И пустые гири на телеге
Силачи с улыбкой подымали,

Солнце грело вытертые плюши,
А в тени пивных смотрели рожи,
Их большие розовые души
Улыбались музыке прохожей.

Был в толпе красивый шелест яркий,
Блеск весенних праздничных костюмов,
Пьяные кричали с белой арки.
Улыбался сад цвести раздумав.

Ночь пришла, и клоуны явились.
Счастье жизни хохотало труппе.
Музыканты-лошади кружились
С золотою стрекозой на крупе.

Но потом огонь блеснул в проходе,
Львы взревели, поднимаясь дыбом,
Как на океанском пароходе
Люди дрались в океане дыма.

И со всех сторон огнем объятый,
Молодой американец нежный
На кривой трубе сыграл бесплатно
Похоронный вальс, и безмятежный.

А потом упал и задохнулся.
А костер огромный, разрастаясь,
Облаков тычинками коснулся
И потом в рассветной мгле растаял.

А на утро в ореоле зноя
Над театром, отошедшим в вечность,
Сад раскрылся розовой стеною
В небесах пустых и безупречных.
1927

МИСТИЧЕСКОЕ РОНДО I

Белый домик, я тебя увидел
Из окна.
Может быть, в тебе живет Овидий
И весна.
В полдень тихо сходит с белой башни
Сон людской.
Франт проходит в розовой рубашке
Городской.
Шелк песка шумит и затихает
Дышат смолы.
Отдаленный выстрел долетает
Точно голубь.
Руки спят, едва меня касаясь,
Голос сонный,
С отдаленной башни долетая,
Славит солнце.
“Спят на солнце золотые души
Тех, кто верят.
Тихо сердцу шепчут о грядущем
Из-за двери.
О, Тристан, иди столетий мимо
И внемли,
Я люблю Тебя необъяснимо
Вне земли.
Ты с луны мне говоришь о счастье.
Счастье – смерть,
Я Тебя на солнце буду ждать.
Будь тверд”.
Жарко дышат смолы. Все проходит.
Спит рука. На башне ангел спит.
Меж деревьев белый пароходик
Колесом раскрашенным шумит.

РИМСКОЕ УТРО

Поет весна, летит синица в горы.
На ипподроме лошади бегут.
Легионер грустит у входа в город.
Раб Эпиктет молчит в своем углу.

Под зеленью акаций низкорослых
Спешит вода в отверстия клюак,
А в синеву глядя, где блещут звезды,
Болтают души о своих делах.

По вековой дороге бледно-серой
Автомобиль сенатора скользит.
Блестит сирень, кричит матрос с галеры.
Христос на аэроплане в даль летит.

Богиня всходит в сумерки на башню.
С огромной башни тихо вьется флаг.
Христос, постлав газеты лист вчерашний,
Спит в воздухе с звездой в волосах.

А в храме мраморном собаки лают
И статуи играют на рояле,
Века из бани выйти не желают,
Рука луны блестит на одеяле.

А Эпиктет поет. Моя судьба
Стирает Рим, как утро облака.

АРМЕЙСКИЕ СТАНСЫ

Александру Гингеру

Как в зеркало при воротах казармы
Где исходящий смотрится солдат,
Свои мы в Боге обзрели бармы
И повернули медленно назад.

Добротолюбье – полевой устав
Известен нам. Но в караульной службе
Стояли мы, и, ан, легли устав.
Нас выдало врагам безумье дружбы.

Проходим мы, парад проходит пленных,
Подошвою бия о твердый снег.
По широтам и долготам вселенной
Мы маршируем, может быть, во сне.

Но вот стучат орудия вдали,
Трясутся санитарные повозки,
И на дороге, как на мягком воске,
Видны таинственные колеи.

Вздыхает дождь, как ломовая лошадь,
На небесах блестят ее бока.
Чьи это слезы? Мы идем в калошах.
Прощай запас, уходим мы. Пока.

Идут нам в след не в ногу облака.
Так хорошо! Уже не будет плоше.

1925

Валерий Дунаевский

Дни серы, но четки,
как прутья решетки,
оконной решетки моей.
Смотрит мне в спину
 безбровый но верткий
знакомый циклоп дверей.

Последняя папироса – время допроса.
Протокол не подписан.
Спать
наклонились солнечные губы¹,
и плывет в желание кровать.

В соседней камере мой слабый друг,
чей маятник шагов раскачивал испуг.
Шагает – раз. Шагает – два. Стена.
Хорошо, что не слышно стоны.

О, нервная походка страха,
бессилье спутанных волос,
и в стену брошенный с размаха
отчаяньем повторенный вопрос!
Худые руки в света желтом саване...
Но мы похожи...
– Просвисти, Сережа,²
“Чайки умирают в гавани”. –

Молчанье крик исторгло.

Горящей лампы желтый запах морга.
Увидеть солнце мне сегодня хочется.
Я не один,
молчит
к двери прижавшись,
одинокчество.

¹ Строка, прозвучавшая в одном из моих тюремных снов

² Сергей Вартазарян, мой «подельник»

Звенят ключи по сонным коридорам, –
скоро
зачтет короткий приговор
какой-нибудь “в законе” вор.

Колес этапных разговоры.
На “черном вороне” по улицам столицы.

...Быть может мне сегодня снится –
стихи прекрасные как скорость света,
а где-то,
их постигает тайный смысл, –
живым оставленный чекист.
В камере нелепы шутки.
24 часа – сутки.
От немоты отяжелевший
час погибает под ногами.
Без стрелок циферблата зная
его покрыло тело.

Стемнело.
“Намордник” одет на закат
и плащ полосатой решетки.
Чей-то взгляд
смотрит мне в спину
безбровый и верткий.
Ключ повернулся в замке
с яростным грохотом поезда...

Я люблю звезды.

В окно стеной проломленная вечность
немых миров роняет млечность.
За решеткой
в черной рясе лицемер
звездные рассыпал четки.
И отраженный на стекле
день в санбенитовой строфе
сгорел на ауто-дафе.

...Что это? Пение ли стона,
мелодия торжественного хора?
“Ты в этот день себе воздвиг,
воздвиг,
уверенности замок
твой взгляд в бессилие проник,
в бессилие тебя судящих.

В тебе так много
от Бога и самоубийцы.

... и где кричат за деньги “веруем!”,
и где еще картавят пушки –
“Твои понравились игрушки” – ,
там ты пройдешь, щадя презреньем
к глазам грядущего прозрения.
Ты видишь, как в земном отечестве
Проходит детство человечества

.....
.....

май – декабрь 1958 г.
Тбилиси, внутренняя тюрьма –
Мордовия, 11-й лагерь

Медленный блюз

Вечерний дождь,
в час, когда свет изгибает деревья.
Л ю б и з н а лица,
ветвей л ю б и з н а
в серебряно-тусклый час,
по которому сбегает вода.

Смотреть,
как взглядом волновать
ты разобщенье мира будешь
и как стокружье волн вставать
над каждой смутной вещью будет...

За жизнь и смерть благодаренье
и, улетающее в улетающем улетании, –
световое вещей вытекание
в смотрящем блеске в л а г о с т ы н и.

Это слияние “да” и “нет”
и запись ветвями вчерне
всего, что хотелось сказать.

Фонарь и дождь
обнаруживают улыбку
и нелепость движенья, –
передвигая ногами,
повисаешь во взгляде,
в котором все повисает.

О, как все разносят з а
как прекрасно лицо твое з а
как ты страшно близка,
моя жизнь,
и как грань между нами страшна!...

В паутине з а
исчезают ветви и стены.
К тебе, Неизменный.

Друг мой,
сегодня исполнилось тысяча лет,
как я притворяюсь живущим,
друг мой, которого нет,
снежинки, проволоки колючей
твой нежно отмечают след...

Последний дождь в декабре,
последний декабрь.

Я весной выхожу отсюда.

16 декабря 1961 г.
Мордовия, лагерь №7/1

У запретки

Уже весенние гримасы
таят подобие улыбки
уже костер зеленой пытки
готов в х о ч у тебя окрасить.

Березовая оспа леса
лицо скуластого Мордовии
омоется зеленой кровью
весенних песен.

Он на терпенье твоих глаз
уронит голову усталости
кровь слов, что в веках запеклась,
вновь потечет по строкам в стих.

И что прочел мне хиромант,
ведя дорогами руки,
начнется быть.

Предупрежденьем дат
мне явят неизбежность строки.

И мне любить несказанную весть,
срываясь по ночам на “Боже!”
Из “уничтожен” лишь “ничтожен”,
А все хотелось произнести.

Цена бессилье откровений
и пораженьем дорожа,
спокойно слушать –
 тихо в вене
течет заслуженная ржа.

Весна 1959 г.
Мордовия, лагерь №11

УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙЕЙТС

Два дерева

Перевод Виктории Андреевой

Возлюбленный! взгляни в сердечные глубины
святое дерево – священные картины
святое дерево – ветвями радость прет
и радуги плодов сверкающий полет
и листьев дрожь – мелькающее чудо –
намек на подлинность, идущую оттуда,
где корни прячутся от безразличных глаз
и тьма скрывает деревья каркас
дрожанье лиственных голов
музыкой скрытой одарило
волной нахлынувшей скрепило
мелодию и губы вновь
негромкое явление песни –
любовью проведенный круг
и дней мелькание вокруг
в слепых блужданиях и тесных
листьев свершающих свой путь
великий и немой
а в памяти поток волос
и те крылатые сандали
от нежной тяжести забот
глаза устали
возлюбленный, взгляни всмотрись
вглядишься старательнее в горький смысл
стакана демонов с их тонким вероломством
ты подними его когда они проходят просто
или смотри недолго но смотри
ибо растет фатальный смысл
нам явленного в лике бури
корни запрятаны уснули
под снегом листья утонули
бесплодную приходит мысль
в стакане мутном демона в руках

в стакане зла сосуде внешней скуки
сотворенном в оны времена
сна Бога и когда сквозь руки
ветра сломанных оград
вороны беспокойных мыслей
терзают душу теребят
мелькают взад-вперед
летя, крича галдят
а птичьи когти все когтят
а глотки птичьи все кричат
глаз хищно-нежный чуть скося
лохмотья крыльев сотрясая
не пей из горечи стакана
и не смотри туда
в тепле камина утопая

Беседовал с иными у камина

прерывистый данайский ритм
случайных образов удача
и сердце снами чуть не плача
задышит вопреки сезонам времени

и грезил-видел наяву
тебя склонившись над камином
над угля тлеющей картиной
я говорил и говорю
о демонах темно-немых
о темных ликах
о больных в душах у людей живущих
подвластных языку страстей
о дремлющих летучих тварях
гнездящихся в дуилистой мгле
деревьев с метрвенностью ржавой
о сумрачно-капризных парах
вдыхающих “печали сладость”
глаза ко сну цветов склонивших
раскрывшихся в избытке дня
не знавших дара различенья
сомнения добра и зла
не ведающих сонмищ тьмы
пылающей над бездной
крылатое крыло победы
огнь над огнем

нетленность имени как эхо выкликая
звенит ликуя музыка ночная
ликует воинство ночное в ней
до вторгшейся нелепой белизны дневного света
безмолвного и гулкового рассвета
в котором взмахи крыльев все еще живут
и бело-длинных ног мельканье здесь и тут

Yevgeny Baratynsky

FINLAND

In your crevices you have accepted the bard

O Finnish granites, aged granites,

The warrior-nightguards

Of the earth's icy wreath.

He is among you with his lyre. Salutations from him, salutations

To the contemporary giants of the world:

Just as they are, let him be

In all the coming years unchangeable!

How everything around me captivates wondrously the eye!

There, in unfathomable waters

The sea has joined with the sky;

Here from the rocky mountain to the sea the dense forest

Came down in heavy footsteps,

It came – and it looks into the mirror of the smooth waters!

It is late, the day has passed but the face of the sky is bright

On to the Finnish skies without darkness the night descends

And merely as part of its own adornment

Brings in the unneeded chorus of the diamond stars

Onto the panorama of the sky!

So here is the native land of Odin's children,

The scourge of faraway peoples!

So here is the cradle of their restless days,

Dedicated to loud skirmishes!

The appealing shield has fallen silent, the voice of the Skald is not heard,

The burning oak-tree has been put out,

The fierce wind has scattered off the majestic outcries;

The sons do not know of the heroic feats of their forefathers,

And in the valleys' dust

Lie the overturned faces of their gods!

And everything around me is in solemn silence!

Oh you, who have carried battles from shore to shore,

Where have you hidden, O midnight heroes?

Your traces have disappeared in your native country.
Is it you, who, turning onto its cliffs your sorrowful eyes,
Are floating in the clouds in a misty crowd?
Are you? Give me an answer, hear my voice,
Appealing to you amidst the silence of the night,
O mighty sons of these fierce, eternal cliffs!
How is it that you have separated from your rocky homeland?
Why are you sorrowful? Why did I discern
In the gloomy faces smiles of reproach?
And you have disappeared into the abode of the shadows!
And your names have not been spared by time!
What are our feats worth, what is the glory of our days worth,
What is worth our reckless generation?
O, everything in its due course will disappear in the abyss of the years!
For everybody there is one law, the law of destruction,
In everything I can hear the mysterious welcome
Of the promised oblivion!

But I, in obscurity, loving life for life's sake,
I, who am careless in spirit,
Will I tremble before fate?
Not eternal for the times, I am everlasting for myself:
Is it not to imagination alone
Does their storm say something?
The moment belongs to me,
As I belong to the moment!
What need is there for previous or to upcoming generations?
It is not for them do strum with my barely audible strings;
I, who am unheard, am rewarded plentifully
For my sounds with my sounds and for my dreams with my dreams.
1820

Translated by Anton Rovner

Редьярд Киплинг

ТОМЛИНСОН

Когда-то в своем доме а Берклей-Сквер скончался Томлинсон,
Его за волосы Ангел Смерти из постели вытащил вон.

За волосы вытащил Ангел его и поволок туда,
Где прямо в бушующий Млечный Путь хлестала из туч вода.

Не скрылся бушующий Млечный Путь; подъем, потом поворот,
И брякнул ключами апостол Петр около Райских ворот.

«Ответь, ответь мне, Томлинсон, Времени не тяни,
что сделал хорошего ты для людей за прожитые дни?

Что сделал хорошего ты ответь, или погибнешь навек!»
И побелела душа как труп, вмерзший в полярный снег.

Но сказал Томлинсон: «У меня был друг, он часть меня самого,
Докажет Вам он, что я был добр и умен, надо только показать его.»

«То, что средь ближних имел ты дружка, зачтется наверняка,
но преддверие Рая не Берклей-Сквер, разница велика.

Здесь бы он вмиг прикусил язык, звать его смысла нет,
Даже те, кто по жизни вдвоем прошли – в одиночку держат ответ».

И вверх поглядел Томлинсон, и вниз, но был непрогляден мрак,
Звезды посмеивались над ним, и он увидал, что наг.

А ветер, вертящий шары миров, его полоснул как нож,
И стал Томлинсон говорить о том, что при жизни он был хорош:

«Я это читал, а это считал, а это сказали мне,
А это князь из Москвы привез, хоть выяснил неполне...»

Ворчали блаженные: «Вход закрыл, к Воротам словно прирос...»
И грохнул с досады ключами Петр, но решил продолжать опрос:

«Ты слышал, ты видел, ты рассуждал и даже лелеял мечты, –
Но все это здесь ни к чему, – ответь, что хорошего сделал ты?»

Поглядел Томлинсон и назад и вперед, но кто ему мог помочь, –
Перед носом сияние Райских Ворот, а за спиною ночь.

«Это я часто предпочитал, а в этом видал изъян,
А это когда-то кто-то писал о судьбе каких-то крестьян...»

«Ты читал, ты считал, ты предпочитал... Катись от Райских Ворот,
И даже в пустотах средь праздных звезд рукой прикрывая свой рот.

Лети, лети к Властелину Зла, вечной гибели ты обречен,
И вера, что делит с тобой Берклей-Сквер, да поможет тебе, Томлинсон.»

Ангел усопшего тут же сгреб и швырнул его что есть сил
Туда, где чадило у входа в Ад пламя порочных светил.

Были одни от крови красны, другие от боли бледны,
А третьи так черны от греха, что в темноте не видны.

Привыкли они сбиваться с пути и вновь находить его,
Сгорают они, замерзают они, но зато не чтут никого.

А Томлинсоном тешился ветер, вертящий шары миров,
И летел Томлинсон, словно мошка в огонь на зарево Адских костров.

Дьявол, присев у решетки, глядел на страждущих взаперти,
И, как ни лез Томлинсон в огонь, бедняге не дал пройти.

«Знаешь, почему теперь уголек?» – лениво он произнес –
«Ты не спеши, чем жил доложи, тут надо решать всерьез.

С потомством Адама я дружен давно, вам следует чтить меня, –
Я из-за вашего предка с Богом в ссоре с седьмого дня.

Присядь, присядь близ меня на шлак, времени не тяни,
Что сделал плохого ты для людей за прожитые дни?»

Вверх поглядел Томлинсон, но там, дергаясь, стыло во льду,
Окровавленное чрево звезды, терзаемой кем-то в Аду.

И вниз поглядел Томлинсон, и вновь увидел ту же звезду,
Чело её тлело в углях костра, зажженного кем-то в Аду.

«При жизни женщину я любил и вовлек её в смертный грех,
Её позовите, она должна знать грехи мои лучше всех!»

То, что любил ты клубничку – зачтется наверняка,
Но преддверие Ада не Берклей-Сквер, разница велика.

Я мог бы свистнуть твоей любви и за нею сгонять чуть свет,
Но все, даже те, что грешат вдвоем, в одиночку держат ответ.

А ветер, вертящих шары миров, душу вновь полоснул как нож,
И стал Томлинсон говорить о том, что при жизни он был нехорош:

«Над силой смерти смеялся я и над нежной связью сердец,
И даже над Богом несколько раз, чтобы знали, что я храбрец...»

Но Дьявол велел остудить клеймо и сказал, золу шевеля:
«Пойми, на умствующих глупцов не напасешься угля,

веселье твое, что гвоздь в башмаке. Мне тошно от шуток твоих,
джентльмены-привратники в пламени спят и будить я не склонен их.»

И назад поглянул Томлинсон, и вперед, – «Зачем меня в Ад несет?»
И тут в его душу ужас пустот проник близь Адских Ворот.

И он продолжал: «Я это считал, а это весь мир кричал,
А это какой-то бельгийский француз объявил началом начал...»

«Ты читал, ты считал... Я слушать устал, не городи чепухи!
Неужто ни похоть, ни подлость, ни подлость не толкали тебя на грехи?»

И взвыл Томлинсон: «Я устал, продрог, пусти же хоть на порог!
Соседа жену я застал одну и грешил с ней, свидетель Бог!»

Выслушал дьявол и пламя раздул, чтоб шипела сковорода...
«Скажи, ты по книжкам учился грешить?» И сказал Томлинсон: «Да, да!»

Тут дьявол зевнул, на ногти подул, о – и отряд дьяволят возник.
«Тревожит меня этот ноющий вор, что спер человеческий лик.

Сквозь звездное сито просейте его, а после тащите сюда,
Если не врет он, что прибыл из земли, с потомством Адама – беда.

Есть дети в Аду, на сковороду иных просто стыдно класть,
А глянь, как ревут, что, дескать, и тут им грешить не дают всласть!

Дьяволята облили пришельца смолой и погнали в огонь нагим,
В нем рылись, как дети в вороньем гнезде или в бауле чужом.

Они искали, но не нашли и, красные от стыда,
Сказали: «Все, что от Бога взял, девал он Бог вещь куда, –

Здесь книги и слухи, и блеск реклам, и болтовня газет,
И кучи кусочков из душ чужих, но Души и в помине нет.

Мы пытали его и добром и злом, разгрызали каждую кость
Ласка и пытка не могут лгать, – бездушен сей странный гость!»

Дьявол их выслушал, а потом загромыхал как гром:
С потомством Адама я близко знаком, открыт для людей мой дом,

Мы в бездне сидим, из бездны следим, но это ведь – западня,
Пушу – и сразу за доброту начнут презирать меня,

Скажут, что я хозяин плохой, что дворец мой – публичный дом...
Мои джентльмены весьма горды, пойдя, разберись потом.»

И Дьявол глядел, как незванный гость карабкался через порог,
О святом Милосердии думал он, но адский престиж берег.

Он молвил: «Мне угли не слишком жаль, и вертел найдется всегда
Но понял ли ты, как себя обокрал?» И сказал Томлинсон: «Да, да!

Тут от сердца у Дьявола отлегло, и молвил он: «Бог – чепуха,
Душа твоя меньше, чем души вшей, но она на пути греха, –

Свершенным считал бы я этот грех, если б Адам владел один,
Но Мудрость там есть, и Гордость, и Честь, – я над ними не господин

Этих троих и прислужников их (где святость – там и разврат)
И сам я боюсь, я к ним не суюсь, там смерти не будешь рад.

Ты не дух бестелесный, не дикий зверь и не типографская дрянь
Вернись же, вернись в свою прежнюю плоть и человеком стань.

С потомством Адама я дружен давно, я не смеюсь над тобой
К будущей встрече грехи готовь, – приму тебя за любой...

Стоит катафалк у твоих дверей, попоны коней черны,
Мешкать опасно, тело твое сегодня зарыть должны.

Вернись и живи, не смыкая губ, не опуская век,
И там повтори, что слышал тут, или погибнешь навек:

«Все, кто грешат иль творят добро – в одиночку держат ответ.
И Бог да поможет тебе, Томлинсон, ты ведь знаешь о нем из газет.»

Перевод Леонида Чертова

Игорь Бурихин

ВИТАЕлегическое. ИЗ ПЕРЕВОДОВ
бумаги ГОЛОСом. Жизнь ВЕН
ская

это бооог с большой буквы Оо.
алфа ВИТА случайно жизнь
и кури кулам в и т А Е
как слышится
по латинским каракулям старичку
бодрячку эмигранту в городе Вене
точно что Косцинскому
отныне и так бессмертному

СЕМЬДЕСЯТ ВОСЬМОЙ, середина лета. ТЕПЛОТА В ЭТОЙ
ЧАШЕ, чуть-чуть ДунЯя, ИСХОДИТ ДРОЖЬЮ: Осень. Зима.
Конец МЕСТОПРЕБЫВАНИЯ В ЗЛАЧНОМ Втором БЕцирке

это ноооль с поллой буквы: НЕТ
НОВОГО РОЖДЕНИЯ. Перечнищи Ностальгии
легкая игра, что с т а б у л а р а з а т р и
жды ты мылый ТАВОЛОВ Делик -
проституткам-девам и блядоносным
пламенно мужам, и кому б еще? в САН Франциско
удаляяаяаяаяаяаясь...навеееееееееееееки,...

СЕМЕНИ СОР В ГЛАЗУ, ОБАИМ. Какие еще стихи. ЧТО
РАСТЕТ, ГОВОРЯТ, ВАЛЯЕТСЯ вскоре под ногами, ах-
матова-пастернак. УУУУУУУУУУУУУУХХХ генетическим
кодом заборно ХХХУУУУже

Вспоминаешь себя раскаленным корнем
в потемнении суконной чесотки-куртки
и девической бородку кусачей мудрости,
как.на рекламе. Эффы ши п е н ь е -
СВЕТ искусственной, НАтаША, Иии! как БАНАН!!!
заключает В ЩЕЛКУ косцинская молодлица
тоже подглядывая СРАМНУЮ

это бооог с тобооой с полной буквы ноооль
превращается в точку, затем о т с ч ё т а
от НУЧТОЖНИЧЕГО – СВЕТОВОМУ ТЕЛУ
грибиком, чтобы НЕ р а с т в о р и л о с ь

для исполнения:

ГОЛОСом гооолосом с ПЕРЕпадами п р о Т Я ж е н н
о :
ВОСКРЕШЕНИЕМ БЕССМЕРТНЫХ и. Х. же. Бу оооже РИ
ХИН

АНГЕЛА ДЕНЬ

птица

ДЛИННО

прошуршавшая в юбках

Дивно совершенное
дымно замирается

в звуках
в ухе

Льющаяся
Вызывает

вода
ПЕНИЕ ПЕНИЕ

Л ь ю щ а я с я
да – вызывает

в о д а
ПЕНИЕ ПЕНИЕ
ПЕНИЕ ПЕНИЕ
ПЕНИЕ ПЕНИЕ
ПЕНИЕ

Л ь ю щ а я с я в о д а
Л ь ю щ а я с я в о д а
Л ь ю щ а я с я в о д а

Далее – по состоянию горла –
столпника в теле,
по душам стоя...

УШИ

НЕ ПУСКАЕМОГО
СЮДА ПОДОРА

ДАЛЬНИЙ
ЗАВОД
ПРОИЗВОДСТВА
ШУМА

АВТОМАШИНЫ

«КОЛБЗАТ»

88333040

ДОМОВ
А СНЫХ
Е Н А
Д У С

С Е С Е С Е

О

ВЗРЫВЕМ

РАСПЕСТИВАТЬ

КРУЛЫМ
КОНЕЧНО
ТЕЛОМ

С В Е Т Л О
З Е Л Е Н О
П Р О С Л О Е Н О
К А Т А Р А К Т О Й .
Н а з р а д ъ ю
П Р О Д О Л Г О В А Т Ы Х
К Р А К Н И -
К У В Ш И Н О В
В З Л Е Т ,

ПОЛУЛУНЫ
НА
КОЛОНИИ
ПОЛОНЕ

СРЕБРИТЫЙ КАМЕНЬ

МАНДАЛА

ШАНДАЛ

АЗИАТСКОГО
МУЗЕЯ В КЕЛЬНЕ

ХОРОШО СИДЕТЬ
ТАНЦУТЬ ЭКСПРЕССО.
РУССКУЮ КНИГУ
КАК - ПО ПРАВДЕ ГЕОГРА -
ЧЕЛОВЕК, ЧТО ВИДИТ

ТАТ

НА ТЕРРАСЕ -
И РАССМАТРИВАТЬ
ДЫР БУЛЩЫЛ,
ЧУДО.

ЛИСТОМ
ПО КРУГУ

УДИВЛЯЕТСЯ ТОЛЬКО: К ЧЕМУ ЖЕ (В ТАКИХ ТЕМ ГОРОДАХ)
ИСТЕРИКИВАЛИ ПО ПОВОДУ НЕБОСКРЕБОВ, АТОМОБИЛЕЙ,
ТАК БЫЛИ В МОСКОВИИ ИЛИ БЫЛИ - ТО, Я И ЗДЕСЬ
ТРЕ ОКИ ЗА КРУГОМ, КАК ПОСЛЕ ВЗРЫВА
МУРА В БИ Н О Т И Х О
ОБЪЯВЛЯЮТ И ТРИЗДЫ ПОСЛЕВОЕННО.
ТАК И ОСТАЕТСЯ ПОРА РАЗМЫСЛИТЬ
В ТОКЕ СОСРЕДОТОЧЕНИЯ - В НЕ
ГЕ ВСЕГО НАЧАЛА

НЕДО
ТИКАМ
КИ ЗА
ВОДАТ
СТАХОВ
СТАРИН
НХ
LA KIMOLACHABA

НА ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ВОЗРАЖЕНИЕ
О ФОРМЕ ПРУДА ПЕРЕД АЗИЯ
ТСКИМ МУЗЕЕМ В КЕЛЬНЕ
Е.Г.

ПОЛУЛУНЫ НА ПОДЛОМЕ КОЛЕННОМ СРЕБРИТСЯ КАМЕНЬ.
ОЗЕРО КРУГЛЫМ КОНЕЧНО /В КВАДРАТЕ/ ТЕЛОМ +
СВЕТЛО ЗЕЛЕННОЙ ПРОСЛОЕНО КАТАРАКТОЙ.
НАД РЯБЬЮ ПРОДОЛГОВАТЫХ КРЯКШИ-КУВШИНОВ ВЗЛЕТ.
ЗЕЛЕНЬ ВЗРЫВОМ РАСПЛЕСКИВАЯСЬ
О СУДНА ТЕСНЫХ ДОМОВ.
УШИ НЕ ПУСКАЕМОГО СЮДА СОБОРА.
АВТОМАШИНЫ СКОЛЬЗЯТ БЕЗЗВУЧНО.
ДАЛЬНИЙ ЗАВОД ПРОИЗВОДСТВА ШУМА.

МАНДАЛА-ШАНДАЛ АЗИАТСКОГО МУЗЕЯ В КЕЛЬНЕ.
ХОРОШО СИДЕТЬ ТУТ НА ТЕРРАСЕ, ТЯНУТЬ ЭСПРЕССО
И РАССМАТРИВАТЬ РУССКУЮ КНИГУ, ЧТО С ДЫР БУЛ
ЩЫЛ,
КАК /ПО ПРАВДЕ ГОВОРЯ/ ЧУДО.

ЧЕЛОВЕК, ЧТО ВИДИТ ЛИСТОМ ПО КРУГУ,
УДИВЛЯЕТСЯ ТОЛЬКО: К ЧЕМУ ЖЕ - В ЧАЩЕ ЧЕМ ГОРО-
ДОВ -
ИСТЕРИКОВАЛИ ПО ПОВОДУ НЕБОСКРЕБОВ, АВТОМОБИ-
ЛЕЙ...
ГДЕ ОНИ В МОСКОВИИ И БЫЛИ-ТО. А И ЗДЕСЬ
ГДЕ ОНИ? ЗА КРУГОМ, КАК ПОСЛЕ ВЗРЫВАИ..

МУРАВЬИНО ТИХО. ДВАЖДЫ И ТРИЖДЫ ПОСЛЕВОЕННО.
ТАК И ОСТАЕТСЯ ПОРА РАЗМЫСЛИТЬ
В ТОКЕ СОСРЕДОТОЧЕНИЯ - В НЕ
ГЕ, ВСЕГО НАЧАЛА...
НЕДОТИКАМКИ ЗАВОДЯТ СТИХОВ СТАРИННЫХ...

ПОЗНАЙ СВОЕ МЫ:
СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
В.ХЛЕБНИКОВА
ПОСВЯЩАЕТСЯИ.БУРИХИН

ВЕЛИКИХ МЕРТВЕЦОВ ОНО ПОШЕВЕЛИЛО. И ПОТЯНУЛИСЬ ОНИ ХВАТАТЬ ЗВЕЗДЫ С НЕБА. И УВИДЕЛИ ВБЛИЗИ СОЛНЦЕ. И ОНИ РАСПИЛИЛИ СОЛНЦЕ. И СТАЛА ТЬМА. НО ИСКРЫ ТОЙ ПОБЕДЫ В НАС ТЛЕЮТ. И ЗНАНИЕ СЕГО СПАСЕНИЕ ЕСТЬ САМО. КАК УВИДЕТЬ КРУГЛОЕ ТЕЛО,

СНОВА, КАК НАПОСЛЕДОК, ВСТАЮТ НАД РОССИЕЙ СТАРЦЫ. НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ. КОНСТАНТИН ЦИОЛКОВСКИЙ. КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. И КОНЕЧНО ЖЕ ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ. ЭТО ЖЕ ВСЕ СТИХИИ ПЕРЕИМЕНОВАНЫ: ПОЧВА, БЕЗВОЗДУШНОЕ ПРОСТРАНСТВО, ЯВЛЕНИЕ УНИВЕРСАЛЬНОГО СИМВОЛА НА МЕСТЕ БОГОЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ – ОТМЕНОЙ НАЗЫВАНИЯ ПРИЧИНЫ ВСЕХ НАЗВАНИЙ. НАКОНЕЦ, ПЛАЗМЕННОЕ ГНИЕНИЕ ЯЗЫКО-СОЗНАНИЯ. С НЕГО ТО ВСЕ И НАЧИНАЕТСЯ.

И В ЭТОМ НАЧАЛО-ЗАКВАСКА ХЛЕБНИКОВСКОГО ВНУТРЬ ПРОСТРАНСТВ БРОЖЕНИЯ.

ЕМУ НЕ ХВАТАЛО “ОТ ФИНСКИХ ХЛАДНЫХ СКАЛ ДО ПЛАМЕННОЙ КОЛХИДЫ” – ЕХИДНОЙ СКАЛИЛОСЬ, ПРОРУБАЛОСЬ ““ИЗ РУССКИХ В ИНДИЮ, В ОКНО”. ЕМУ ПРОКАТЫВАЛОСЬ ОТ АЛЯСКИ ДО ЗАПАДНЫХ ОБЛАСТЕЙ ПО ВСЕЙ БОЛЬШОЙ МЕДВЕДИЦЕ И ПОДЫМАЛОСЬ В НЕБО, ВЫРЫВАЯ С КОРНЯМИ, КАК НАПОКАЗ, ХРИСТИАНСКО ПРАВОСЛАВНОЕ ДРЕВО. ЕМУ СПУСКАЛОСЬ В УТРОБУ СЛОВА, ГНИЛО И ВОЗГАРАЛОСЬ ПЯТИДЕСЯТНИЦЕЙ, ПЛЯСАЛОСЬ НА КУРГАНАХ ВОСКРЕШЕНИЯ ПРЕДКОВ.

“РУССКАЯ ЗЕМЛЯ, КАК НАСЛЕДНИЦА ИРАНА, НИЧЕМ НЕ ЗАЩИЩЕННАЯ ОТ НАБЕГОВ СТЕПНЫХ КОЧЕВНИКОВ”, ОТКАЗАВШИЕСЯ /ПО ФЕДОРОВУ/ ПРИЗЫВАТЬ “ДЛЯ СВОЕГО СПАСЕНИЯ ВОИНСТВЕННЫХ ИНОСТРАНЦЕВ”, ПОСЫЛАЛА ЕГО В ИРАН”. ЦАРЬ ТУРКЕСТАНСКИЙ, ТО ЕСТЬ ПОБЕДИТЕЛЬ НАД ПРЕЕМНИКАМИ ПРОТИВНИКОВ “МИРНЫХ ЦАРЕЙ ИРАНСКИХ”, ОН ТОЖЕ СТАЛ, И ЭТО “ЕЩЕ НЕ ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО ТИТУЛА”. ПАМИРСКОГО МАТЕРИКА ГОТОВЯСЬ СТАТЬ ГОСУДАРЕМ, ОН СТАЛ СНАЧАЛА ЦАРЕМ КАРАКОРУМА И ВОССТАНОВИЛ ЭТУ СТОЛИЦУ ЧИН-

ГИЗА. И ТОГДА ОН ОТРЕКСЯ ОТ ИМПЕРАТОРСКОГО ТИТУЛА И НАЗВАЛСЯ “ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ ЗЕМНОГО ШАРА”. ЭТО С ЭДЕМСКОГО УЖЕ ПАМИРА ГЛЯДЯ. ИБО “ТИТУЛ ЦАРСКИЙ ЗАКЛЮЧАЕТ В СЕБЕ СОКРАЩЕННО ВСЮ ЭТНОГРАФИЮ, ВСЮ ГЕОГРАФИЮ И ВСЮ ИСТОРИЮ РУССКУЮ, НО И ВКЛЮЧАЕТ В СЕБЯ БОЛЕЕ И БОЛЕЕ ВСЕ МИРНУЮ”. И ЛЮБОВЬ К ПОВЕЛИТЕЛЬНОМУ НАКЛОНЕНИЮ У НЕГО ПО ДЕТСКИ МИЛА.

КАК ИЗВЕСТНО ВСЕМ РУССКИМ, РУССКИЕ – САМЫЕ МЯГКИЕ КОЛОНИЗАТОРЫ. “В ЛЮБВИ СОКРЫТ ПРИКАЗ ЛЮБИТЬ ЛЮДЕЙ”. ОН ВОССТАЛ КОЛОССОМ, КОЛОССОМ И ПОВАЛИЛСЯ. ОН СТАЛ НОВЫМ СЛОЕМ РОССИЙСКОЙ ПОЧВЫ И ИМПЕРАТОРОМ СЛОВЕСНОСТИ ОН ОСТАЛСЯ. КРОТ, ПРОРЫВАЯСЬ СКВОЗЬ НЕГО НА ПОВЕРХНОСТЬ ПОД СЛЕПУЮ ЛАСКУ АССИРИЙСКИХ СТРЕКОЗ, НАЗВАЛ ЕГО КРОТОМ, ПРОРЫВШИМ ХОДЫ В ЯЗЫКЕ НА СТОЛЕТИЕ ВПЕРЕД. КОТОРОЕ ТЕПЕРЬ?

И КЛАССИКОМ ОН СТАЛ. НЕ В ПОСЛЕДНЮЮ ОЧЕРЕДЬ БЛАГОДАРИЯ НАЗВАННОМУ ИМ ХОЛОДНЫМ ЛЯГУШОНКОМ. “ХАДЖИ-ТАРХАН” ВОБРАЛ В СЕБЯ “ПОЛТАВУ” И “МЕДНОГО ВСАДНИКА” И Т.П. “ШАМАН И ВЕНЕРА” – “РУСЛАН И ЛЮДМИЛА”, ВСЕ ЭТО МОГЛИ БЫ ПОВТОРЯТЬ ШКОЛЬНИКИ. А ПОВТОРЯЕТ ТОТ, КОМУ САМЫМ ЧУДНЫМ МГНОВЕНИЕМ РУССКОЙ ЛИРИКИ:

А Я
ИЗ ВЗДОХОВ ДАНЬ...

КТО ВСЕГДА НАВЕКИ ОТТУДА, ГДЕ ИЗАНАГИ ЧИТАЛА “МОНОГАТОРИ” ПЕРУНУ. КТО СМОТРИТ В ЕДИНУЮ КНИГУ ГОР И РАВНИН И НАПРАВЛЯЕТ ВОДЫ КРЕЩЕНИЯ В МЕРТВОЕ МОРЕ. И МЫ НА МЕРТВОЙ ВОЛНЕ ЭТОГО СМЕШЕНИЯ ШТИЛЕЙ, ВЗРЫВНОЙ, ДЕТУСЯ! ПАМИРСКОГО МАТЕРИКА И ПОЛУОСТРОВА ПАРНАССКОГО ПОВЕЛИТЕЛЬ.

8888

ПОЛНО
КАК ПОСЛЕ
ПРОШЛЯКОВ
СУДАТЯЕНСКИХ.
ПРОВЕРИТЬ
РАСКВЕВЕННЫХ

МОЛЧНО
ВЗРЫВА.
ВОЗВРАЩЕНИЕ
ОКОЛОДЦЕМ
ХВОРОСТ
СУКВ.

И ВОТ МЫ

ВИДИМ

ЧТО МИРС КОНЦА

А НАМ ХОТЬ ДЫ

ски

ПОДСУНУТО СОЛНЦЕМ
РАСПИЛЕННОЕ
МАНДАЛА
ПОСЛЕДНЕГО ВЕКА
РУССКИХ

ХЛЕБНИКОВ. ФЕДОРОВ. ЦИОЛКОВСКИЙ. ЛОБАЧЕВСКИЙ. КРУЧЕННЫХ. МАКЕВИЧ.
ВСЕТАМ. ГРОМ БАЛАЛАЙКИ РАЗДАВАЛСЯ. ХРАНИ НАС
БОЖЕ БОДЬШЕ ЧЕМ ЦАРЯ. 20П
ПРЫГАЛ В НЕБО. 20П
ДЛЯ ПРОВЕРКИ ТАЙНО ЗРЕНИЯ. 20П
В. ТРАСТУМУ - И. БУРИХИН.

Шпенглер и Гитлер: географическое несходство.

К моему великому сожалению я услышала, что вы отходите от Архива Ницше и более не желаете иметь с этим ничего общего. Я предельно сожалею и не в состоянии представить себе причину. Меня информировали, что вы становитесь в резкую оппозицию Третьему Рейху и его Фюреру... Но это как раз то, что я не могу понять. Разве наш глубокопочитаемый Фюрер не несет те же самые идеалы и ценности для Третьего Рейха, что вы выразили в “Пруссачестве и Социализме”? Каким образом возникла ваша столь сильная оппозиция?

*Из письма Элизабет Фёрстер-Ницше Освальду Шпенглеру
Веймар, 15.10.1935*

Сестра великого философа не поняла то, что лежало на самой поверхности. Одной из реальных причин было как раз различие между прусской помещичье-торгово-промышленной идеей порядка и организованности, рационального мироощущения, холодного интеллектуализма, можно сказать, почти инженерного отношения к вселенной, обществу, природе, и баварской иррациональной, крестьянско-охотничьей природой южногерманской мутной и горячей крови.

Шпенглер был плод того же дерева, одним из корней которого был француз Ипполит Тэн, который понимал человека, как продукт конкретной эпохи, места, климата, природы и пр. Однако, то что для француза было концом, для немца оказалось точкой отсчета. Эта детерминированность, отсутствие выбора требовало по Шпенглеру от человека либо сдачи на волю рока либо борьбы. Рожденный в конкретной семье, стране, общественной группе, человек уже с первой минуты жизни обречен на существование в этом континууме. Он должен приспособиться и жить, или же попытаться счастья в борьбе с предопределением. Победить или подчиниться – таков выбор человека. Качества данные ему природой, воспитанием, образованием, традицией позволят ему или встать над рутинным существованием, или же сознательно, без тени унижения, подчи-

ниться судьбе и работать в отведенном тебе месте во вселенной. Пруссия воплотила в себе эти идеалы. Блестящие философы, просвещенные аристократы, дисциплинированной армия, толпа великолепно обученных и исполнительных чиновников, законность, чтимая всеми, государство чтущее граждан, поощряемая сотни лет торгово-промышленная деятельность и т.д. и т.п. Гармоническая структура, где были преодолены как британский материалистический индивидуализм, так и галльский социальный эгалитаризм, казалось Шпенглеру, была создана в прусском обществе. Он видел задачу построения общества, в котором людям будут представляться не равные права, а определенное место в социальной иерархии. В равной степени Шпенглеру были чужды как коммунистическая идея равного распределения благ, так и хищническое право сильного. Его идея была в том, что каждый должен был получить ему положенное — *jedem das seine*.

В этом есть многое от расчета, холодного цинического признания несправедливости рождения, национальности, материального положения. Однако, это высшая справедливость. Разрушение иерархии является несправедливым. Талантливая личность в таком обществе имеет ступени по которым она может взойти высоко. В мире равенства отсутствие ступеней делает взлет личности случайным.

Поэт неравенства, Шпенглер часто использовал термин “the man of prey”, человек-хищник. Несмотря на то, что многим хочется видеть в этом отзвук нищевской бестии, здесь нет ничего от этого. Хищник в природе прекрасно знает свое место. Он никогда не вступит в борьбу с превосходящим его по силе. По одному оскалу зубов, рычанию, росту, массе, взгляду, зверь чувствует свою обреченность. Он скалится, рычит, но уходит, уступая место, не затевая бессмысленной борьбы. Право сильного признается таким образом не в борьбе, а как заранее предопределенная ситуация. Только в случае равных сил начинается сражение. Вступающий в борьбу ощущает в себе силу побеждать. Только с этим чувством хищник начинает борьбу. И она не всегда продолжается до момента гибели одного из бойцов. Часто, когда один чувствует недостаток сил во время битвы, он гордо отступает, уходит, огрызаясь, признавая иерархическое превосходство противника, утверждая вечный закон. Борьба на смерть не такое уж частое событие в мире хищников. Не как люди, животные редко обманывают себя.

Это следование неписаным законам в мире животных, нужно было по Шпенглеру воплотить в человеческом обществе. Идеально, если общество столь устойчиво в традиции, что не требуется законов для ограничения позывов человеческой природы, но это идеал, а на деле требуется как раз жесткая система регуляций и правил. По крайней мере, до тех пор, пока эта система не будет записана в генах поколений. Такая система по мнению Шпенглера была развита в Пруссии. 'The map of prey' был прекрасно вписан в рамки традиций и законов. По большей части пруссак не нуждался в напоминаниях – система вбивала ему общественные ценности с детства, иногда и физически.

Север порождает ограничение, рационализм, иерархию, мысль; Юг-анархию, иррационализм, бунт, чувство, материализм. Искусство севера мистично и духовно, искусство юга – чувственно и материалистично. Церковь исчезает на севере, растворяясь в государственности, религия становится мистической тайной личности. На юге церковь растворяет в себе государственность, заменяет ее, превращая религию в ритуал, массовый праздник, в формальное художественное, чувственное зрелище. На севере есть иерархия групп, на юге только хозяин и рабы. Подчас только рабы без хозяина. Северная история не имеет историй о восстаниях рабов, южная сколько угодно. Германцы занявшие место римлян в бывшей Римской империи восприняли только ее имперский, цезарский характер. На юге их короли стали большими и малыми деспотами с неограниченной властью. На севере они были постоянно ограничиваемы в своей власти разными общественными группами, но и они ограничивали тенденции групп к сепаратизму. Северные народы вырабатывали государственность, южные теряли ее с каждым часом. Сегодня мы видим наибольшее разрушение общественных институтов в южных странах и концентрированную государственность на севере.

Частой ошибкой было и есть считать что главная опасность приходит с востока. Орды варваров, разрушителей культуры и цивилизации, идут с востока на запад, и это направление, где нужно поставить заслон. Однако, подлинный разрушитель идет с юга. Этот тип личности, нации, расы, философии, религии является подлинным врагом *nordic man* с его стремлением к постоянной деятельности, как практической так и духовной. Трудовая напряженность уступает место расслаблению, исчезает дисциплина движений как физических, так и умственных. Ничем не ограничиваемый

более ум бросается в крайности, то же случается и с телом. Чувство заменяет разум, интеллектуальный императив превращается в чувственный позыв. Векторная цивилизация становится скалярной. Организация в пространстве и времени оказывается более ненужной и даже враждебной, поскольку ограничивает свободу движений.

Шпенглер ясно видел эту опасность с юга, так же как и преимущества севера. Когда он писал и говорил, что он так и уйдет из жизни по-настоящему непонятым, он был прав. Он был чужд расовой теории, потому что главный враг был не в цвете кожи или форме носа, а в структуре мышления. Нация, раса и отдельная личность несут разрушительные тенденции благодаря не биологическим качествам, а их обычаям, их религии, состоянию умов, что зависит в основном от географии и геологии, и, соответственно, культурной традиции места, где эти человеческие типы были сформированы. Ранее в истории народы перемещавшиеся по планете несли свою ментальность в новые места. Более организованные нации подчиняли менее, полудикие орды пришельцев растворялись в вышней культуре.

Однако, случалось и так, что пришельцы побеждали. Это происходило тогда, когда общество-матка принимало идею пришельцев или же идею-пришельца. Обычно такие общества были огромными конгломератами наций, как Рим, империя Габсбургов или Россия. В тех случаях, когда империя принимала культурный и религиозный плюрализм, или, говоря сегодняшним языком, становилась многокультурной, в ней мгновенно начинали возобладать “южные” тенденции. После этого требовалось уже немного времени, чтобы общество, разьедаемое изнутри коррозией, рухнуло.

Шпенглер был не понят и в других его идеях. Ненависть, которую он пропагандировал столь усердно, не была в его понимании чувством, которому можно и нужно было отдаться. Напротив, это была идея, императив, принцип, заключавшийся в знании врага и активном, интеллектуально-действенном неприятии его идей. Когда Шпенглер говорил, что настоящий человек должен уметь ненавидеть, он имел в виду предельную детерминированность человеческого бытия выраженную со знаком минус. По его мнению знание и отрицание всего чуждого пруссианизму (читай: подлинной или нордической цивилизации) было наиболее важно. *Sudentum* было тем, что требовало отрицания, а стало быть ненависти. Шпенглер обратил свой призыв к молодежи, так как старшее поколение уже давно было заражено вирусом. К сожалению

нию, эта идея была искажена в расовой теории нацистов, где акцент был сделан на биологический, расово-генетический аспект понимания развития истории и культуры. Так целые нации и расы оказались врагами независимо от реальности их бытия.

Германия не была исключением и, конечно же, как и другие страны Европы, подверглась этому разрушительному влиянию юга. И ирония заключается в том, что идеи северянина Шпенглера были восприняты на немецком юге и их крайним выразителем стал человек южногерманского, австрийского происхождения. Адольф Гитлер не был человеком, по мнению Шпенглера, отвечающим требованиям предъявляемым к действительному вождю, способному бороться за идеалы пруссианизма. Шпенглер чувствовал, что Гитлер сам по себе находился в плену *Sudentum*. Несмотря на его организаторские способности, его медиумические качества, на его предельный германизм Гитлер нес в себе слишком много от юга. Бавария (место в Австрии где был рожден и вырос Гитлер еще в прошлом веке было частью Баварии) была той страной, где нордический дух германцев более всего подвергся губительному влиянию юга. Крестьянская католическая Бавария, королевство определенно более итальянское по своему духу нежели германское, была местом, где эстетическое, чувственное отношение к миру, преобладало за счет рационального, холодно-интеллектуального, инженерного восприятия последнего. Именно там в начале века возник *Expressionismus*, с его бунтом индивидуалистического чувства против прусской рациональной заорганизованности. Мюнхен стал столицей иррационализма.

Шпенглер, всегда считавший, что свет идет с севера, никак не мог принять лидерство отсталой технологически, промышленно неразвитой Баварии над организованной дисциплинированной, технически и социально передовой Пруссией. Этот конфликт, вообще хорошо известный в Германии, противостояние Берлина и Мюнхена, пожалуй ярче всего выявился в годы Веймара и Третьего Рейха. Несмотря на то, что Шпенглер в целом поддерживал борьбу немецких фашистов за власть, он был неприятно поражен абсолютной неподготовленностью “пивного путча”. Он вообще не любил путчи и бунты, так как это разрушало государственность, а она была для Шпенглера все. В этом случае он усмотрел здесь противоречие, которое позднее привело к крушению Третьего Рейха – северная идея осуществлялась южными средствами. Интуитивизм вместо расчета, натиск вместо организованности, темперамент на месте опыта, чувство подавляющее интеллект, разум. Для Шпенглера бы-

ло всегда мало только попытки сделать что-либо, не менее важно было как это сделать. Баварские экспрессионисты призывали к чувственному бунту, к личностной революции, к примату человека над его социальной организацией. Левые, коммунисты, призывали к бунту масс, к реализации воли эгалитарной группы. В Гитлере было много и от тех и от других. Слепая вера в массу, также как глубокая убежденность в праве личности на предельное утверждение в среде себе подобных, не оставляла в его психологии места для признания социальной организации прусского типа. Несмотря на то, что Гитлер всячески высказывал свое преклонение перед Фридрихом Великим, он на деле никогда не был пруссианистом. В Фридриховой Пруссии ли, в Бисмарковой, ему, скорее всего, бы не нашлось места в иерархии, поскольку там были другие критерии личности. Гитлер это чувствовал, и поэтому всячески заигрывал с прусской интеллигенцией и аристократией. Его ближайший друг и соратник, Герман Геринг, аристократ, душа салонов, герой войны, блестящий офицер и организатор, был для, хотя и храброго, но только солдата и, хотя и интеллектуала, но плебея по происхождению, Гитлера, недостижимым идеалом. Неслучайно именно он был сделан Гитлером премьер-министром Пруссии и председателем рейхстага.

Назначение Геринга было одной из попыток фюрера опрусситься. Он сменил окружение – забыв “старых товарищей”, баварских крикунов и бунтарей, и обратился к офицерству, особенно высшему, среди которого еще было немало пруссаков и дворян. Крупные промышленники, высшее офицерство, потомки императорских родов стали его магнитом. Но в этой среде он по-настоящему принят не был, только был использован, а когда южная разрушительная сила его натуры стала опасной для самое Германии как государства, его попытались убрать. Карающей рукой стал аристократ Клаус граф фон Штауфенберг, ученик и последователь Стефана Георге, писателя и философа аристократической, интеллектуальной Германии. Однако судьба сохранила Гитлера, и это как бы о знаменовало окончательное крушение пруссианизма внутри Третьего Рейха, и поражение Германии извне.

Шпенглер не дожид до этого времени. Однако, он предвидел события, как это случалось с ним часто. Он предчувствовал, что к здоровой северной реакции на разрушение германской государственности, выразившейся в критике Веймара со стороны правых националистов, примешивается южная струя. Восстановление прус-

сианизма в Германии по Шпенглеру не могло быть произведено толпой хулиганов и плебеев, даже одетых в униформу и организованных по армейскому образцу. Социальная контрреволюция должна была прийти сверху, от носителей идей порядка и государственности, не снизу, от крестьян или безработных слесарей. Это было то, что не понимала Элизабет Фёрстер-Ницше, когда писала Шпенглеру вышеупомянутое письмо.

В заключение, хочется сказать, что Sudentum не является болезнью только германской нации. Он вреден любой государственности. Любая нация обретшая подлинную социальную организацию, а ею может быть только иерархия (демократия, равенство, свобода – по Шпенглеру изобретения “южан”), должна выработать механизмы борьбы с Sudentum, должна быть начеку. Шпенглер был первым, кто ударил в колокол, но его набат до сих пор еще не услышан окончательно западным миром. Или, возможно, уже некому слышать. Или, возможно, они только просыпаются от его звуков.

ВЕЛИКИЕ НЕУДАЧИ

“Удача, о высокочтимый, это шутиха, что мгновенно вспыхивая, сияет несколько мгновений и быстро угасает во мраке. Неудача же подобна хорошо просмоленному факелу, что горит не столь ярко, зато долго, освещая ночную дорогу.”

Сирхан Ибн-Искандер “Поучения путника”

Вопреки распространенному мнению, что успех отдельных личностей, также как и государств, то есть, удачи полководцев, политиков, ученых, философов, партий, сект, религий, коммун и т.д., играют главную роль в истории, неудачи, провалы, поражения являются подлинным механизмом повседневно творящим и движущим наш мир.

Удача, успех редко являются чем-то закономерным, чье развитие легко проследить с самого начала. Как правило, это носит характер вспышки сверхновой звезды – в неожиданном месте, с неожиданным блеском и с последствиями, которые невозможно предсказать. Это то, что делает успех загадочным, почти мистическим, и, может быть, потому столь привлекательным. Невероятный, никак необъяснимый с точки зрения школьной мудрости и, кстати, сих пор толком необъясненный, взлет маленького корсиканского юноши, породил не меньше толков и догадок, чем судьба Александра Великого. Однако, в тени этого гигантского памятника успеху, кроется одна из великих неудач в истории – крушение двухсотлетней попытки французских королей реализовать идею жизнеспособной абсолютной монархии. Загадочный триумф большевиков в России во втором десятилетии XX века был закономерным следствием крушения аналогичной попытки на стороне русских царей. Победоносное окончание второй мировой войны явилось не столько результатом ряда побед союзников на фронтах, сколько, может быть, следствием одной из неудач гитлеровского режима, который в силу почти мистической цепочки событий, не сумел создать в срок ядерное оружие, даже несмотря на то, что на пути к этой цели технически и технологически немецкие ученые во многом опередили союзников. Провал нацистского атомного проекта безусловно явился одним из главных факторов поражения

Германии во второй мировой войне, также как успешное применение атомной бомбы американцами было сильнейшим ударом, непосредственно приведшим к падению империи Ямато. 2000 лет назад поражение Антония в битве при Акциуме имело грандиозное значение не только потому, что расчистило Августу путь к императорской власти, но и потому, что не привело к египтизации Рима, что могло бы произойти, окажись Клеопатра у власти на Палатине. Трудно сказать, как бы сложилась судьба Рима и всей ойкумены в результате. Вся история европейской цивилизации могла пойти по совершенно иному пути.

Уильям Батлер Йейтс

**Рассказы Майкла Робартса и его
друзей: фрагмент записи,
осуществленной его учениками
Из книги “Видение” (A Vision)**

Перевод Аркадия Ровнера и Виктории Андреевой

I

Трое нас, два молодых человека и молодая женщина сидели у камина в 11 часов вечера на первом этаже дома по Алберт Роуд, Регент Парк. Но тут вошел третий молодой человек, подошел к ним, придвинул к себе стул и сказал: “Вы не узнаете меня, а я шофер: я всегда присутствую на подобных вечерах, это предотвращает слухи”. Я спросил: “Где мистер Оуэн Аэрн?” “Оуэн, – сказал он, – вместе с Майкл Робартсом составляет рапорт.” Я спросил: “Для чего там нужен рапорт?” Он сказал: “О, рапорт нужен всегда. А пока я собираюсь рассказать вам свою историю и послушать ваши. Времени у нас будет предостаточно, потому что, когда я выходил из кабинета, Майкл Робартс назвал вселенную огромным яйцом, которое постоянно выворачивается наизнанку, не ломая своей скорлупы, а подобные вещи всегда выводят Оуэна из себя”.

“Меня зовут Даниэль О Лэри, самое интересное для меня – чтение стихов и когда-нибудь создание маленького театра для пьес в стихах. Вы помните, что за несколько лет до Мировой войны реалисты убрали из театра последние остатки рифмованной речи. Пока я был на войне, пока голодал после нее, я думал, что здравый смысл мог возвратиться и пошел на “Ромео и Джульетту” пояснить это. Я застал этих известных Мистера... и Миссис... на их кухонном бормотании. Неожиданно мне в голову пришла такая мысль: “Что случится, если я сниму сапоги и запущу ими в Мистера... и Миссис...? Мог ли я предать своей будущей жизни такую конкретную цель, что действие происходило бы не среди капризов, но среди форм интенсивности? Я мысленно пробежал свою жизнь, начиная с детства, и решил, что мог. “У тебя не хватает смелости,” сказал я громко произнося слова низким голосом. “Хватит”, сказал я, и начал рас-

шнуровывать сапоги. “Не хватит” сказал я, и после некоторых подобных чередований я встал и швырнул сапоги.

“К несчастью, хотя и могу сделать все это, что приказываю себе сделать, мне недостает истинной смелости, а именно самообладания в непредвиденной ситуации. Кидал бы я крикетный мячик в воротца, меньших по размеру актера или актрисы, я бы не промахнулся; но так уж это случилось, что один сапог упал в первые ряды, а другой попал в музыканта или в медный инструмент, который он держал в руках. Тогда я выбежал через боковую дверь вниз по лестнице. Только я добежал до выхода, как услышал сзади топот и подумал, что это должно быть оркестр и мое паническое состояние усилилось. Реалисты превращают ниши слова в гравий, а певцы и музыканты превращают их в масло и мед. Мне всегда казалось, что однажды музыкант покалечит меня. Дверь выхода вела в узкую улицу, и по этой улице я бежал, пока не очутился в руках пожилого джентльмена стоящего на углу возле открытой двери легкового автомобиля. Он затолкнул меня в автомобиль, ибо я был настолько выдохшийся, что не мог сопротивляться, и машина тронулась. “Надеюсь эти сапоги, – сказал он, – боюсь они слишком большие, но я подумал, что лучше быть в безопасности, и принес тебе пару чистых носок”. Я был в такой панике, и все так напоминало сон, что я сделал все что было сказано. Он выкинул мои покрытые грязью носки из окна и сказал: “Тебе не нужно говорить, что ты сделал, если только ты не захочешь рассказать об этом Робартсу. Мне было приказано ждать в углу человека без сапог”. Он привез меня сюда. Все что я могу добавить это то, что я жил в этом доме с того вечера, примерно шесть или семь месяцев тому назад, и что это огромное удовольствие говорить с людьми моего поколения. Во всяком случае вы не можете сочувствовать этому ужасному поколению, которое в детстве сосало Ибсена из гигиенической бутылки Арчера. Вы можете даже лучше, чем Робартс понять почему этот протест является величайшим событием моей жизни.”

“Я считаю всех своих родителей отвратительными, – сказала молодая женщина, но я люблю своих дедушку и бабушку.” “Как мог мистер Аэрн знать, – сказал я, – что случится? Ведь вы задумали свой протест сидя в театре”. “Робартс, – сказал О Лэри, – видит, что должно случится в минуты пробуждения или утром, до того. Как ему приносят чашку чая. Аэрн – яростный католик, считает это язычеством или нечто в этом роде и ненавидит это, но он должен делать это, что Робартс говорит ему делать, и так было всегда с дет-

ства. Но Робартс сказал, что вы должны не задавать мне вопросы, а представить себя и рассказать свою историю”.

Меня зовут Джон Даддон, – сказал я, – а эта молодая женщина настаивает, чтобы ее называли Денисой Де-Ль-Иль Адам и что этот высокий молодой человек – Питер Хаддон. Он всегда получает то, что хочет, и я ненавижу его. Мы были друзьями пока Дениса не начала встречаться с ним”. В этот момент я был прерван Денисой, сказавшей, что я голодал, пока Хаддон не купил мои картины, что он купил семь больших пейзажей, тридцать набросков из жизни, девять ее портретов, и что я взял с него их двойную цену. Хаддон остановил ее, сказав, что он дал бы больше, если бы был в состоянии, ибо мои картины ему страшно нравились, и О Лэри просил меня продолжить свою историю. “Сегодня днем, – сказал я, – Хаддон пришел ко мне в студию и я подслушал разговор о встрече в кафе Руаяль. Когда я предупредил ее, что она пожалеет, если пойдет туда, она заявила, что никакого такого разговора не было. Однако, я купил тяжелую палку и вечером встал возле кафе Руаяль, ожидая, когда они выйдут. Вскоре вышел мужчина и я опустил палку на его голову. Он упал на тротуар и я подумал: “Я сбил с ног моего единственного покровителя, и как великолепно, что я это сделал и мне хотелось танцевать. Но тут я увидел, что человек на тротуаре был незнакомый пожилой джентльмен. Я нашел швейцара кафе, сказал, что, у пожилого человека приступ и мы отнесли его в лавку аптекаря, несколько дверей вверх по улице. Но я знал, что правда все равно обнаружится, когда он очнется, и потому проскользнул в кафе, нашел столик Хаддона, рассказал ему, что случилось и спросил совета. Он сказал: “Правильным будет убедить пожилого человека не начинать судебного разбирательства. Мы пошли в аптекарскую лавку, где собралась небольшая толпа. Пожилой джентльмен сидел в маленькой задней комнате бормоча: “...Мое ведение... должно случиться раньше или позже...” Хаддон сказал: Сэр, это случайность. Вы не должны обижаться на то, что были сбиты с ног вместо меня”. “Вместо Вас?”, сказал пожилой джентльмен, пристально заглядываясь в Хаддона. Честный человек, хороший честный человек – это не обида.” А затем, так как будто он неожиданно подумал о чем-то: “Я не скажу ни слова полиции при условии, что вы и этот молодой человек и эта молодая женщина встретитесь с моим другом и выпьете вместе немного вина”.

Вскоре пришел Аэрн с высоким пожилым мужчиной. Аэрн, теперь когда я увидел его при хорошем освещении, оказался полным, бородатым, похоже ведущим сидячий образ жизни человеком с тусклым взглядом, другой же был худощавый мускулистый шатен, чисто выбритый и с живым ироничным взглядом. “Это Майкл Робартс”, сказал Аэрн, и вынул из буфета тарелку с бутербродами, стаканы и бутылку шампанского и поставил их на маленький столик, и взял себе и Робартсу стулья. Робартс спросил кто есть кто, поскольку он уже знал наши имена, и сказал: “Я хочу правильный тип юношей и девушек для своих учеников. Аэрн выполняет роль моего посланника. О чем мы будем говорить? Об искусстве? Дениса всегда чувствует себя смущенной с пожилыми мужчинами, а Хаддон зовет пожилых мужчин “сэр”, и тем смущает их, и поэтому для того, чтобы что-нибудь сказать я ответил: “Нет, это моя профессия”. “О войне?”, сказал Робартс, но Хаддон сказал: “Нет, это моя профессия, сэр, и я устал от нее.” “Любовь?”, сказал Робартс, и Дениса, чья борьба со смущенностью всегда приводила к дерзости, сказала: “О, нет. Это моя профессия. Расскажите мне историю Вашей жизни.” “Аэрн, книгу,” – сказал Робартс. Аэрн открыл замок книжного шкафа и достал оттуда кусок козлиной кожи, а из него старую потрепанную книгу. “Я привел Вас сюда, – сказал Робартс, – чтобы рассказать вам где я нашел эту книгу, что последовало за ее нахождением, и что еще должно последовать. Я нашел маленькое каббалистическое общество в Ирландии; но некто и время нахождения были против меня, оставил его и покинул страну. Я отправился в Рим и там безумно влюбился в одну балерину, у которой в голове не было ни одной мысли. Все могло бы быть хорошо, удовлетворись я тем, что получил; пойми я что ее холодность и жестокость в преображении тела обретали нечеловеческое величие; что я восхищался в теле тем, что ненавидел в душе; что осуждение – это Юдифь и приводит меч к тому, что возбуждает его плоть; что это мои утверждения кажутся мне пресными, благодаря индоликции мой луны. Чем больше я пытался узнать ее характер, тем больше раскрывал взаимную враждебность. Ссора, последняя из многих, произошла в Вене, где танцевала ее труппа и чтобы сделать ее как можно более завершенной, я стал сожительствоать с ограниченной девицей принадлежащей миру наемных комнат показательных своей убогостью. Однажды ночью я был выброшен из своей

кровати и, когда зажег свечку, то увидел, что опрокинувшаяся одним своим боком кровать, оказалась подпертой сломанным стулом и старой книгой с обложкой из свиной кожи. Утром я обнаружил, что книга называлась *Speculum Angelorum et Hominum*, была написана неким Геральдусом, напечатана в Кракове в 1594 г.оду, за много лет до отмеченных Краковских публикаций. Книга была полуразвалившейся с полностью вырванной серединой; но со все еще сохранившимися аллегорическими картинками, человек разорванный орлом пополам и какое-то дикое животное, человек бьющий кнутом свою тень, человек между горбуном и шутом в колпаке с бубенцами, и так далее до цифры восьми и двенадцати, портрет Гиральдуса, единорог, повторенный несколько раз, широкая диаграмма в форме колеса, где фазы луны были перемешаны с яблоком, желудом, чашкой и тем, что выгнуто как скипетр или жезл. Моя любовница нашла ее в стенном шкафу, где ее оставил предыдущий жилец, лишенный духовного сана священник, присоединившийся к труппе цыган и исчезнувший, и она вырвала середину из книги, чтобы разжечь огонь. Хотя немного осталось от латинского текста, я провел несколько недель, сравнивая один отрывок с другим и все вместе с непонятными диаграммами. Однажды я возвратился из библиотеки, где тщетно пытался сопоставить моего Гиральдуса с Гиральдусом из Болонии, и обнаружил, что моя любовница исчезла, либо просто из отвращения к моим занятиям, либо, я надеюсь, к более внимательному мужчине. Ничто не отвлекало моих мыслей, которые проносились сквозь мои прошлые любви, не бывшими многочисленными или счастливыми, к платонической любви детства, наиболее страстной из всех, и я погрузился в безнадежное отчаяние. Я всегда знал, что любовь должна быть неизменной, в то время как мои любви выпивали свое масло и умирали — никогда не существовало вечно-горящей лампы”. Он опустил голову на грудь, и мы сидели в молчании, пока Дениса не сказала: “Я считаю, что мы не должны обвинять себя до тех пор пока мы не женимся. Я всегда считала, что ни государство, ни должны допускать развод ни при каких обстоятельствах. Необходимо сохранить в жизни символ вечной любви”. Робартс казалось не слышал ее, ибо он продолжил свою тему, с того места, где остановился. Любовь содержит все Кантовские парадоксы, но она первая отравляет наши жизни. Тезис — нет начала, антитезис — есть начало, и я предпочитаю так: тезис — есть конец, антитезис — нет конца. Истощенная криком, моя любовь умирает; без этого крика, была бы не любовь, а желание, желание

не кончается. Тревога рождения и смерти кричат в одно и то же мгновение. Жизнь это не серия излучений из божественного разума, как каббалисты это себе представляют, но иррациональная горечь, беспорядочный спуск от уровня к уровню, не водопад, но водоворот, вихрь.

“Однажды ночью между тремя и четырьмя часами утра, я никак не мог заснуть, и мне пришло в голову пойти помолиться Сытому Гробу. Я пошел, помолился, стал несколько спокойнее, и вдруг сказал себе: “Иисус Христос не понимает моего отчаяния. Он принадлежит порядку и разуму.” На следующий день неожиданно вошел старый араб. Он сказал, что был послан, встал рядом с лежащей книгой *Speculum*, которая была раскрыта на рисунке колеса с отмеченными фазами луны, описал его, как ученые его племени, выдернул две спирали, держа их одну против другой, так что одна из них своим узким концом находилась в широком конце другой, показал мне, что мое колесо и две его спирали имеют одно и то же значение. Он принадлежал к племени арабов, называвших себя Жудвалис или Диаграмматистами, потому что их дети обучались танцам, оставляющим на песке следы, полные символического смысла. Я присоединился к этому племени, принял его одежду, обычаи, мораль, политику, чтобы узнать его истину и приобрести его знания. Я сражался в его войнах и приобрел авторитет и вырос до уровня начальника. Ваш молодой Полковник Лоуренс никогда не подозревал какой национальности старый араб сражающийся на его стороне. Я запомнил свою жизнь, уравнивал удовольствие с опасностью, с тем чтобы кости мои не смягчились.

III

Три месяца спустя Хаддон, Дениса О Лери и я молча сидели вокруг того же камина. Последние несколько дней мы спали и ели не выходя из дома, с тем, чтобы Робартс мог учить нас безо всяких помех. Вошел Робартс, с маленькой коробочкой из слоновой кости, сел, поставив коробочку на колени. Денисы, весь день сдерживая возбуждение, сказала: “Никто не знает почему меня зовут Денисой Де-ЛЬ-Иль Адам, но я решила рассказать свою историю”. “Ты уже рассказывала эту историю, – сказал Хаддон, – десяток раз в кафе Руаяль, и, кажется, этого достаточно”.

В этот момент к моему величайшему облегчению, Аэрн ввел в комнату бледную тонкую женщину, лет тридцати пяти и мужчину, который казался несколько старше. Аэрн предложил им

стулья и Робартс сказал: “Это Джон Бонд, а это Мэри Бэлл. Аэри привез Джона Бонда из Ирландии, чтобы вы могли послушать, что он имеет сказать, и Мэри Бэлл, потому что я считаю ее достойным хранителем содержимого этой коробочки. Но прежде чем Бонд расскажет его историю, я настаиваю, чтобы Дениса рассказала свою: из того, что я о ней знаю, я уверен, что это будет восхитительное и красочное начало.

Дениса сказала: “Я читала “Акселя” в постели. Было между двенадцатью и часом ночи 2-го июня прошлого года. Дата, которую я никогда не забуду, потому что в ту ночь я встретила человека, которого буду любить всегда. Я перелистала страницы акта, в котором любовники находятся в подвале замка. Аксель и Сара решили, что лучше умереть, чем обладать друг другом. Он говорит, что ее волосы полны запахов листьев мертвой розы – милая фраза – я бы хотела, чтобы кто-нибудь сказал ее мне; а потом – знаменитое предложение: “Что же касается жизни, то наши слуги сделают это за нас”. Я думала о том, что заставило их поступить столь абсурдно, когда погасла свечка. Я сказала: “Даддон я слышала, как ты открыл окно, прокрался на цыпочках через всю комнату, но я никогда не предполагала, что ты еще и задуешь свечку. “Дениса, – сказал он, – я ужасный трус: я боюсь незнакомых женщин в пижамах”. Я сказала: “Нет, мой дорогой, ты не трус, ты просто робкий, но почему ты называешь меня незнакомкой. Мне казалось, что я все правильно объяснила, когда сказала тебе, что сплю на первом этаже, что больше никого на этом этаже нет и что я оставляю окно открытым.” Через пять минут я сказала: “Даддон – ты импотент, перестань дрожать, пойдись к камину и сядь возле него. Я принесу тебе немного вина”. Когда он выпил полстакана красного вина он сказал: “Нет, я в действительности не импотент, я просто трус. Когда Хаддон устает от девицы, то я занимаюсь с ней любовью и никаких трудностей не возникает. Он всегда говорил о ней, но даже если бы он и не говорил, большой разницы не было бы. Он мой лучший друг, и когда он и она в одной постели, это так, как будто она принадлежит дому. Дважды я самостоятельно находил партнеров, и потерпел неудачу, так же как сегодня. На самом деле, я не слишком надеялся, потому что ты ясно дала мне понять, что будешь ждать меня. Я сказала: “О дорогой, как восхитительно, теперь я знаю все об Акселе. Он просто был робким. Если бы он не убил Командира во втором акте – что было бы гораздо впечатляющим в конце пьесы – он мог бы послать за ним и все было бы хорошо. Командир, конечно же, но он был

родственник, и, в конце концов, Аксель мог бы думать о Саре, как о члене семьи. Я люблю тебя, потому что ты не был бы таким робким, если бы не относился ко мне с таким уважением. Ты чувствуешь ко мне то же, что я чувствую к епископу на стихаре. Я не за что теперь не оставляю тебя. Даддон сказал, ломая руки: “Что же мне теперь делать?” Я сказал: “Пошли за Командиром. Он сказал, мгновенно оживившись: “Должен ли я привести Хаддона?”

Две недели спустя Даддон и я были во Флоренции. У нас было полно денег, потому что Хаддон только что купил большую картину, и мы были в восторге друг от друга. Я сказала: “Я хочу послать Хаддону этот маленький портсигар.” Это была одна из тех миленьких малахитовых штучек, что продаются во Флоренции. Мне на них выгравировали надпись: “В память о 2-ом июне”. Он сказал: “Почему в ней только одна сигарета?” Я сказала: “О, он поймет”.

“Ну, а теперь вы знаете, – сказала Дениса – почему я зову себя именем автора Акселя”. Я сказал: “Ты хочешь помнить, что в эту ночь, я познакомил тебя с Хаддоном”. Она сказала: “Какой же ты глупец. Ведь это ты, кого я люблю и буду любить всегда”. Я сказал: “Но ведь ты же любовница Хаддона?” Она сказала: “Когда мужчина предлагает мне сигарету и мне нравится сорт, мне хочется сотню, но портсигар почти пуст”.

А теперь – сказал Робартс, – очередь Джона Бонда. Джон Бонд ошарашено взглянув сначала на Денису, а потом на меня, начал. Было очевидным, что он приготовил свои слова заранее. “Примерно 15 лет тому назад, эта женщина вышла замуж за прекрасного человека, на много ее старше, который жил в большом доме на наиболее тихой части Шаннона. Замужество ее было бездетным, но счастливым, и могло бы продолжаться, если бы на его девятом году ей не сказали провести зиму за границей. Она одна поехала на юг Франции, поскольку у мужа была научная и филантропическая Работа, которую тот не мог оставить. Я отдыхал в Каннах, после завершения труда о перелетных птицах, и в Каннах же мы встретились и влюбились друг в друга с первого взгляда. Воспитанные в строжайших принципах Ирландской Церкви мы были поражены ужасом и скрывали свои чувства. Я бежал за ней из Канн в Монако, и Монако в Антиб, из Антиба в Канны, пока мы случайно не оказались в одном отеле, и настолько смирились с судьбой, что обедали за одним столом, и после расставания в саду навсегда, смирились с ней окончательно. Вскоре она была с ребенком. Она была первой

женщиной, вошедшей в мою жизнь, и не помни я эпизод из жизни Вольтера, я был бы беспощаден. У нас не было ни пенни; ради ребенка, и ради нее самой она немедленно должна была возвратиться к мужу.

Поскольку Мэри Бэдл не отвечала на мои письма, я заключил, что она не хочет изгнать меня из своей жизни. Я прочел о рождении нашего ребенка, и более не слышал в течении пяти лет. Я принял пост в Дублинском музее, специализировался в изучении ирландских перелетных птиц, и однажды в 4 часа дня слушатель ввел ее ко мне в комнату. Я был взволнован необычно, но она говорила со мной, как будто с незнакомым человеком. Я был “Мистер Бонд”, она извинялась за то, “что отнимала у меня время”, но я был “единственным человеком в Ирландии кто мог бы дать ей необходимую информацию”. Я понял намек и стал учтивым Куратором, я был нужен, “чтобы помочь студенту”. Она хотела изучать гнезда нескольких птиц, считала, что единственным точным методом было бы создание этих гнезд собственными руками. Она нашла и скопировала гнезда своего района, но поскольку прогресс полностью зависимый от личных наблюдений, был медлителен, она хотела знать, что было опубликовано по данному вопросу. Каждый вид предпочитал свои особые материалы: веточки, траву, мох, пучки волос и т.п., и создавал свою особенную архитектуру. Я рассказывал ей что знал, послал книги, труды об изученных обществах, переводы с иностранных языков. Несколько месяцев спустя она принесла мне гнезда стрижа и ласточки, коростели и камышовки-тростниковой, сделанных ею самою и настолько хорошо, что когда я сравнивал их с настоящими, хранимыми вместе с чучелами, то не увидел разницы. Ее поведение изменилось, оно было смущенным, почти таинственным, как будто бы, она что-то скрывала. Она хотела сделать гнездо для птицы определенного размера и формы. Она не могла или не хотела назвать ее но называла ее вид. Она хотела информации о привычках гнездования этого вида, одолжила несколько книг, и сказав, что должна успеть на поезд, уехала. Через месяц телеграмма вызвала меня в ее загородное имение. Я нашел ее ожидающей на маленькой станции. Ее муж умирал, и хотел посоветоваться со мной о научной работе, которой он занимался много лет; он не знал, что мы знали друг друга, но был знаком с моими трудами. Когда я спросил ее, что это была за научная работа, она сказала, что он объяснит, и начала говорить о доме и о том, что его окружало. Находившиеся в плачевном состоянии полуготические ворота, ко-

торые мы только что миновали, были работой отца ее мужа, но я должен обратить внимание на огромный платан, на лукомбовый дуб и на группу кедров, и еще огромные посадки были за домом. Там в 17-ом веке был дом, но теперешний был сделан в 18-ом, тогда и было посажено большинство деревьев. Артур Янг описал их посадку и говорил о тех огромных переменах, которые они производят в районе. Она считала, что человек посадивший эти деревья и знающий, что лишь его правнук может стоять в их тени, обладал благородным и щедрым сердцем. Она думала, что было в этом нечто ужасное, потому что было ужасно, стоя под этими огромными деревьями, спросить себя: “А стою ли я такого доверья?”

Двери нам открыла старая служанка, приветствовавшая нас с улыбкой дачного слуги. Пока она вела меня в мою комнату и пока я поднимался по лестнице, я обратил внимание на стены покрытые фотографиями и гравюрами, портреты Грильон Клуба, фотографии подписанные знаменитостями 60-х годов прошлого века. Я знал, что отец Мистер Бэлл в молодости служил в Заграничном Бюро, но было очевидным, что тот или другой были знакомы с большинством известных писателей, артистов и политиков того времени. Я спустился на первый этаж и увидел Мэри Бэлл, сидевшей у чайного столика вместе с маленьким мальчиком. Я начал открывать признаки моей семьи в чертах его лица, когда она сказала: “Все считают, что он очень похож на своего двоюродного деда, известного Ченсерского адвоката, друга Голдсмита и Берка, но вы можете судить сами, вот портрет его двоюродного деда, написанный Гейнсборо”. Затем она отослала мальчика, велев ему не шуметь, потому что отец болен. Я стоял у окна, раскрытого в сад, и заметил большое количество квадратных ящиков слишком больших, чтобы быть ульями, и спросил для чего они. Она сказала: “Они связаны с работой мистера Бэлла,” и казалось была несклонна объяснить ничего больше. Я бродил по комнате изучая семейные портреты; одна работа Питер Лели; меццотинты, письма в рамках от Чатама и Хораса Уолпола, дуэльные сабли и пистолеты развешанные по стенам поколениями, не заботившимися о том, насколько несообразна та смесь, что произвела их собственную историю прошлого. Вскоре вошла медсестра из госпиталя и сказала: “Мистер Бэлл спрашивает мистера Бонда. Он очень слаб; очень близок к концу, но если он скажет о том, что занимает его мысли, он умрет счастливее. Он хочет видеть мистера Бонда одного”. Я последовал за ней наверх и увидел старика в огромной постели, в комнате, завешанной картинами

Мурильо и его современников, привезенных из Италии в дни Великого Тура, и одну современную картину, портрет Мэри, когда ей было немного более 20, написанный Сарджентом.

“Старик, который должно быть когда-то был живым и веселым, улыбнулся и попытался подняться с подушки, но со вздохом повалился назад. Сестра поправила подушки и ушла в другую комнату. Он сказал: “Когда я оставил Заграничное Бюро, потому что хотел служить Богу, я был еще очень молод. Я хотел сделать людей лучше, но не оставлял этого имения, а здесь никто неправильно не поступал, за исключением детей. Провидение окружало меня такой добродетелью, что думать об изменении ее было бы богохульством. Я женился, и мне казалось, что было бы несправедливо не дать ничего в замен за полученное счастье. Я много думал и вспомнил, что птицы и животные, эти глупые существа всех видов, грабят и убивают друг друга. Тут я, по крайней мере, мог менять вещи без богохульства. Я никогда не воспринимал буквально Книгу Бытия. Страсти Адама, вырванные из его груди, превратились в зверей и птиц Эдема. Соучастники первоначального греха, они могут быть и соучастниками спасения. Я знал, что даже самая продолжительная жизнь немного могла сделать, и особенно желал принести пользу тем, кто не имел этого, чем обладал я, решил посвятить свою жизнь кукушкам. Я посадил кукушек в клетки, и сейчас у меня их так много, что они стоят бок об бок вдоль всей южной стены сада. Моей главной целью, конечно же, было заставить их вить гнезда; но в течение долгого времени они были настолько упрямы, настолько не поддавались учению, что я почти отчаялся, но рождение сына придало мне твердости и год назад я заставил некоторых самых старых и умных сделать крути из спичек, прутьев и кусочков мха, но хотя число птиц научившихся делать это увеличивается, даже самые умные из них не предпринимают никаких попыток сплести их в структуру. Я умираю, но Ваши знания гораздо глубже моих и я прошу Вас продолжить мою работу”. В этот момент я услышал за спиной голос Мэри Бэлл: “Это не нужно, кукушка свила гнездо. Твоя долгая болезнь сделала садовников невнимательными. Я только что, случайно, нашла это красивое гнездо, законченное до самого последнего слоя”. Она незаметно подкралась в комнату и стояла у моих локтей, протягивая большое гнездо. Старик попытался взять его, но был слишком слаб. “А теперь дай рабу Твоему отойти в мир”, — прошептал он. Она поставила гнездо на подушку, он повернулся и закрыл глаза. Позвав сестру, мы на цыпочках вышли из комнаты, и

закрыв дверь стояли друг возле друга. Минуту мы молчали, а потом Мэри бросилась ко мне на грудь и сказала сквозь рыдания: “Мы дали ему большое счастье.”

На следующее утро, спустившись к завтраку, я узнал, что мистер Бэлл умер во время сна, незадолго до рассвета. Мэри вниз не спускалась, и когда я увидел ее несколькими часами позже, она говорила только о мальчике. “Мы должны посвятить ему наши жизни. Ты должен подумать о нашем образовании. Мы не должны думать о себе.”

На похоронах среди друзей и знакомых Мэри заметила пожилого незнакомого мужчину, и когда похороны закончились он представил себя как мистера Оуэна Аэрна. Он рассказал нам о видениях, возникавших перед глазами мистера Робартса в нескольких дней, когда он ожидал свою внутреннюю чашку чая. Эти сцены, являясь частью нашей интимной жизни, нашей первой встречи на юге Франции, нашей встречи в музее, кровати с гнездом на подушке, настолько поразили нас, что мы этим же вечером отправились в Лондон. Весь день мы говорили с мистером Робартсом, этим вдохновенным человеком, и Мэри по его просьбе должна выполнить определенную задачу. Я завтра возвращаюсь в Ирландию, чтобы до ее возвращении позаботиться об имении и сыне.

IV

Сказал Робартс: “Я хочу задать два вопроса и четверо из вас должны на них ответить. Мэри Бэлл и Джону Бонду на них отвечать не надо, ибо я их ничему не учил. Затем он повернулся к О Лери, Денисе, Хаддону и мне и сказал: “Доказал ли я практической демонстрацией, что душа переживает тело?” Он посмотрел на меня и я сказал “да”; и после меня остальные, по очереди, сказали “да”. Он продолжал: “Мы читали работу Свифта о вражде греков и римлян; вы слышали мои комментарии, исправления, добавления. Доказал ли я, что цивилизации отдав весь свой свет, как догоревшие фитили, приходят к своему концу, и что наша цивилизация близка к концу?” “Или трансформации” – поправил Аэрн. Я сказал, говоря от имени всех: “Вы доказали, что цивилизации сгорают, и что наша близка к своему концу”. “Или трансформации”, снова поправил Аэрн. “Если бы вы ответили по-другому,, – сказал Робартс, – я бы отослал вас, ибо мы здесь для того, чтобы рассмотреть приближающийся ужас”.

Затем Мэри Бэлл раскрыла коробочку из слоновой кости, достала из нее яйцо, размера лебединого, и стоя между нами и темными оконными шторами, подняла его вверх, чтобы все могли увидеть его цвет. “Гиаинтово-голубой, согласно греческому лирическому поэту, – сказал Робартс, – я купил его у старика в зеленом тюрбане в Тегеране; оно переходило от старшего сына к старшему сыну в течение многих поколений”. “Нет, – сказал Аэрн, – вы никогда не были в Тегеране”. “Возможно Аэрн прав”, – сказал Робартс, – иногда сны мои раскрывают факты; а иногда теряют их, но это не имеет значения. Я купил это яйцо у старика в зеленом тюрбане в Аравии или Персии, или Индии. Он рассказал мне его историю, частично переданную поколениями, как он ее обнаружил в древних рукописях. Какое-то время оно находилось в казне Харума Аль-Рашида и попало туда из Византии, как выкуп за принца императорского дома. Несколько веков до этого его история не представляет значимости. Во время царствования династии Антонинов туристы видели его свешивающимся на золотой цепи со спартанского храма. Те из вас, кто знаком с классикой уже узнали потерянное яйцо веры, его таинственная жизнь до сих пор не иссякла. Я возвращаюсь в пустыню через несколько дней вместе в Оуэном Аэрном, и эта женщина выбрана божественной мудростью быть его хранителем. Когда я найду указанное место, Оуэн Аэрн и я выроем небольшое отверстие, она должна будет положить его туда, чтобы оно было выношено солнечным теплом”. Затем он говорил о двух других яйцах, и как Кастор и Клитемнестра вылупились из одного, а Елена и Полукс из другого, о последовавшей трагедии, спрашивал себя, что могло бы вылупиться из третьего. Затем последовала продолжительная речь, базирующаяся на философии Жюдвалисов и Гарильдуса, порой выразительная, чаще туманная. Я записал несколько отрывков, не пытаясь вспомнить их контекста, или установить последовательность.

“Я оказался подчиненным третьему противоречию Иманнуила Канта, тезис: свобода, антитезис: необходимость, и я вновь это заявляю. Каждое человеческое действие демонстрирует окончательную, особенную свободу души, и исчезновение ее в Боге, признавая, что реальность есть согласованность многих и одного; это противоречие – не видимость, созданная нашей мыслью, но сама жизнь, поворачивающаяся то одной, то другой своей стороной; водоворот и горечь”.

За веком необходимости, истины, добра, науки, технологии, науки, демократии, абстракции, мира приходит век свободы, фантазии, зла, сходности, искусства, войны. Сгорел ли до конца фтиль нашего века?

Смерть не может разрешить этого противоречия: смерть и жизнь являются его выражением. Мы рождаемся во множественность, и умерев превращаемся в одно. Если бы колдунья из Эндора вызвала нас из мертвых, то не сожалела бы она о возглашении нашем, подобным Самуила: “Почему ты побеспокоил меня, вместо того, чтобы сомкнуть очи на этой груди.”?

“Брачное ложе есть символ разрешенного противоречия, и было бы больше, чем символ, если бы человек мог потерять и обрести свою личность, но он засыпает и Этот сон есть сон смерти.”

“Дорогие хищные птицы, готовьтесь к новой войне, готовьте ваших детей, и всех, кто вас может услышать, ибо как может нация, человечество или что-нибудь им подобное превратиться без войны в ту “особую яркую звезду” Шекспира, что освещает дороги детства? испытывайте Фермопилами искусство, мораль, обычаи, мысль; научите бедных и богатых так поступать по отношению друг к другу, чтобы они могли стоять рядом. Любите войну за ее ужас, за обновление и возрождение веры и цивилизации. Мы жаждем веры, и нам не хватает ее. Вера приходит от потрясения, а отнюдь не по желанию. Когда человеческий род обнаружит посредством ужаса и виденья, что совершенное не может исчезнуть, и даже не совершенное не может быть надолго прервано, то что может воспротивиться такому роду? Вера обновляется тяжелым испытанием смерти”.

Аэри сказал:

“Даже если снизойдет божественное откровение на наш род, почему же при этом будет необходима война? Неужели они не могут приобрести свои черты каким-нибудь другим образом?” Он сказал что-то еще, чего я не услышал, ибо наблюдал за Мэри Бэлл, стоящей недвижно с блестящими от восторга глазами. Дениса прошептала: “Она неплохо справилась с заданием, но Робертс должен был бы дать его мне, потому что я выше по росту, и то, что я училась на манекенщицу тоже немаловажно.

Робертс положил яйцо обратно в коробочку и попрощался по очереди с каждым из нас.

Джон Даддон.

Уважаемый мистер Йейтс,

У меня есть доступ к записям мыслей и действий Робартса. Сохранились дневники, которые мой брат Оуэн вел во время их совместного скитания по Ирландии в 1919, 1922 и 1923 годах. Если буду жив и если получу согласие брата, то возможно опубликую часть из них, ибо они оказались, как и следует ожидать, там, где жизнь напряженная, и среди солдат Свободного Штата, нерегулярных войск, сельских господ, бродяг и воров, и сталкивались с событиями, которые, если их представить такими какие они есть вне контекста или безо всякого объяснения, представляют собой недавние картины мистера Джэка Йейтса, в которых форму угадывают по нескольким ярким цветовым мазкам. У меня есть запись, сделанная в Лондоне одним из учеников Робартса, которая содержит диаграммы и их объяснение, а также длинное повествование Джона Даддона.

Вы послали мне три стихотворения “основанные на слухах”, как Вы их назвали, “Фазы Луны”, “Двойное видение”, и “Дар Харума Аль-Рашида”. Первые два, сравненные с тем, что я нашел в дневниках, достаточно точны. Однако, некоторые изменения необходимы. В “Даре Харума Аль-Рашида”, как мне кажется, даты неверны, ибо согласно истории, которую Робартс рассказывал моему брату, основатель жудвалнетской секты Куста Бен Лука был еще молод когда умер Аль-Рашид. Однако, конечно, поэтическое право еще не отменено.

Я сравнивал то, что Вы мне послали из Вашей неопубликованной книги с диаграммами и объяснениями записанными его учениками, и существенной разницы не нашел. Тот факт, что Вы обнаружили потерянное в книге *Speculum* или то, что сохранилось в недоступных селениях Жудвалис, заинтересовал меня, но не потряс. Я помню высказывание Платона о памяти, и мог бы предположить, что Ваша автоматическая запись, или что бы это ни было, могла быть именно таким же процессом воспоминания. Я думаю, что под словом “память” Платон подразумевал связь с безвременным, но Даддон буквально его обнаружил сходством между Вашим лицом и лицом Гиральдуса в *Speculum*. Я вложил в конверт фотографию с этой деревянной гравюры.

Вы спрашиваете настолько же сильно ли разгорячены мой брат и Робартс в связи с той старой ссорой, и из-за чего собственно эта ссора. Вот, что я узнал расспросив разных людей. Примерно тридцать лет тому назад из “одного незначительного инцидента”

Вы создали “Розу Алхимика”, “Столы закона” и “Восхищение Ми- ги”. Робартс, тогда еще молодой человек, основал общество, с не- вольной помощью моего брата Оуэна, для изучения *Kabbala Denu- data* и подобных ей книг, изобрел некий ритуал и снял старый сарай на Хаут Пирсе для встреч общества. Разнесся глупый слух среди сортировщиков сельди или скумбрии, и какие-то девицы (мой брат считает, что они из Глазгоуа, ибо они съезжаются в той местности со всех частей страны) выбили окно. Из этого вы создали слухи об убийстве Робартса и его друзей, и хотя мой брат и включил Христа в ритуал, описали некоего рода оргию в честь языческих богов. Мой брат к языческим богам относится очень негативно, и согласно Ро- бартсу, тем самым доказывает что он ортодоксальный христианин. Робартс не предъявлял претензии по поводу описания его смерти, и говорил, что никто бы не подумал, что Аэри и Робартс, о которых рассказывают такие фантастические истории, являются настоящи- ми живыми людьми. Однако, ему очень не нравится Ваш стиль в этих историях (и это мне достоверно известно); он говорит, что Вы смысл заменили звуком, а мысль орнаментом. То, что случилось не- задолго до его отъезда из Европы, должно быть выделено с неес- тественной жесткостью. Я написал ему свои возражения. Я сказал, что вы писали также, как и многие хорошие писатели Европы в то время, что эта проза была эквивалентом того, что одни называли “абсолютной поэзией”, а другие “чистой поэзией”; что несмотря на отсутствие скорости и разнообразия, она могла бы легко приобре- сти их, как приобрела елизаветинская проза после книги *Arcadia*, ес- ли бы только она не уступила во всем сенсационному и сиюми- нутному; что фантазия, доведенная до совершенства, имеет право на хвастовство. Он ответил, что когда свеча сгорает, честный чело- век не делает вида, будто это воск создал пламя.

Джон Аэри.

Марк Ляндо

ПИФИЧЕСКАЯ ПОЭМА ЗАМЕЧАНИЯ К “ДВЕНАДЦАТИ” АЛЕКСАНДРА БЛОКА

“... Востоком Ксеркса иль Христа?” Вл. Соловьев

I

Александр Блок в своей записке к поэме оставил нам важные указания относительно своего духовного состояния при написании “Двенадцати”: “... в январе 1918 года я в последний раз *отдался стихии не менее слепо* (курсив мой – М.Л.) чем в январе 1907 или в марте 1914” (III, 474). Этот род поэтического вдохновения, имеющий весьма архаические корни, достаточно широко распространился в XX веке (суггестивная поэзия авангарда, новая живопись, музыка и т.д.). Он созвучен общему катастрофизму эпохи мировых войн и революций и осмыслялся у Блока и в русском символизме в связи с категориями “дионисизма”, “стихий”, “Духа музыки” и т.д. Это вдохновение мне хотелось бы назвать *пифическим*.¹

¹ *Пифия* – жрица храма Аполлона в Дельфах, основанного в середине IX в. до н.э., где по преданию Аполлон убил чудовищного змея *Пифона*, порождение Геи. Догреческое название этого места – *Пифо*. Одно из прозвищ Аполлона также было – *Пифий*. “... *Пифия* ... отпивала глоток воды из священного ручья Кассотиды, жевала листья священного лавра и садилась на золотой треножник над расселиной скалы. У древних авторов было принято объяснение, что экстатическое состояние, в которое впадала пифия... было вызвано вдыханием ядовитых испарений, подымавшихся из расселины... Выкрикиваемые *пифией* слова истолковывались жрецами как воля Аполлона. Ответ жрецов сообщался в нарочито неясной или двусмысленной форме”. (Мифологический словарь. Изд. “Просвещение”, М., 1965, с. 84).

Важнейшим в нем является то, что “стихия” или, скажем, подсознание творящего не отливается в классическую форму (строгий размер, нормативный язык, одномерное время, евклидово пространство), а врываясь в нее – ломает и преобразует в иную, производящую на классический слух впечатление хаоса. В случае Блока, “отдававшегося стихии”, мы еще чувствуем наследника “классической традиции”, но отмечаем особую сгущенность, наслоенность всех элементов и мотивов его предыдущего творчества, одновременно с разрывами, недоговоренностями, создающими особую загадочность. Здесь явлены кристаллы архетипов и мифологем, связанных с древнейшими и новыми пластами культуры. Они узнаются сразу или смутно мерцают в глубине текста. Высокая лирика – в футуристическом сплаве с жаргоном подворотен, руганью улицы.

Как известно, искусство символизма, возникшее на рубеже “века масс”, есть романтическое мифопоэтическое² сознание порогового состояния Времени. Но в случае “Двенадцати” этот трагический мифологизм еще усилен особой формой в энной степени. Это как бы интеграл рубежа, самый гребень порога.

В предварительном обзоре “12-ти” можно отметить следующее:

1. глубочайшую *двойственность*, а в пределе – неисчерпаемую многозначность общих и частных символов и образов поэмы, всего ее Космического Хаоса, или, вернее, “Хаосокосмоса”, как один из сигналов *пифийности* вещи. “Блок не был бы Блоком, если бы в этой поэме не чувствовалось и второго какого-то смысла, противоположного первому”, – писал лично знавший А. Блока Корней Иванович Чуковский в своей весьма глубокой книге “Александр Блок как человек и поэт”³ И это высказывание представляется мне ключом ко всему смыслу поэмы.

2. Эта двойственность явлена как непрерывная вибрация авторской интонации и голосов героев: от трагической серьезности, от лозунга и призыва – до райка и карнавала; от высокой лирики – до площадного жаргона, она акцентирова-

² Д.Е. Максимов “О мифопоэтическом начале в лирике Блока”, Ученые записки. Тартусского университета, сб. 459, Тарту, 1979. Д СПб, 1924 г.

³ СПб, 1924 г.

на пестротой размеров, явных и скрытых цитат из русской и мировой литературы, фольклора, революционных песен.

3. Чрезвычайная сложность, “гибридность” самого жанра поэмы. С одной стороны, она как бы некий “сверхцикл” стихотворений, с другой – это трагикомедия кукол-масок с классическим треугольником: Пьеро (Петька), Коломбина (Катька) и Арлекин (Петька), уже апробированный поэтом в “Балаганчике” и “Снежной маске”, и это же и святочная мистерия с “ряжеными” (апостолами грядущего Христа, каторжниками-красногвардейцами), с колядками, заклинаниями, нечистой силой и явлением Христа в финале⁴. И, наконец, как древний пласт здесь можно усмотреть дионисийское шествие с корифеем (Петька) и хором (красногвардейцы – корибанты с винтовками – тирсами), незримо возглавляемые Дионисом⁵ в венке из роз с кровавым флагом (вино и кровь – синонимы в древних культах), а мотив вакханалии – подчеркнут в поэме. Все эти наслоения и образы в связи с общей *пифийной* загадочностью поэмы являют собой как бы вереницу масок, то выглядывающих, то прячущихся одна за другую.

4. Поэма развивается в особом Пространственно-Временном континууме, где поступательное движение сюжета, особенно подчеркнутое шагом Двенадцати, встречается с вихревым круговым движением других персонажей, сопровождается повторением возгласов, положений, зеркально подраживающими откликами эха. Пространство и Время то стянуты к одному вечеру и городу, то улетают в дни и года, в бесконечные дали России и Мироздания. Все это, с одной стороны, напоминает карнавальную карусель, – с другой, круговую топологию Дантовского Инферно с черным ветром и белым снегом, с

⁴ Л. Долгосполов Поэма Александра Блока “Двенадцать”. Л., 1978. “Действие происходит в дни святок. Это обстоятельство, во-первых, более конкретно объясняет роль темы Христа в поэме, а во-вторых, накладывает на все события в поэме отпечаток святочного карнавала”. В.М. Гаспаров, Ю.М. Лотман “Игровые мотивы в поэме “Двенадцать””. Тезисы I Всесоюз. (III) конференции “Творчество А.А. Блока и русская культура XX века”. Тарту, 1975, с. 4.

⁵ Паперный В.Б. Блок и Ницше. Уч. записки Тарт. ГУ. 491. Тарту, 1979 г., с. 101.

пифийной двойственностью и, так сказать, “антимирностью” – где в Прошлом зеркалится Будущее, в Будущем – Прошлом, Верх передразнивается Низом, а Низ – Верхом и они меняются местами.

5. При богато разработанной у Блока и других символистов семантике цвета – в поэме названы только три – черный, белый, красный, но каждый из них несет ряд значений в связи с контекстом.

6. И, наконец, последняя поэма Блока, вместе с примыкающими к ней “Скифами”, есть интегральный “миф о мире”⁶ всей его поэзии и один из важнейших текстов – “мифов” русского символизма.

Все эти черты свойственны поэзии Ал. Блока в целом, но в “12-ти” они предстают в особенно сгущенной степени, создавая по-стравински пронзительную, карнавалльно-трагическую, неуловимую, как Протей⁷, структуру, до разрыва растянутую на остриях антиномий: Черное – Белое, Прошлом – Грядущее, Христос – Антихрист, Любовь – Ненависть, Жизнь – Смерть. Она заставляет вспомнить и Данте, и любимого Блоком Шекспира, у которого, по словам Пушкина, “трагические сцены сменяются пошлейшим шутовством”, и, конечно, Гоголя и Достоевского. Эта *пифийная* пророческая структура являет собой гигантскую “развернутость бытия” (Мартин Хайдеггер) – как бы обе стороны “распавшегося времени”. Она через прошлое высвечивает Будущее – его и страшные, и благие потенции на бесконечную глубину. Задавая свой главный во-

⁶ “В каждом символистском произведении ... создавался свой миф о мире ... В картине мира как грандиозного текста “миф о мире” (данного ли произведения или литер, направления...) суммирует значения и придает определенную структуру всем входящим в него мифам низших уровней. З.Г Минц “О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов”, Ученые записки Тартусского университета, сб. 459, Тарту 1979, с. 96-97. ”

⁷ “Подобно другим морским божествам, Протей предсказывал будущее. Царь Менелай захватил его и несмотря на то, что Протей принимал образы льва, дракона, пантеры, текущей воды и дерева, не выпустил его и получил ответ, как преодолеть противный ветер, а также и предсказание о судьбе других участников похода на Трою.” “Мифологич. Словарь”, М., 1965, с. 215.

прос: “Что впереди?” – поэма отвечает на него, но самым ответом как бы вопрошает, и тайна здесь, быть может, в том, что ответ лежит и в нас самих и постичь его мы можем только проникаясь духовным зрением ее автора и чувством истории России.

II.

“Черный вечер, Белый снег. Ветер, Ветер! На ногах не стоит человек. Ветер, ветер на всем Божьем свете!”

Здесь, с первых же слов первой главы сразу заявлены великая двойственность мира, его черно-белый раскол и всесмешивающий ветер, валяющий человека с ног, дезориентирующий его.

Чтобы понять всю глубину вступления, надо поставить его в связь с основной мифологемой мироощущения Блока и всего русского символизма.

Это идея Софии Премудрости Божией, идущая от истоков всей Средиземноморской культуры: от Библейских Притч царя Соломона к неоплатоникам и гностикам начала эры, к Данте, Гете, Владимиру Соловьеву.

Премудрость (она же Вечная Женственность, Душа Мира, “Дева Радужных ворот”) и с нею как бы все Мироздание – проходят путем триады. Изначально она находится в некоем “эдемском” единстве с Богом и творимым Им Космосом: “Господь имел меня началом путей Своих искони... Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны... тогда я была при Нем художницею и была радостью всякий день, веселясь перед лицом Его. И радость моя была с сынами человеческими⁸). Это – теза Далее София отходит от Бога вместе с тварной природой и становится Душою Мира, Астартой, Ахамот, “Богиней лиловых миров” Блока (параллель грехопадению в книге Бытия). Это – антитеза. И, наконец, соединение Бога и Софии и через апокалиптическую борьбу светлых и темных демонических сил, исправление искаженного Мироздания и достижение “Новой земли и нового неба”. Это – синтез.

При всем этом важнейшим состоянием для Блока и всего русского символизма была глубинная вера в то, что переживаемый поэтом и Россией исторический момент есть решающий и что “Новая земля и новое небо” – близки.

⁸ Притчи Соломоновы. С. 601. Библ. Изд. М.П. М., 1976 г.

Но при всем этом историческая реальность отодвигает осуществление “Великого” и драматизирует жизнь художника, не отменяя при этом общей мифологической схемы, а традиция русской литературы и предельная внутренняя честность заставляют Блока видеть не только то, что задумано, но и то, что реально есть.⁹

Итак, мы вброшены вступлением в точку “антитезы”, в состояние хаотического вихревого смещения Черного и Белого, Верха и Низа, Земли и Неба. Как далеко это от красок и настроений “Стихов о Прекрасной Даме”, излившихся в “Золотые годы”, совпавшие с зарей нового века, сулившего, казалось, исполнению всех великих обетований. Но белизна и лазурь с годами как бы покрываются пеплом, гаснут. Сменяются зелеными и лиловым красками травы, земли, болот второго тома, еще сгущающимися и отменяющимися в третьем томе. Сама роза становится здесь *черной*! И какой напряженный трагический контраст: “Я послал тебе черную розу в бокале золотого как неба аи” (Ш, 25). Значения цвета и других элементов поэтики символизма подвижны, поливалентны. Лиловое, а затем черное – это демонический соблазн и страсть. Это начало Астарты, Незнакомки, Клеопатры. “Искаженного начертания Софии на хаосах мира”. Это абсолютная тьма и зло, но эта тьма и чернота чреваты огнем и бунтом, обновлением Бытия: “Черный уголь, подземный мессия, Черный уголь – здесь царь и жених”... (Ш, 268).

Белое – у раннего Блока – это “белизна несказанная”, невозмутимая целостность всех цветов Софии в ее единстве с Божественным Космосом: “Из лазурного чертога время тайно снизойти Белый, белый ангел Бога сеет розы на пути” (I, 128). Ко второму и третьему тому белое семантически меняется – оно как бы намагничивается черным, сходится с ним; становится леденящей белизной ночного снега. Это “Снежный мрак ее очей!” (II, 228) или: “... И вздымает вьюга смерч, Строит белый, снежный крест, Заметает твердь...” (II, 230). Белое и Черное... Мир жестко поляризуется. Абсолютная полнота света и абсо-

⁹ “В ... непременно соотносении мифа и истории – характерная черта символизма “соловьевцев”, не отрицавших... истории и исторического миропонимания во имя мифологии, а стремившихся и здесь к “синтезу” двух ощущений времени”. Минц З.Г. цит. соч., с. 84-85.

лютное же его отсутствие. И в то же время вихревое их смешение и как бы вспыхивающая в центре этого вихря вольтова дуга – Красное: кровь застреленной Катки, Красные флаги, Мировой пожар. И важно, что несмотря на общую попытку А. Блока представить свое творчество в триадической форме, соответственно развитию общей мифологемы второго символизма – мир третьего тома не являет собой гармонического космоса; в нем черные тона, хаос и страсть “антитезы” мучительно диссонируют с “мелодиями Любви и Красоты “Соловьиного сада””.

В целом все творчество Блока периода III тома я назвал бы *хаокосмосом*. Итак, в мире ветер. Пространство растянuto до космического. Мелькают образы, “личины” – словно карнавалльно-трагические маски старого мира. Ветер треплет плакат: “Вся власть Учредительному собранию”, как бы издеваясь над интеллигентской мечтой о русской демократии. Некая старушка не понимает, что означает этот плакат и зачем он. Старушка могла бы показаться незначительной, если бы... Если не вспомнить стихотворение “Новая Америка”, обращенное к России: “Там прикинешься ты богомольной, там старушкой прикинешься ты” (III, 266) и если бы не ее слова: “Сколько бы вышло портянок для ребят, А всякий раздет, разут...”. И мы чувствуем, что это голос миллионов, у которых свое понимание демократии. Она поминает “Матушку – заступницу” – религиозный символ, весьма важный для Блока, и не на шутку страшится большевиков, явно не понимая “исторического момента”, ибо она все же одна из уходящих ликов – масок России. “А это кто? Длинные волосы и говорит вполголоса: – Предатели/ Погибла Россия/ – Должно быть, писатель – Вития ...”. Отметим тут раздумчивое многоточие в конце строки и вспомним, что ведь Блок тоже был и русский писатель и “Вития”. Он также говорил, что старой России уже нет, но при этом все же надеялся на будущее. Можно предположить, что здесь писатель – один из двойников лирического “Я” автора. Интересно, что в черновике еще стояло горькое оксюморонное сочетание: “Врет, как пророк”!

Мы видим как бы гонимые черным inferнальным ветром лики-маски прошлой жизни “Буржуа”, “Попа”, “двух скользящих и плачущих барынь”. И снова, неким зрительным рефреном носимый и разрываемый ветром плакат: “Вся власть Учредительному собранию” – и это напоминает (как и вся “12-ть” в целом) “Балаганчик”, а именно, момент с окном, затяну-

тым бумагой с нарисованной на ней и ожидаемой мистиками “зарей”: ведь мечта о народном представительстве, о парламенте, зачатком коего должно было бы быть Учредительное собрание – была заветной мечтой либеральных дедов Блока. И здесь, конечно, как и в “Балаганчике” – “пожирание заветных святых”, оказавшихся исторически несостоятельными. К тому же ветер как бы накладывает на текст плаката отрывочный разговор проституток о том, что в публичном доме тоже было “собрание” с обсуждением и постановлением, и это еще усиливает трагическое издевательство над предыдущим, заставляя вспомнить Гоголевское “Над кем смеетесь?”!

Появляется некий “Бродяга”, к которому как будто обращен возглас одной из ночных “Незнакомок” – “Эй, бедняга! подходи, поцелуемся!”. И далее следуют произносимые – Бродягой или ветром? – важнейшие слова поэмы: “Что впереди?” Вспомним: “И матрос, на борт не принятый, Идет, шатаясь, сквозь буран! Все потеряно, все выпито! Довольно – больше не могу...” (III, 19). В связи с соседством образа Бродяги с важнейшим вопросом поэмы – “Что впереди?” типа: “Что делать?”, “Кто виноват?” и т.д., уместно вспомнить о “Русских странниках” из знаменитой Пушкинской речи Ф.М. Достоевского и можно предположить, что Бродяга, сутулящийся под ветром со своим вечным вопросом в трагической вечерней атмосфере – один из двойников автора. “Лирический герой проходит по страницам цикла, окруженный двойниками: “стареющий юноша” (“Двойник”), Вампир (“Песнь ада”), Матрос (“Поздней осенью из гавани...”), Демон, Мертвец (“Пляски смерти”), Джентельмен (“Осенний вечер был...”), Приятель (“Жизнь моего приятеля”), Двойничество стало одним из ведущих принципов поэтики “Страшного мира”. “... Двойники находятся в разной степени близости к лирическому герою ...” – созвучно нашей мысли пишет И. Правдина (История формирования цикла “Страшный мир”, сб. “В мире Блока”, М., Сов. Пис, 1980, с.235-236). Еще раз укажем, что “двойничество”, зеркальность, многозначность, оксюморонность, глубинная “неслиянность и нераздельность” антиномий, обобщенные мною в общем имени *нифийность*, пронизывает весь мир поэмы и ее можно почувствовать почти в каждом “атоме” текста.

*“Черное, черное небо, злоба, грустная злоба кипит в груди
... Черная злоба, святая злоба ...”*

Лазурь неба, цвета зари, цвета Софии исчезли. Лазурь Блока стала темнеть еще и раньше. Его духовное небо как бы темнело вместе с небом России, с небом мира. “О, безысходность печали, Знаю тебя наизусть! В черное небо Италии Черной душою гляжусь.” (III, 108). Нет прежнего неба, нет прежней России, нет уже и прежнего Петербурга. “Полное разложение. Петербургу – конец”, – записывает Блок в апреле 1916 года в дневнике. Остается только “Черное небо” и “Черная злоба”, объявляемая парадоксально “святой”.

Этот мир антитезы, где крайности сходятся и “Злоба” – адское, демоническое объявляется – “святым”, причастным божественному, а говоря современным языком – причастным высшим закономерностям Истории, Мироздания.

Если Пушкинский Моцарт еще полагал, что “гений (явление божественного в контексте трагедии Пушкина: “Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь ...”) и злодейство две вещи несовместные”, то у Блока Злоба и Святость сплавляются в единую формулу, а далее само злодейство – убийство Катьки, по одной из линий понимания поэмы, как бы оправдывается Христом, и это есть катастрофа всей прежней системы ценностей в эпоху кровавых войн и революций.

Мы приходим в последней поэме Блока как бы к некоему финалу демонического или титанического устремления европейской и русской литературы от Мильтона к Байрону и Лермонтову и далее к Ницше и Блоку. Однако, здесь этот богоборческий демонизм поддерживается коллективной волей и – “глас народа – глас Божий” – мы, находясь на адском дне “антитезы”, должны понять, что это дно станет “небом” и в этом – как бы поворот “осей координат” всей прежней ценностной системы Бытия. “Последние станут первыми” – вместе со всей своей последностью, “уголовностью”.

Звучит призыв: “Товарищ! Гляди в оба!” – словно предвещающий появление новой силы и здесь, с концом первой главы, мы, следуя за сюжетом, пересекли (в первый раз) первый, так сказать, макроисторический круговой пояс поэмы и подошли ко второму (о кругоподобности пространства действия я уже говорил во вступлении).

III.

(гл. вторая и третья)

*“Гуляет ветер, порхает снег. Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни. Кругом – огни, огни, огни ...”*

Здесь мы переходим во второй круговой пояс пространства поэмы, отмеченный появлением 12-ти. Уносятся маски первой главки и движутся среди порхающего снега словно в карнавальном ритме двенадцать красногвардейцев, они же как бы и двенадцать апостолов – предвестников грядущего Христа – Диониса и они же в более близких ассоциативных планах могут напомнить каторжников Достоевского. “В зубах сигарка, примят картуз, на спину б надо бубновый туз!” и его же бесов, вернее – одержимых бесами героев знаменитого романа. Последнее особенно ясно, ибо выкрик: “Свобода, свобода! Эх, эх, без креста!” (подкрепляемый звукоэквивалентом матерной ругани “Тра-та-та!”) есть не что иное как скрытая ключевая цитата из “Бесов” – “Если Бога нет, то все дозволено”; парадоксальное сочетание: апостолы – каторжники – “бесы”, – здесь того же типа, что и “святая злоба”. В игровом карнавальном диалоге констатируется измена Катьки – ведь и она “свободна без креста”, но однако ее “свобода” осуждается, по-видимому, ибо тут же звучит ведущий рефрен поэмы: “Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!” – здесь как бы начинается кристаллизоваться новая воля, несущая новый закон. И далее звучит призыв: “Пальнем-ка пулей в святую Русь”, где далее Русь дана в карнавально-гротескном, отсылающем к “материально-телесному низу” в смысле Бахтина, аспекте: “В кондовую, в избяную, в толстозадую! Эх, эх, без креста!” И здесь явно сходятся линии отношения двенадцати патрульных вкупе с Петькой к изменившей Катьке и к осмеиваемой и угрожаемой ими “Святой Руси”, у которой они – изгои. Вспомним: “О Русь моя, жена моя! До боли нам ясен долгий путь!” (III, 249). Отметим, что эротическое уподобление Родины – возлюбленной, а поэта – богу, или пророку, гневно угрожающему изменнице, имеет глубокие корни в библейской традиции и получило развитие в русской поэзии рубежа веков.

IV.

(Гл. четвертая, пятая и шестая)

“Снег крутит, лихач кричит. Ванька с Катькою летит – электрический фонарик на оглобелях ... Ах, ах, пади!”

Действие нарастает стремительно, как в кинофильме, и мы, следуя за 12-ю, попадаем в третий от периферии сюжетный круговой пояс поэмы, отмеченный в противоположащих частях двукратным появлением лихача с Катькой и Ванькой, и как бы огненной траекторией летящего фонаря “на оглобелях”. И мы, соответственно, находимся в этом круге дважды: в главках четвертой и шестой, и именно в нем, наиболее стремительном – кульминация всей поэмы – убийство Катьки, в то время как в пятой главке – и это центральный уже не пояс, а *круг* поэмы, где словно в оке урагана несколько ослабляется inferнальный ветер мира “антитезы” и дается с эротическими разгульными попевками “биография” Катьки, этой Королевы – Астарты всей ночной петроградской преисподней, но одновременно “простой, здоровой русской девки с массой зубов, проливающей слезы над романами”, по словам А. Блока из письма к художнику Анненкову, первому иллюстратору “12-ти”. И в этой народной картине, как бы вторыми голосами и тенями, звучат многие напевы Блок-овской лирики и театра. Здесь и “Балаганчик” и “Снежная маска” и “Фаина” и “Кармен”. Сравним: “Запрокинулась лицом, зубки блещут жемчугом” ... и “... Как пламя, Сверкнувшее на миг, блеснет мне белыми зубами Твой неотступный лик” (III, 237).

В пятой главке, в середине *центрального* круга поэмы, так сказать, в *центре центра*, полосе подзадоривающих выкриков и описаний измен Катьки, и угрожающих напоминаний о прошлых отмищениях, после четырехкратных высказываний о блуде этой Ахамот с Невского проспекта: “С офицерами блудила – поблуди-ка, поблуди! Эх, эх, поблуди! (Вспомним (в отсветах древнего мифа), что она же, изменившая возлюбленная, есть для героя Россия, флиртовавшая то с дворянством (“с офицерами блудила” ... “С юнкерьем гулять ходила”), то с буржуазией (“Ванюшка сам теперь богат ...”, “Ну Ванька, сукин сын, буржуй” ...) – звучит словно тихий стон: “Сердце екнуло в груди”. И можно удивляться

огромной художественной силе текста, стягивающей в один узел мучительно личное с народным и мировым, “Родное со Вселенским” (Вяч. Иванов). Это голос любви и бесконечного страдания, ибо для Петрухи (а он следующий лирический “двойник” Автора в поэме, его народная карнавалльно-трагическая маска), – в его, Петрухи, “золотых годах” или днях – она, Катя, тоже “Прекрасная Дама”, мечта и надежда.

“Опять навстречу несется вскачь, летит, вопит, орет лихач” 12-ть вышли из “затишья” центрального круга и снова в вихре третьего кругового пояса или “кольца” поэмы (Шестая главка). И вот Катька – “Коломбина” со счастливым “Арлекином” Ванькой мчится на лихаче пред 12-тью, сверкая огненным фонариком. И опять расширяя луч воображения во всю культуру рубежа веков мы видим как бы развеселую ярмарочно-кустодиевскую и Блоковскую Красавицу – Русь, так и не ставшую “Новой Америкой” в паре с балаганным “шагаловским” Ванькой – буржуем, летящую над бездной войны и революции. И важно, что стреляет в эту “изменную” пару (не только в Ваньку, но и в Катьку, ибо угрожали до этого и ей тоже) не один Петруха, а все 12-ть вместе, как указывал один из исследователей. Они насилием как бы хотят вырваться из “вечного возвращения времени”, разбить “Неразмыкаемые” адские круги его, вернуть себе место на пире жизни, обладание Родиной, возлюбленной; вспомним Есенина: “Много их, Родина, сильных и злых, жаждущих выкусить персей твоих”. Но убивают ее.

И вот подобная “уголовная” кульминация революционной поэмы есть на языке Блока трагическая символизация вырвавшихся из подсознания грозных эротических и социальных сил – обездоленных ходом истории “варварских” народных масс; то самое “крушение гуманизма”, о коем Блок пророчил в знаменитой одноименной статье. Библейский по истокам, двуединый символ Возлюбленная – Родина космически расширяется у Блока: недаром в черновом варианте поэмы стояло: “Мировой пожар в крови из-за Катькиной любви”¹⁰.

¹⁰ Вспомним близкое у другого поэта рубежа: “... Стала распутной – ловка и хитра ... Ноги раскидывала перед ними, Каждый приди оголить тебя мог И насладиться сосцами твоими ... Станешь бесплодной и стоптанной нивой ... Ибо любима любовью ревнивой – Так говорю тебе Я – твой Господь!”.

И вот после гибели Катьки и ужасающе садистического: “Что, Катька, рада? – ни гу-гу ... Лежи, ты падаль, на снегу!” – (здесь как бы в едином фокусе, весь трагизм гражданской войны и революции) – звучит жестоко и сурово рефрен поэмы: “Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!”

Гибнет Катька – Коломбина ... Словно падает некая развешенная маска. Но только здесь нам видится уже не клюквенный сок, как в “Балаганчике”, а кровь на мертвом снегу ...

V.

(Гл. седьмая и восьмая)

“И опять идут двенадцать, за плечами ружьева. Лишь у бедного убийцы не видать совсем лица”

История в целом и безлична и безответственна, но действуют в ней отдельные люди, неся всю ее тяжкую карму, и мне кажется весьма существенным, что в финальной поэме, где Блок достиг высшего и заветного для себя: стал трагическим поэтом, – герой, от лица автора, квалифицируется именно как “убийца”, а не, скажем, как праведный мститель, осуществивший “убийство по совести”, говоря словами Достоевского, во имя правды новой исторической силы “века масс”. И у 12-ти здесь за плечами не “винтовки с черными ремнями”, а жалкие “ружья”. За всем этим брезжит уже не новый, а древний моральный закон, данный человечеству четыре тысячи лет назад у восточных берегов Средиземного моря, хотя и постоянно нарушаемый, но не отмененный. В великом “ветре на всем божьем свете”, в абсурдистском мире “свободы без креста” двоятся лики и образы, путаются “зеленые” и “красные” сигналы этических светофоров и новые не отменяют старые, которые как бы “мерцают” сквозь них. Если доминируют одни “табу” и “веленья”, то другие – таятся в подсознании и их трагический диалог *тифически* Максимилиан Волошин. “Видение Иезекииля”. Неопалимая купина. Стихи о войне и революции, выражает текст поэмы.

В условиях “патриархатного” общества, а именно таким оно было в России до революции – “бунтарство” особенно ярко выражалось в женщине. И весьма интересно, что если в первой, наиболее известной поэме русской литературы, в пушкинских

“Цыганах” – Алеко, этот прототип всех последующих “падших ангелов” отечественной словесности – осуждается народом (цыганами) за убийство изменившей возлюбленной, то в последней неоромантической поэме – герой ее сурово порицается 12-ю представителями народа именно за жалость к убитой! Как же исторически диалогизируют две “правды” в русской литературе, в этом большом “Мифе – тексте о мире”?

Старинное сказание о Деннице – отступнике мирового закона было одной из заветнейших мифологем поэзии А. Блока, неслучайно его иногда называли новым Лермонтовым, а единственным живописцем, о котором Блок писал статьи, был создатель “Демона” – Врубель. И вот этот демон – протестант, явившись после Байрона у Пушкина романтическим Алеко и демоном известного стихотворения, надевает далее в реалистической прозе статское обличье “лишних людей” и “русских интеллигентов” от Онегина до Ставрогина и Ивана Карамазова у Достоевского, все более и более фундаментально подвергая критике и делом, и словом прежнее мироустройство, во имя некой новой правды. Причем сохраняется линия романтическая и в “наземном” и в “воздухоплавательном” виде. (“Блестящий мир” А. Грина). Все более крепнет народная линия – от Гришки Отрепьева и Пугачева до каторжников Достоевского, босяков Горького, и героев поэмы А. Блока. Причем в общем процессе демократизации литературы дворянская линия сходится с народной. Женские образы, традиционно светлые, “ангелические” также демонизируются (“астартизируются”), отпадают от старого жизнеустройства. Светлану Жуковского и Татьяну Ларину Пушкина сменяют Анна Каренина Толстого, Грушенька, Настасья Филипповна у Достоевского, Вера в “Обрыве” у Гончарова, и далее “Ох, товарищи родные, эту девку я любил ... Ночки черные, хмельные с этой девкой проводил ... Из-за удали бедовой в огневых ее очах, Из-за родинки пунцовой Возле правого плеча ...”. В мире “антитезы”, бесконечно далеко от “родимого края”, “неподвижно блаженного как рай” (III, 56) – в черном ветре “страшного мира” обе половины рода человеческого – мужчина и женщина “демонизируются”. Они мятутся, сжигаемые или черной страстью или ненавистью в этом мире отрицательной, абсолютной “свободы без креста” и это приводит их к физической или духовной “аннигиляции”, или к трагической победе одного, который после этого – уже не тот, кем

был. Интересно в этой связи, что в известном романе В. Брюсова “Огненный ангел”, который безусловно внимательно читал А. Блок, тем более, что достаточно близко был знаком с образами главных героев, – у “одержимой бесами” героини романа Ренаты – на плече родинка, опознанная палачом как “знак сатаны”. “Загубил я, бестолковый, загубил я сгоряча ... ах!”. Здесь за трагическим воплем – рыданием Петрухи – как бы вся жизнь и страсть поэзии Блока II и III томов, где Прекрасная Дама сменяется Незнакомкой, Клеопатрой из паноптикума, Вампирессой из “Черной крови”, а ее герой, рыцарь и пророк – становится пьяницей, Дон-Жуаном, Демоном, Вампиром и, наконец, “бедным убийцей”: Петрухой, бредущим со спрятанным лицом во тьме Петроградского Инферно. И все это на фоне пышности русского модерна, проигранных войн, пожаров старинных дворянских гнезд, расстрелов, демонстраций, распадов семей, общественных связей и, наконец, падения трехсотлетней династии, на историческом фоне великой трагедии России.

Но Петруху решительно осуждают остальные. О чем жалеть? Произошло убийство? Но это, так сказать, “святое убийство” в духе “святой злобы” и всякий голос раскаяния должен быть заглушён “музыкой революции”, музыкой новой правды.

“Что ты, Петька, баба что ль? ... Поддержи свою осанку! над собой держи контроль!”. Символизм игнорирует все линии предыдущей русской культуры и здесь сквозь новую лексику как бы звучит старинная русская песня о Стеньке Разине и персидской княжне (А. Турков. Александр Блок. М., 1976, с.123) и, соответственно, – герой уже не одинокий отверженец, “роковой демон” – он поддержан массой тех “Стенек и Емелек”, которых вслед за Пушкиным ждал и страшился Блок, а с ним и значительная часть русской интеллигенции. “И за борт ее бросает в набежавшую волну” – эта жертва Разина восходит к древним культам – ритуальным убийствам наиболее дорогого и ценного, во имя некоего обновления жизни или выхода из безисходной ситуации. Авраам готов принести в жертву первенца, Деметра отдает бездне свою дочь Персефону и, наконец, Бог-Отец отдает на распятие Своего Сына ... И нельзя убить и нельзя *не убивать*! Лирика Блока действительно хранит древнее трагическое воспоминание. И вот уже “Петруха головку вскидывает, он опять повеселел”, и это “народно-дионисийское “веселье”” выплескивается в жутких колядках: “Эх, эх! Позабавиться не грех!

Запирайте этажи, нынче будут грабежи! Отмыкайте погреба! Гуляет нынче голытьба!” – и тут же знаменитое: “Уж я ножичком полосну, полосну!..”, с которого Блок, по свидетельству Чуковского, начал писать “12-ть” в дни святок; и здесь также просвечивается древняя традиция: “В ночь под праздник Рождества Иоанна Предтечи ... равно и в навечерие Рождества Христова и Крещения в городах и селах мужи и жены, отроки и девицы собираются вместе со всякими скоморошествами с гусями и сатанинскими песнями, с плясками и скаканием ходят по улицам и по водам, предаются различным играм и пьянству, и бывает отроков осквернение и девам растление; а под конец спешат с великим криком, как бесные и умываются водою, когда начнут звонить к заутрене, отходят в дома свои и падают как мертвые от великого клокотания” (Н.М. Никольский. История русской церкви. М., Изд. Полит, лит., 1983г., с.43-44). Так описывает Стоглав полуязыческие святочные действия на Руси еще в XVI веке, через 700 лет после принятия христианства!

Но в поэме над всем этим буйным весельем слышен вырывающийся из груди героя ли? автора? – крик – стон: “Ох, ты, горе горькое! Скука скучная, смертная” ... Далее упоминание о Боге в словах заупокойной молитвы и снова вопль: “Скучно!”. Приведем в этой связи весьма важное свидетельство – мысли Блока из неотправленного письма В. Маяковскому (VII, 350): “Разрушая постылое, мы также скучаем и зеваем, как тогда, когда мы смотрели на его постройку ... Ибо “всему свое место под солнцем” (Экклезиаст – М.Л.). Но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение”. Убито самое дорогое – возлюбленная, хотя и изменившая, но оттого еще мучительнее любимая; воспоминание о ней прожжено чувством неискупаемой вины и за этим как бы стоит историческая карма, странно метаморфизующая все строенные на пролитии крови хрустальные дворцы и утопии.

“Грянем братцы удалую за помин ее души!” – такого настроения народной стихии, легко жертвующей лицом ради массы – здесь нет (хотя и в песне, важно отметить, момент тоски, жалости к погибшей персиянке может быть отражен: “Что ж вы, черти, приуныли!? ...”). Блок остро чувствует трагизм исторической “технологии”. И вслед за великими писателями России ставит в центр эпической вещи не массовый безличный героизм и жертвы, а вот эту сугубо личную, как казалось бы, драму, эту единствен-

ную Катюку, всей своей соблазнительностью и яркостью напоминающую Катюшу Маслову с глазами как “мокрая черная смородина”, в страшной и обвиняющей жалкости лежащую с простреленной головой на ночном петроградском снегу! ..

Итак, “Враг” в виде Катюки – повержен. Это трагическая кульминация, означающая в “Тексте – мифе о мире” слом истории, но герои не вырываются из инфернальной зоны ее, они только снова как бы во втором от начала действия круговом поясе, но в противоположной, близкой уже к финалу, зеркально повторяющей первую половину, в черноветровой стихии, как бы изначально их породившей, клокочущей теперь в них, вырывающейся в бандитских “бесных” колыбельных угрозах, анархических попевках, порождающей враждебные им призраки следующей половины первого круга, в который они попадут в следующих главах. И трагический вопль духовной тоски и пустоты: “Скучно!” звучит над всем, заставляя вспомнить иную тоску Экклезиаста и “вечное повторение” Фр. Ницше.

VI.

(Гл. девятая, десятая, одиннадцатая и двенадцатая)

“Не слышно шуму городского. Над Невской башней тишина. И больше нет городского – Гуляй, ребята, без вина!”

Здесь почти дословно звучит старинный тюремный романс на стихи Ф. Глинки. В нем единственное географически конкретное упоминание места во всей поэме и только по нему, строго говоря, мы узнаем, что 12-ть шагают по завьюженному Петербургу, вернее Петрограду, сначала изменилось название города, да и он уже как бы растворился, исчез в разгуле стихии.

Поэма Блока предстает как некая попытка завершения “текста-мифа” о Петербурге русской литературы параллельно роману А. Белого “Петербург”¹¹ и отсылает нас тем самым к

¹¹ Долгополов Л. На рубеже веков. Сов. пис. Л. отд., 1977 г., 1977 г. См. также: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и “Петербургский” текст начала XX века. Тезисы I Всес. (III) конференции “Тв-во Блока и русская культура XX в.” Тарту, 1975, с. 129.

предыдущим текстам этого Петербургского “Большого текста”, и не только к ним. И вот, словно по пророчеству царицы Авдотьи – первой жены Петра I, – “Петербургу быть пусту”, развиваемому Достоевским и Мережковским, город почти исчезает. Не видно Медного всадника, нет часового со штыком из романа на слова Ф. Глинки, нет даже городского! (А ведь Блок когда-то остро отметил по поводу пейзажа России: “Везде есть жандарм”). Нет убитой с “керенками в чулке” Катьки в паре с “обуржуазившимся” Ванькой, нет уж видимо разорванного на клочки черным ветром, знаменитого плаката “Вся власть Учредительному собранию” – выражение мечты либеральных дедов А. Блока о русском парламенте – 12-ти красногвардейцев – апостолов новой правды сами себе “бог, царь и герой”, у них в руках винтовки, рождающие власть”. Но на них и вся ответственность. Бремя этой власти. Они ведомы как бы Вергилием – социальной “святой злобой” через ночное всероссийское Инферно вперед, вперед, от старого мира, но куда? “Что впереди?” – главный вопрос поэмы. Старый город на болоте почти исчез. Что же осталось в пустоте и व्यюге?

Опять здесь, словно бы вместо Медного всадника, как заметил один из исследователей, “Буржуй на перекрестке”, говорящая нам, между прочим, и о том, что мы снова как бы в первом круговом поясе действия поэмы, или в зеркальном повторе его первой половины. Опять буржуй! И либо герои кружат безысходно во व्यюге, либо время снова и снова повторяется для них! Но однако, рядом с буржуем возникает теперь “паршивый пес”, он же и “голодный” и он ставится в сравнение со всем “старым миром”. И пес уже не исчезает до конца поэмы, несмотря на все проклятия и угрозы 12-ти. “Расследование” по этой “собачьей” линии показало, что пес – двойник Пуделя – Мефистофеля из “Фауста” и родственник Черту (“с гладким хвостом, как у собаки”) из кошмара Ивана Федоровича из романа Достоевского (А. Турков в упомянутой книге, с. 125). Приближается к паре “буржуй и пес” пара “джентельмен огромный и туманный и лохматый пес” известного стихотворения (III, 42). Однако важно, что здесь “Буржуй” жалок и уже в прошлом, как и весь “старый мир”. Однако пес отправляется за 12-тью патрульными в будущее. Один из важнейших предшественников пса из “12-ти”, как мне кажется, – это черный пес знаменитого мага Агриппы Неттесгеймского из уже упоминавшегося в связи с “родинкой пунцовой” на плече Ка-

ти, романа Валерия Брюсова “Огненный ангел”; пес здесь – посланец ада, которого Агриппа перед смертью винит во всех своих бедах. Итак, здесь в “святочной”, карнавально-трагической поэме Блока появляется именно “нечистая сила” и ее присутствие расширяется все более в последующих главах.

“Разыгралась что-то вьюга, Ой, вьюга, ой вьюга! Не видать совсем друг друга за четыре, за шага!” Как не вспомнить известные строки: “Эй, пошел, ямщик! – Нет мочи! Коням, барин, тяжело. Вьюга мне слипает очи! Все дороги занесло!” Это Пушкин, и это, именно, “Бесы”. И вот, после “Бесов” Достоевского, здесь в последней поэме великого наследника всей русской литературы XIX века, уже в веке XX -м их стихия “разыгрывается” во всем пророческом смысле. Нет уже буржуа, городских “образов-масок” первой части, нет Катьки с Ванькой, летящих на лихаче с “Электрическим фонариком”, ассоциирующихся со столицей, с Петроградом, круговой скачкой своей как бы опоясывающих центр его; геометрия пространства, его хронотоп резко изменились, будто гигантской восьмеркой они вырвались в “неведомые равнины” Пушкинских “бесов”, в громадные просторы Российской Империи, в будущие года. Центр поэмы движется вместе с 12-тью, ее время помчалось скачками, вокруг них “беснование” уже макроисторической вьюги (“И вьюга пылит им в очи дни и ночи *напролет*”). И вслед за ними неотступное следование пса.

Блок необычайно близко следует здесь за Пушкиным. Обнаруживается общность метра и множество текстуальных совпадений: “Не видать совсем друг друга за четыре за шага!” (Блок). “Хоть убей, следа не видно; Сбились мы. Что делать нам!” (Пушкин). “Кто еще там? Выходи! Это ветер с красным флагом разыгрался впереди ...” (Блок). – “Посмотри: вон, вон играет, дует, плюет на меня” (Пушкин). “Кто там машет красным флагом? Приглядишься-ка, эка тьма! Кто там ходит беглым шагом, Хороная за все дома?” (Блок). – “Там верстою небывалой Он торчал передо мной; Там сверкнул он искрой малой и пропал во тьме пустой”. (Пушкин). “Скалит зубы волк голодный, хвост поджал, не отстает” (Блок). – “Сил нам нет кружиться доле; Колокольчик вдруг умолк; Кони стали. Что там в поле? (Вспомним изначальный вопрос поэмы Блока: “Что впереди?” – М.Л.) Кто их знает? Пень иль волк?” (Пушкин). Отметим, что блоковский пес прямо трансформируется здесь в пушкинского волка! (Совпадения, конечно, удивительные и, конечно, отнюдь не случайные,

имея в виду, что пушкинское стихотворение есть не просто описание езды заблудившегося путника, к которому что-то кажется во вьюжных столбах под “невидимкою луною”, а мучительное гадание о себе и России, и Блок развивает далее этот пророческий символизм. Как не вспомнить здесь написанные в том же пучке символов строки Максимилиана Волошина из “Север-Востока”: “Разыгрались, расплясались бесы по России вдоль и поперек. Рвет и кружит снежные завесы выстуженный северовосток”.

“Ох, пурга какая, спасе! – Петька! Эй, не завирайся! От чего тебя упас золотой иконостас?.. Али руки не в крови из-за Катькиной любви? Шаг держи революцонный, близок враг неугомонный!” Петрухе, как и Пушкину в “Бесах”, “страшно поневоле”, ибо он чувствует, видит “Играющие” во вьюге силы. Он хватается за старые, спасительные образы, по-простому поминая Спаса, как в первой главке того же кругового пояса действия старушка поминала “Матушку-Заступницу”. Но ему резонно указывают, что если они не упасли его от жизненных бед и пролития крови, то, видимо, не “упасут” ни от чего и потом. И “золотой иконостас” в его софийном золоте и единстве – символ прежней веры народа и самого Александра Блока как бы тонет в кипящем “бесновании” исторической вьюги. “И идут без имени святого Все двенадцать вдаль. Ко всему готовы, Ничего не жаль ...”. И это снова, как бы замаскированный Достоевский. “Они без имени святого”, “Бог – умер” для них, выражаясь словами Фр. Ницше. Они убили прежнюю любовь, преступили через кровь Катьки, “им ничего не жаль” из погибающего старого мира. У них – теперь величайшая историческая свобода, свобода “от”, отрицательная, пугающее Ничто, в котором может роиться *Все*. “Ко всему готовы” – что же отвергается 12-ти патрульными – апостолами во вьюжных просторах России? “Что впереди?” – с этим вопросом вглядывается Блок в дали Истории сквозь предрождественскую вьюгу 18 года. “Что там в поле?” – почти теми же словами вопрошает Пушкин – странник своего ямщика и видит: “бесконечны, безобразны, в мутной месяца игре закружились бесы разны, Будто листья в ноябре ...”. Каких же “бесов” видит Блок и его герои в разбушевавшихся стихиях макроистории России и породивших их, но могущих стать и обманной и враждебной им?

“Содержания коллективного бессознательного ... суть прирожденные инстинкты и прирожденные формы постижения

– так называемые архетипы или идеи, согласно которым ... об-разовывались мысли и чувства всего человечества, вклю-чающие все громадное богатство мифологических тем ... Если ... комплекс коллективного бессознательного соединяется с “Я”, данный субъект бывает поражен необычностью его содержа-ния. Оно ощущается им как нечто жуткое, сверхъестественное, нередко опасное” (Карл Юнг. Аналитическая психология в кн. “История зарубежной психологии”. Изд. Моск. Ун-та, 1986 г., с. 154-155). Эти мысли одного из великих психологов XX века по-могают, кажется, приблизиться к познанию природы образов фи-нальной части поэмы Блока. Поэт и 12-ть красногвардейцев – ка-торжников – апостолов нового мира видят во вне то, что глубоко погружено в них самих в историю их страны. Образы ненависти, страха, кармы истории. Какие же?

Пушкинский текст обладал в момент создания поэмы ог-ромной духовной, детонирующей силой для Блока, но важно, что он воспринимался им через призму текстов Достоевского и неко-торых других текстов: “Уйти из государства – это не значит войти в теократию ... Анархия во имя Свободы *без любви* путь не к божескому порядку, а к бесовскому хаосу”, – писал Д.С. Ме-режковский в известной статье “Пророк русской революции”, прочитанной и отмеченной А. Блоком¹². И далее: “Антихрист придет и станет на безначалии” – в предсмертном дневнике говорит Достоевский. Это не совсем точно. Антихрист ... выйдет из “безначалия”, анархии, но станет не на анархии, а на монархии ... на единоначалии, ... единовластию, самодержавии ... Анти-христ и есть двойник Христа”. (Мережковский Д.С. Пророк рус-ской революции. – ПСС, т. XIV, с. 125, 211). Известен слож-

¹² “А у меня все время “большие дни” (Работа Блока в Чрезв. Следств. Комиссии Врем. Прав-ва. – М.Л.), т.е. продолжаю погру-жаться в историю этого бесконечного рода русских Ругон-Маккаров или Карамазовых, что ли. Этот увлекательный роман с тысящей действующих лиц и фантастических комбинаций в духе более все-го Достоевского (которого Мережковский так неожиданно верно назвал “пророком русской революции”) называется историей рус-ского самодержавия XX века”. А. Блок. Письмо матери от 18 мая 1917 г. из Петербурга (А. Блок. Соч. в двух томах, М., 1955, т. II, с. 721).

ный характер отношения Блока к Мережковскому, в котором притяжения сменялись отталкиваниями; тем не менее романы и публицистика Д.С. Мережковского, а также воспринятые от Ф. Достоевского и Вл. Соловьева и развиваемые им мифологемы “работали” во всем поле культуры начала XX века и имели существенное значение для А. Блока во все периоды его творчества¹³.

Как же раскрывается символ Антихриста в традиции Русской литературы второй половины XIX века? Уже упоминаемая линия протестующего демонизма, идущая от Мильтона через Байрона к Лермонтову и далее к рубежу веков, пронизанная великими сомнениями Гете в Фаусте, находит свой апофеоз в культе Наполеона, отозвавшемся и в России (Недаром Пушкинский Герман похож лицом на Бонапарта). Но именно в России начала закатываться звезда “сверхчеловека” с острова на Средиземном море, чтобы потом пасть на другой совсем отдаленный остров, а в русской культуре Достоевский и Толстой, а перед тем Пушкин, идя от древней библейской традиции, распознали и развенчивали грозную опасность для мира демонической монады “человекобога”, стремящегося к власти не во имя добра, “во имя свое” и символизированного у Достоевского и Вл. Соловьева под именем “Антихриста”. Великие художники-мыслители России и всего европейского мира – они глубоко ощущали правоту и “лица” и массы в их атаке на отживший строй бытия и живых его представителей, но обозревая исторические катаклизмы, и современные конфликты, видели, к каким они порою приводят опасным “метаморфозам”; демонический индивидуализм, вливаясь в массовые движения, отнюдь не всегда растворяется в них, а наоборот, оседлав волны истории, способен подчинить себе все их массоидные силы, выступая как бы ипостасью гегелевского “Мирового Духа”, описанного великим немцем с впечатляющей рельефностью: (Он – М.Л.) ... делает чудовищные затраты возникающих и гибнущих челове-

¹³ “Мережковский кричит моему мужу: “ – С кем вы – с Христом или с антихристом? Спор продолжается. Я узнаю, что Христос и революция неразрывно связаны, что революция – это раскрытие третьего завета.” – Е.Ю. Кузьмина-Караваева. Встречи с Блоком. В сб. А. Блок в воспоминаниях современников. М., Х.Л., 1980, т. II, с.62-63.

ских сил; он достаточно богат для такой затраты, он ведет свое дело, у него достаточно народов и индивидов для такой траты¹⁴”. “Великая личность – “доверенное лицо” Мирового духа бывает вынуждена растоптать иной невинный цветок, сокрушить многое на своем пути ... индивидумы вообще подводятся под категорию средств ...¹⁵”.

И вот, все эти великие сомнения и предвиденья, данные в художественно воплощенных архетипах “коллективного бессознательного”, все эти “да” и “нет” нарастающему валу истории с особой силой звучат именно в финале последней поэмы А. Блока. Так кто же мелькает и дразнит во вьюге идущих красногвардейцев – апостолов будущего? Кто “*Разыгрался* (курсив мой – М.Л.) с красным флагом? – Ветер? но и ветер тут уже в союзе с “бесовской” стихией. Вспомним: “Посмотри, вон, вон *играет* (курсив мой – М.Л.), дует, плюет на меня; вон теперь в овраг толкает одичалого коня; (Пушкин. “Бесы”) Кто же это “ходит беглым шагом, хоронясь за все дома” (А. Блок). Отметим не идет, а именно *ходит* и “беглым шагом” – почти бегаёт, обманными зигзагами, поперек линии движения 12-ти, скрываясь (“Хоронясь за все дома” (А. Блок)) – сравнимы у Пушкина “Так сверкнул он искрой малой и прошел во тьме пустой” (“Бесы”) – совершенно иначе, чем Христос в конце поэмы “нежной поступью Надвьюжной”? И не только в этой одной петроградской бурной ночи, но и впереди в годах, десятилетиях (“дни и ночи напролет”), а может быть и в столетиях макроистории России? Как для Данте – Вергилий, так и для Блока Данте и Пушкин, хотя и неявно скорректированные Достоевским, служат, как мне кажется, гидами в безднах и вьюгах исторического Инферно. Отметим еще, что П. Флоренский указывал однажды: “В плане тематики литературной поэма восходит к Пушкину: бесовиденье в метель (“Бесы”)”. И так же как и у Данте в подземном мире есть некий центр, и в этом центре сам Царь Преисподней, так и здесь в движущемся центре вьюжных кругов поэмы перед героями, хотя эскизно и смутно, но должен быть явлен сам царь этого центра.

Итак, прочитывая поэму как “текст мифа о мире”, как бы подсвечиваемый и комментируемый предыдущими

¹⁴ Гегель. Соч., т. IX, М.-Л., 1932, с. 39.

¹⁵ Гегель. Соч., т. VIII, с. 30-32.

“текстами – мифами” (См. Минц З.Г., вышеуказ. произв., с. 96-97), я предполагаю с достаточным, как мне представляется основанием, что А. Блок через своих героев видит в вихрях исторической вьюги, – вслед за Пушкиным, Достоевским, Вл. Соловьевым и Д.С. Мережковским, – обманную, но грозную тень “Антихриста”, “Большого беса” истории, в противоположность “голодному псу” – ее “Малому бесу”, характеризующему, так сказать, “Остаточное зло” буржуазной жизни и стреляют 12-ть именно в “Большого беса”. И важнейшим в этой связи мне представляется следующий текст: “Мы провозгласим разрушение ... Мы пустим пожары ... Мы пустим легенды ... Ну-с, и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видел... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам (языческие боги, рассматриваемые христианством как демоны, “бесы” – М.Л.) ... Ну-с, тут-то мы и пустим ... Кого?” – “Кого” – “Ивана-царевича”. – “Кого-о?” – Ивана-царевича: Вас, Вас!” Ставрогин подумал с минуту. “Самозванца?” – вдруг спросил он с глубоким удивлением, глядя на исступленного. – Э, так вот, наконец, ваш план!” – “Мы скажем, что он “скрывается” (вспомним у Блока: “... хоронясь за все дома” – М.Л.), – тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле, как будто пьяный.” “Знаете ли вы, что значит это слово: “Он скрывается?” ... О, какую легенду можно пустить! А главное – новая сила идет. А ее то и надо, по ней-то и плачут ... Новую правду несет и “скрывается”. И застонет стоном земля, и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумает, как бы поставить строение каменное. В первый раз!” – “Неистовство!” – проговорил Ставрогин.” Не послужил ли этот потрясающий диалог из “Бесов” Достоевского, цитируемый Мережковским все в той же упомянутой Блоком статье: “Пророк русской революции” следующим важнейшим импульсом при создании поэтом первых тридцати строчек финальной главы своей последней поэмы?

Интегрируя все предыдущее можно предположить, как мне кажется, такую схему финала последней поэмы А. Блока: Двенадцать красногвардейцев, представителей рабочего народа – они же, в иных планах, “каторжники” и “бесы” Достоевского, они же – разгульные корибанты гиперборейского Диониса (святочные – “ряженные”) и апостолы еще невидимого Христа следуют в снежных пустынях “большой Истории” России, в некоей “трехзубой вилке” – позади них “Голодный пес”, это, так ска-

зять, малый, пошлый бес старого мира (но так и не отстающий до конца!). Впереди них – смутно *видимый* ими в беснующейся вьюге, “Машущий”, “Играющий” обманно красным флагом и “скрывающийся” (по проекту Петра Верховенского) “Антихрист”, “Самозванец”, “Большой бес” Истории – как возможный и весьма опасный вариант ее пути¹⁶ и, наконец, “за вьюгой”, уже может быть, в Метаистории – видимый автору, но *не видимый* героям – Иисус Христос. И здесь, собственно, в “ночи перед Рождеством”, в этой, ветвящейся от древних корней, святочной поэме вся вьюжная хохочущая историческая стихия – есть тот лютый и “неугомонный” (частый эпитет беса в народной традиции) враг и он порождает призраки в народном духе: “бесовидный” пес-волк, призрак, машущий флагом” и – “только вьюга долгим смехом заливается в снегах” – ведьмовский соблазняюще-дразнящий и мучительный смех, напоминающий, может быть, смех мертвой Катьки, словно смеется зеркальная “Анти-Катка”, кармически терзающая душу убийцы Петрухи, “ведьма” (вспомним у Пушкина: “Ведьму ль замуж отдают?”)

И все это чувствуют, видят 12-ть и стреляют как в страшном сне в наиболее пугающую “личину” хаоса или “имагинацию”, выходящая в духе Андрея Белого.

¹⁶ Есть ряд точек зрения относительно этого самого таинственного места поэмы и самой фигуры “ходящего беглым шагом” и “играющего красным флагом” в исторической вьюге перед 12-тью патрульными: Максимилиан Волошин считал, что это Христос, преследуемый героями, “кинутыми в темный лабиринт страстей и заблуждений”. (Волошин М. Поэзия и революция. “Камена. Жур. Поэзии”. Кн.2, Харьков, 1919, с.13-15). Близок к этому и М.Ф. Пьяных, который также считает, что 12-ть видят Христа и “трагическая противоречивость коллективной души заставляет красногвардейцев стрелять в “Незримого”” (Пьяных М.В. “Двенадцать” А. Блока. Л., ЛГПИ им. Герцена, 1976, с.23). Л. Долгополов считает, что Двенадцать стреляют не в Христа, а в породившую их стихию, ибо “стихия природы ... теперь враждебна двенадцати, как и старый мир”. (Долгополов Л. Поэма Александра Блока “Двенадцать”. Л., 1970, с. 86). М. Громов же, наоборот, говорит, что во II главке двенадцать предстают “полностью слитыми со стихией” (Громов П. “А. Блок, его предшественники и современники.” М.-Л., 1966, с.499)

“Трах-тах-тах! – и только эхо откликается в домах” – здесь гениально, аллитерациями и откликами эха подчеркивается безысходная пустота и “зеркальность” кругового ада поэмы, ее Пространства – Времени. “Трах-тах-тах! ... Трах-тах-тах! ...” Мы не знаем, чем закончилась отчаянная стрельба по пугающему их в мятели призраку, ибо здесь разрыв в повествовании, – как бы огромный временной провал, – и мы после него видим уже героев подчеркнуто величественно, даже торжественно идущих “державным шагом” в макроистории, хотя и с неотстающим псом позади: “Так. идут державным шагом – позади голодный пес, впереди с кровавым флагом и за вьюгой невидим, и от пули невредим Нежной поступью надвьюжной, Снежной россыпью жемчужной, В белом венчике из роз – Впереди Иисус Христос”.

Итак, как и следует быть в народных святочных “мистериях”, после всяческих “беснований” и жутей – в финале появляется всеискупающий “убеляющий грехи” Христос, даже не Иисус, а по-народному “Иисус” – образ, вызвавший огромное количество вопросов и недоумений, как у почитателей, так и у хулителей последней поэмы А. Блока.

И Христос здесь, конечно, не канонический, а именно блоковский и общесимволистский¹⁷, мыслимый, может быть, как Христос “Третьего завета”, несмотря на некоторую свою отвлеченность и как бы “воздушность”.

Христос “неслиянен” с 12-тью: Он, в противоположность мелькающему *во вьюге*, “хоронящемуся за все дома” призраку предфинала поэмы – “*за вьюгой*” и “*невидим*” (вспомним в “Бесах” Пушкина – “Невидимкою луна”) и не нуждается в том, чтобы “ходить беглым шагом” и “хорониться”. Он – “От пули невредим” и не идет, а именно летит и за вьюгой и

¹⁷ “Важно отметить, что в замысле “Пьесы из жизни Иисуса” (1918), Блок определяет Христа как “не мужчину, не женщину” (VII, 31), а в близкой по времени дневниковой записи говорит о “женственном призраке Христа” (VII, 311). Кроме того, Христос у Блока связывается с народным началом. Все это позволяет говорить, что Блок в духе Вяч. Иванова отождествлял Диониса и Христа” (Паперный В. Блок и Ницше. – Уч. записки Тарт. Г.У. 4-й сб., с. 491).

над ней, как луна или месяц у Пушкина и Белого¹⁸ “нежной поступью *надвьюжной*” (курсив мой – М.Л.).

Христос, с одной стороны, – как бы вне истории, он уже в метаистории. Но этот же Иисус – парадоксально “с кровавым флагом”, который Он “не держит, не несет, а как – не умею сказать” (слова Блока о Христе в “12-ти” – Алянский С. Цит. произведение, с.82). И этим-то флагом Он таинственным *двойниковым* образом связан и с мелькающим перед 12-тью и “играющим” красным флагом призраком “антихриста”. Кроме того, неслыханной до того рифмой Он связан со скалящим зубы “голодным” и “безродным” псом и это производит шутовской трагикомический эффект. К тому же в финале, в его хореях по-прежнему как бы звучит напев Пушкинских “Бесов”, слегка перебиваемый только нарушающими альтернанс и развивающими образ Христа строчками. И этим указывается то, что Христос и *неразделен с 12-тью* и со всей поэмой, в мире которой история *пифически* двусмысленно разворачивается и как величайшая трагедия и как величайший балаган! – по словам “Отца нашего Шекспира” (Выражение А.С. Пушкина).

И конечно же, Христос поэмы есть и завершающий двойник самого автора, весьма близкий ему в своем андрогинизме¹⁹,

¹⁸ “Горестно простирали по небу клочкастые руки какие-то смутные очертания; рой за роем (“мчатся бесы рой за роем” – Пушкин, прим. М.Л.) ... Когда они касались зенита, то стремительно, падая с неба кидалось на них фосфорическое пятно”. И далее: “Бирюзовый порыв неся по небу; а навстречу ему полетело сквозь тучи пятно горящего фосфора, неожиданно превратившись там в сплошной, ярко блистающий месяц ... Судьбы людские ... На мгновение осветились отчетливо: можно было увидеть, что будет, можно было узнать, чему никогда не бывать так все стало ясно”. (Андрей Белый. Петербург). И “... Вот в одну такую, на редкость вьюжную ночь мне и привиделось светлое пятно; оно росло, становилось огромным ... За этим огромным мне мыслились Двенадцать и Христос”. (Арлянский С. Встречи с Александром Блоком. М, 1969). Сравнение выдержек дает Л. Долгополов в вышеупомянутой книге, с. 202-203.

¹⁹ “Под беломраморным обличем андрогинна”. И. Анненский – “К портрету А. Блока” “Избранное”, М., 1975.

возвышенности, артистичности, в “нераздельности и неслиянности” с миром крови, земли, борьбы и даже в некоторой автобиографичности²⁰. И весьма важно также, что в белых розах Христа, в Его некоторой женственности, в “снежной россыпи жемчужной” под Его стопой как бы воскресает тема Катьки, тема любви (вспомним: “запрокинулась лицом, Зубки блещут жемчугом ...”).

Уже указывалось, что образ Христа только внешне неожидан в коде поэмы, что А. Блок вслед за “старшими символистами” “апокалиптически” осмыслял “мировой пожар” XX века как прелюдию к приходу в мир Христа (сноска на стр. 254), что поэма есть “парафраз на “святочные действия” и что к этому же времени относится замысел пьесы из жизни Иисуса. Весьма важен для нас в этой связи и написанный вслед “12-ти” очерк “Катилина. Страница из истории мировой революции”. Обратим внимание: для русского символиста и пророчествующего поэта Александра Блока падение древнеримской империи и империи Российской есть страницы *единой* мировой революции! – “... На черном фоне ночного города ... представьте себе ватагу, *впереди которой* (курсив мой – М.Л.) идет обезумевший от ярости человек, заставляя нести перед собой знаки консульского достоинства (мотив – “самозванства” – М.Л.). Это ... Каталина, недавний баловень львиц римского света, и полусвета, преступный предводитель развратной банды ... В поступи этого человека мятеж, восстание, фурии народного гнева ...” и далее: “Родился Христос, перестало биться сердце Рима”. (Блок А. Искусство и революция. М., 1979, с.269-270). *Не есть ли эти строки Блока – весьма важный автокомментарий ко всей поэме, где за парой “Катилина – Христос” как бы сквозит пара “антихрист – Христос”?*

Итак, мне представляется, что Христос, и его “хоронящийся” передразнивающий антидвойник нераздельны и неслиянны в творческом сознании поэта, – в момент его наивысшего напряжения и как бы пророческого одурманивания испарениями ужасающей исторической бездны, словно убийца

²⁰ “Любовь Дмитриевна сказала мне: “Саша нес красное знамя в одной из демонстраций рабочих”.” (С. Городецкий. Воспоминания об А. Блоке. Сб. “Ал. Блок в воспоминаниях современников”, т. 2, М., 1980, с. 329.

Рогожин и ангелический князь Мышкин у Достоевского, словно “черный ветер и белый снег” в петроградской inferнальной ночи, словно “Ненавижу и люблю” в древней формуле Катулла. И вот они, – вместе с идущим за ними 12-тью и арьергардом в виде голодного пса, – являют карнавалльно-трагическую *тифийную* маску: пророчество Русской и Мировой истории. В заключении всего мне хочется добавить ряд моментов: Последняя поэма Ал. Блока, являясь одним из итоговых “текстов – мифов” русской литературы рубежа веков, никак не может быть привязана только к этому времени, а есть именно миф – предсказание о вековых путях Истории²¹ и связана с общей средиземноморской традицией “мифа о пути”, один из которых есть библейское сказание о пути народа через пустыню к “Земле обетованной”, а другой – эллинистические легенды о путешествии героя в загробный мир, поэмы Вергилия и Данте.

Фигура Данте и весь мир его имел огромное парадигматическое значение для Блока и всего русского символизма: “Как рассказывал мне Вяч. Иванов, во время своих бесед с Блоком они часто говорили о Данте ... Многие его строки становятся понятнее, если воспринимать их как аллюзию на Дантовские” (Голенищев-Кутузов Н.П. Творчество Данте и мировая культура. М., Наука, М.СМ. XXI).

И если в период “тезы” для Блока доминировали мотивы “Новой жизни”, то в состоянии “антитезы” – это был мир Инферно; недаром в открывающем третий том цикле “Страшный мир” одной из важнейших частей являются терцины “Песни ада”, а во всем колорите “12-ти” доминируют тьма, снег и огни (может быть, преисподней). В пространственно-временном ее континууме словно мерцает топография адских кругов “Божественной комедии”. Сам черноснежный ветер ее – это ветер Инферно, вкруговую несущий сонм масок – теней поэмы. Все это, рисуя безысходную повторяемость “Страшного мира”, напоминает схему знаменитого

²¹ “Приметы эпохи сохраняются в мифопоэтических структурах, но время как бы *растягивается* (курсив мой – М.Л.) в них... Мы нередко забываем, что ... “Божественная комедия”, “Гамлет”, “Фауст”, “Медный всадник” – произведения, в которых “локальный историзм” в перспективе времени явно уступает место “макроисторизму” и даже, может быть, “метаисторизму”. (Максимов Д.Е., цит. соч., с. 18-19).

стихотворения: “Ночь. Улица. Фонарь. Аптека” – и почта в зеркальном порядке: “Аптека. Улица. Фонарь.” (III, 37). Некими сигналами “вечного возвращения” являются повторы восклицаний, лозунгов, отклики эха, “долгий смех, смех व्योги”, вторичные упоминания религиозных символов, двойники. Интересно в этой связи мысль Д.Е. Максимова: “Стихотворение – “Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.” – М.Л.) словно разлиновано на равные доли какой-то черной линейкой”. (Максимов Д.Е. – вышеуказ. соч., с. III).

Мотив пифической зеркальности²², двойничества часто звучит в стихах III тома. Пример – та же “Песня ада”. Двойник, конечно, есть и насмешка, издевательство, угроза – знак вопроса над путем героя, его идеей; Катька, предавшаяся Ваньке, есть как бы Ахамот, двойник первоначальной Кати – Софии, возлюбленной, верной Петрухе и, соответственно, ипостась России, но в то же время она и в этом двоении – единая Катька, одна Россия, и вот они хотят спасти эту единую Катьку и от внешних унижений и от нее самой как Ахамот не случайно в черновике стояло: “Мировой пожар в крови Из-за Катькиной любви” ... Они хотят спасти мир от унижений, голода, несправедливости, убийства, но сами – убивают Любовь! Отвергая “врата ада”, миф Инферно – сами действуют методом ада в безысходной зеркальности! И в этом величайший трагизм поэмы, сомнение Александра Блока в положительном смысле движения чело-

²² “Душа же пустая – мертвая притворяется все время, разыгрывает сцены, смотрясь на себя в зеркало самолюбования. Продажа души черту происходит через зеркальность”. Иванов Е.П. Записи об Александре Блоке (1905 г.). Блоковский сб., Тарту, 1964, с. 392. Крайне важна в этой связи работа: Максимов Д.Е. Об одном стихотворении (“Двойник”) в кн. “Поэзия и проза Ал. Блока.” Л., 1975. – “В русской символистской литературе тема зеркал, “зеркального мира” пользовалась популярностью ... и соединялась, как обычно, в произведениях этого круга с сюжетом о двойниках ... Мотив зеркала сохранился даже в есенинской поэме о двойнике “Черный человек” (1925 г.)” (стр. 159).

веческой истории, – как бы манифестация иронии гегелевского “Мирового духа”²³.

Вспомним также, что “12-ть” есть один из финальных текстов в общем “Петербургском мифе” русской литературы, и если в ее начальном тексте, в “Медном всаднике”, гибель возлюбленной героя от бушующей в “городе на болоте” невской стихии толкает бедного Евгения бросить вызов медному Петру и ставит в веках знак сомнения над всем историческим делом “державца полумира”, то, соответственно, гибель Катьки в революционной стихии от рук 12-ти патрульных, обуреваемых стихией революции – ставит тот же знак и над делом идущих “державным шагом” героев последней поэмы того “Петербургского мифа”, во всяком случае, в системе ценностных координат того “гуманизма”, который “хоронил” в одной из своих статей Александр Блок, но который все же продолжал жить в нем – наследнике Пушкина и Некрасова, Толстого и Достоевского ... Но тем не менее по трагическому закону тифического сознания рубежа веков, раскола времени – жертва невыносимая есть и жертва необходимая: в мире карнавального народного действа она предстает как дионисийское, очищающее аффекты кровопролитие – не случайно в порицаниях красногвардейцев по адресу безутешного Петрухи слышны отзвуки знаменитой песни о Стеньке Разине и несчастной княжне, также принесенной в жертву изначальной стихии – “Матери родной” Волге.

²³ Мотив вампиризма, а в пределе убийства, как проявления демонической “любви-ненависти” в страшном мире весьма важен для Блока периода III тома. Он связан с образом “Отца – Демона”. (“Возмездие”) и восходит также к Демону Лермонтова – Врубеля. Вампирический двойник автогероя выходит “из глубины зеркал” в “Песне ада”: “И был в крови вот этот аметист И пил я кровь из плеч благоуханных И был напиток душен и смолист ...” (III, 17). И далее, в цикле “Черная кровь”: “Знаю, выпил я кровь твою ...” (III, 58). Приведем в этой связи также воспоминание Е. Книпович: “Летом 1920 года он почему-то стал носить очень красивый аметистовый перстень своего отца. Как-то в Стрельне я захотела рассмотреть перстень поближе. Блок снял его с пальца, дал мне и вдруг сказал: “Поносите его, хорошо?, а потом я его опять возьму”. (“Вопросы литературы”, 1980, N 10, с. 153).

Трагическая двойственность последней поэмы Блока напоминает и некоторые явления в современном искусстве. Так, в кинофильме “Сталкер” Андрея Тарковского герои движутся через некую адскую “Зону” к комнате “Исполнения желаний” (вариант мифа о пути к “Земле обетованной”), где однако исполняются не те желания, что высказываются словами, а глубинные, “архетипические”, коренящиеся в подсознании входящего в комнату человека, приводя к неожиданному, иной раз роковому результату.

Могут ли, или не могут недостойные создать достойное? Вырваться из рокового круга причин и следствий исторической “кармы”? Эту вечную апорию Бытия глубочайшим образом чувствует поэт рубежа – Александр Блок.

“Достоевский, пытаюсь создать в лице князя Мышкина нечто вроде Христа, ... убедительно доказал, что Христу нет места на земле. Блок сделал ошибку полуверующего лирика, поставив Христа во главу “Двенадцати” (Из письма А.М. Горького И.А. Груздеву от 10 марта 1926 года. Архив Горького, т. XI, с.42). И, тем не менее, в поэме Блока за разрывом – в годы или тысячелетия? – “За вьюгой невидим” впереди 12-ти шествует именно Христос, от коего поэт не отказывается, “несмотря ни на какие критики” (Слова А. Блока). Вспомним в этой же связи известное высказывание Достоевского: “Пусть мне докажут как дважды два, что Христа не существует, я все же останусь с Христом, а не с этой истиной”.

Но и Христос поэмы также двойственен. Одним аспектом Он – “Богочеловек” как бы повернут к страсти, крови, к вьюжной бесовской стихии, к грозной тени “Человекобога” – Антихриста. В ином аспекте – он принадлежит духовному “небу” ранней лирики Блока – миру Софии, “Девы – Зари, Купины”. И это уже не адское “вечное возвращение”, а опровергающее его благое “возвращение Вечности”²⁴. “Что невозможно человеку – возможно Богу” – как бы хочет сказать нам Блок образом Христа в финале поэмы, указуя на неведомые нам благодатные потенции Бытия. И поэт все же верит в это, как некогда Данте в аду греха и изгнания верил в светлый образ Беатриче, указующий ему путь.

Но, конечно, финал поэмы певца “страшных лет России” лишен того вселенского ликующего аккорда, которым величай-

²⁴ Паперный В.И. Цит. соч., с. 98.

ший из сынов Предвозрождения заканчивает “последнюю кантику. В финале “12-ти” только “за вьюгой” – как надежда – Христос, но “с кровавым флагом” ... Его “Двенадцать” будут понятны лишь тому, кто сумеет вместить его двойственное ощущение революции ... Всегда он любил, ненавидя, и верил, не веря, и поклонялся, кошунствуя, и порой такая сложность была ему самому не под силу ...” (К. Чуковский. Ал. Блок как человек и поэт. Пг., 1924 г.). И финальные главки этой загадочной поэмы наиболее загадочны и всегда вызвали множество вопросов, а также и нареканий, как “справа”, так и “слева”²⁵).

Это было при жизни Блока и продолжалось в исследованиях последующих десятилетий. Я же попытался на сих страницах более ясно очертить те стороны поэмы и особенно ее финальной зоны, которые смутно прозревались и, пожалуй, четче, чем потом в самых ранних обзорах.

В заключение можно сказать, что последняя поэма Александра Блока, давая пример особой “многострунности”, загадочности, невиданной до того в отечественной литературе, – есть финальный всплеск сил всей его духовной деятельности, некая жертвенная отдача себя, своего духа, самораспятие на ревуших страстях Истории, одновременно и фарс и величайшая трагедия; поэма стремится объять антиномии Бытия в миг ожесточенной борьбы; соединить два обрыва распавшегося Времени ... В ней дух поэта – подобием некоего музыкального маятника проносится в гигантских размахах от грохота шагов красногвардейцев, кровавых угроз и черной ругани – до пе-

²⁵ Приведем два мнения: “Старания представить Христа центральной личностью для современного движения следует определить как крупное и печальное заблуждение ... Блок не осуждает и не отвергает революции, но утверждает только, что революция совершается не светлыми и чистыми героями, а людьми, над которыми властно царят темные, звериные инстинкты и страсти”. Чудаков Герасим (А. Тиняков). Пролетарская революция и буржуазная культура. Статьи 1918-1919 гг., Казань. Отд. Гос. Изд-ва 1920 г., с. 44-53. И далее: “Поэт здесь не солгал, он видел ... Только конечно не того, кого он назвал, но обезьяну, самозванца, который во всем старается походить на оригинал”. Булгаков С. На пиру богов. Совр. диалоги. Киев, кн. изд-во “Летопись”, 1918 г., с. 52-54.

вучих звуков любовной лирики; от яростного упивания хмелем мирового пожара, убийства возлюбленной и садистического надругания над убитой – до великой жалости к ней ... От “скуки скучной и смертной”, восходящей к вечной тоске Экклезиаста и страшной тени антихриста – до грядущего “снежной россыпью жемчужной” Христа.

Она не дает ответа на главный вопрос, мучивший Блока всю жизнь: “Что впереди?” (вспомним из “Медного Всадника”: “Куда ты скачешь верный конь и где опустишь ты копыта?”²⁶) В финале поэмы не светлый праздник Рождества ... Он весь именно “Хаокосмос” – неразрешенный диссонанс (слова В.М. Жирмунского); одновременное “да” и “нет” Истории, тот “единый музыкальный напор, схваченный Блоком в одну, но разрываемую жесточайшими противоречиями *пифическую маску – форму*, которая держится на разрывах и говорит недосказанностями, одной половиной плачет, а другой – смеется; “утверждая – отрицает, а отрицая – утверждает”. И эти антиномии как бы разрывают натянутый до предела дух поэта ...

Не случайно Ал. блок после “12-ти” и “Скифов” почти не пишет стихов. Звук умолкает надолго ...

“В последний раз, когда Александр Александрович был в Москве, я сказал: “Не верится, что в наше катастрофическое время могут какие-то люди чувствовать привязанность к земле, к земной любви”. Он мне ответил, даже не улыбаясь: “Это был последний мистический каламбур, который я услышал из его уст”. (Чулков Г. “Ал. Блок и его время.” В сб.: А. Блок в воспоминаниях современников. М., Худ. лит., 1980, т. I, с.335).

²⁶ Интересна в этой связи одна из мыслей “тартусцев” о символистском романе: “...Синтез еще не осуществлен. Единое в глубинах еще обнаруживает в коллизиях человеческой истории свою антигетичность и несводимость к Одному. Эта отнесенность “синтеза” к будущему вместе с тем создает ... то “двухголосое” мироощущение, которое в дальнейшем превратится в символистскую “полифонию”. Поэтому в “Петре и Алексее” – по сути *два финала* (курсив мой – М.Л.) ... дешифрируемые разными “мифами”. Минц З.Г. “О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских сим-стов”. Уч. зап-ки Тарт. Г.У. 459. Тв-во А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. III. Тарту. 1979, с. 104.

Содержание предыдущих номеров журнала "Гнозис"

Гнозис I

Леонид Чертков: Прогулка в сельце Савинском
Виктория Андреева: Толстой и Фет – опыт жизнестроительства
Юрий Иваск: Мандельштам о Белом
Сергей Левицкий: Джозайя Ройс и русская философия
Давид Зильберман: К пониманию культурных традиций
Грегори Дарлинг: Бхагавадгита: Интерпретация Шри Ауробинды
Аркадий Ровнер: Башашкино время или записки фонтана
Юрий Мамлеев: Пальба

Гнозис II

Даниил Андреев: Роза мира
Джон Л. Оппи: Икона и монах
Григорий Померанц: О причинах упадка буддизма в средневековой Индии
Виктория Андреева: Киреевский и Чаадаев
Миллисент Бенуа: Между двух миров
Николай Боков: Страды Омозолелова
Леонид Аронзон: стихи

Гнозис III-IV

Даниил Андреев: Затомисы
М.Е.Архангельский: Малевич, действительность и культура
Томас Берри: Будущие формы религиозного опыта
Анри Волохонский: Двенадцать ступеней натурального строя
Евгений Вертлиб: О природе символа у А.Белого и В.Иванова
Василий Яновский: Доклад Свифтсона
Аркадий Ровнер: Буптый брак
Петр Булыжников: стихи

Гнозис V-VI

Гайто Газданов: Авантюрист
Василий Яновский: Необыкновенное десятилетие
Александр Бахрах: Шаршун, которого я знал
Евгений Вагин: «Страх России»
Леонид Чертков: Д. А. Облеухов
Генрих Худяков: Лаэртид
Игорь Бурихин, Юджин Даниел Ричи, Леонид Аронзон, Илья Бокштейн и Елена Шварц: стихи

Гнозис VII-VIII

Фахруддин Ираки: Ламаат
Из Библиотеки Наг Хаммади: Рассуждение о седьмом и восьмом
Питер Лэмборн Уилсон: Сорок дней
Грегори Дарлинг: Видья и Авидья

Брайан Кибл: Гамлет и традиционное знание
Илья Бокштейн: Фрагменты о метафизике
Юрий Иваск: Добрый византийский самодур
Леонид Чертков: Тибетская легенда о Христе
Евгений Вагин: Всеволод Соловьев и Владимир Соловьев
Василий Яновский: Поля Елисейские
Николай Боков: Пустырь
Эмили Дикинсон, Роберт Пейн, Геннадий Айги, Розана Вассерман, Юджин
Даниел Ричи и Игорь Бурихин: стихи

Гнозис IX

Александр Введенский: Элегия, Мне жалко, что я не зверь
Сергей Шаршун: Вьюшка 1
Виктория Андреева: Шаршун и Дада
Никомедес Суарес Арауз: Манифест амнезии
Арсений Чанышев: Трактат о небытии
Аркадий Ровнер: Будда и Дегтярев
Марк Ляндо: Симгард
Томас Берри: Классическая западная духовность и американский опыт
Яков Друскин: Учитель из фабзауча
Джеффри Годберт, Валентин Пров, Генрих Сапгир, Леонид Аронзон: стихи

Гнозис X

Виктория Андреева: Встреча Блока и Белого в соловьевских идеях
Виктор Молл: Казимир Малевич
Андрей Левкин: Чапаев: место рождения – Рига. Новое о Гурджиеве
Леонид Чертков: Молчание грязного моря. Рыцари в лисьих шкурах
Аркадий Ровнер: Монолог Миши. Из дневника трансцендентного эгоиста.
Владислав Отрошенко: Прощание с архивариусом
Станислав Красовицкий, Дмитрий Бобышев: переписка 1970-1971 гг.
Игорь Бурихин, Леонид Аронзон, Ричард Маккейн, Глеб Арсеньев: стихи

Гнозис XI

Эдгар Алан По: Магия слова
Николай Боков: У башни Мертвых яблони,
Юрий Терапиано: Человек тридцатых годов
Борис Поплавский: Человек и его знакомые
Освальд Шпенглер: Pessimismus?
Аркадий Ровнер: Эмигранты
Джон Эшбери: Египетская Елена,
Сергей Родыгин: Земля рождения
Валентин Куклев: Люди расселин,
Михаил Гробман: О Малевиче
Владимир Казьмин: Сокровенное слово
Юрий Стефанов, Георгий Адамович, Лидия Червинская: стихи

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

Литературная аннотация московского композитора **Виктора Екимовского** к его музыкальному произведению “Симфонические танцы для фортепиано с оркестром”, написанная в стилизованной поэтической манере.

Статья московского музыковеда **Ларисы Гервер** “Скрябин и античные мотивы нового мифотворчества” рассматривает феномен музыки Скрябина в контексте античных мифов.

Рассказ русского эмигранта, ученика философа П. Д. Успенского, **Николая Рабенка** “Автопортрет” в переводе **Аркадия Ровнера** и **Виктории Андреевой**, повествующий о духовной аскезе и дисциплине итальянского художника Ренессанса.

Статья музыковеда из Нижнего Новгорода **Юлии Векслер** “Против своей и вашей воли он здесь, чтобы вести вас...” о “Лестнице Иакова” Арнольда Шенберга рассказывает об этом сочинении, заложенной в нем философии и обстоятельствах сочинения музыки.

Литературное либретто к оратории “Лестница Иакова” ведущего австрийского композитора XX века **Арнольда Шенберга**. Первая часть текста дана в переводе **Аркадия Ровнера** и **Виктории Андреевой**, вторая часть – в переводе **Юлии Векслер**.

Несколько стихотворных фрагментов из поэмы американского поэта **Даниела Габриела** “Люцифер” дают представление о грандиозном религиозно-философском сюжете этой поэмы.

Статья **Олега Никонова** “Тайноводство в символических мирах” повествует о “Мистагогии” преп. Максима Исповедника.

Статья поэта **Виктории Андреевой** “Гносеология целостного знания Ивана Киреевского и Владимира Соловьева” сравнивает подходы к религиозной философии двух ведущих русских философов XIX века.

Стихи одного из ведущих поэтов русской эмиграции в Париже **Бориса Поплавского** переведены на английский **Ричардом Маккейном** и **Белиндой Кук**. Затем следует подборка стихов **Б. Поплавского** на русском.

Три стихотворения российского поэта, **Валерия Дунаевского**, эмигрировавшего в Израиль, были написаны в конце 1950-х годов в концлагере в Мордовии.

Два стихотворения ведущего ирландского поэта-символиста начала XX века, **Уильяма Батлера Йейтса**, “Два дерева” и “Беседовал с иными у камина” в переводе **Виктории Андреевой**.

Стихотворение **Евгения Баратынского** “Финляндия” в переводе **Антоня Ровнера**.

Стихотворение известного английского поэта и писателя **Редьярда Киплинга** “Томлинсон” в переводе московского поэта **Леонида Черткова** ироническим способом повествует о духовно несостоявшемся человеке, выражая подход весьма близкий **Г. Гурджиеву**.

Авангардистская поэма “Витаэлегическое” российского поэта **Игоря Бурихина**, проживающего в Германии, сочетает поэзию и визуальную графику.

Две статьи петербургского эссеиста, проживающего в Нью-Йорке, **Сергея Родыгина** “Шпенглер и Гитлер: географическое несходство” и “Великие неудачи” дают оригинальный взгляд на некоторые исторические и культурные процессы.

Глава из книги “Видение” **Уильяма Батлера Йейтса** под названием “Рассказы Майкла Робарта и его друзей: фрагмент записи, осуществленной его учениками” в переводе на русский язык **Аркадия Ровнера** и **Виктории Андреевой** предлагает содержательные беседы на философские темы в повествовательно-романическом жанре.

Статья московского поэта **Марка Ляндю** “Пифическая поэма замечания к “Двенадцати” Александра Блока” рассматривает поэму и всю поэзию Блока в контексте исторических и духовных веяний драматической эпохи начала XX века.

DIGEST

The programme text by Moscow-based composer **Victor Ekimovsky** to his musical composition **"Symphonic Dances for Piano and Orchestra,"** written in a stylized poetic manner.

An article by Moscow-based musicologist **Larisa Gerver** **"Scriabin and Ancient Motives for the New Myth Creation"** examines the phenomenon of Scriabin's music in the context of ancient myths.

A short story of Russian émigré, pupil of philosopher P.D. Ouspensky, **Nicolai Rabenek** **"The Self Portrait"**, translated from English by **Arkady Rovner** and **Victoria Andreyeva**, tells a narrative of the spiritual self-discipline of an Italian painter in the Renaissance era.

An article by musicologist from Nizhni-Novgorod **Julia Wechsler** **"Against his will and yours he is here to lead you..."** deals with Arnold Schoenberg's oratorio **"Jakobsleiter,"** the philosophy that it is imbued with and the circumstances of composing the music.

The libretto to the oratorio **"Jakobsleiter"** by one of the leading Austrian 20th century composers **Arnold Schoenberg**. The first part of the text is given in translation by **Arkady Rovner** and **Victoria Andreyeva**. The second part is given in translation by **Julia Wechsler**.

A few poetical extracts from the long poem **"Lucifer"** by American poet **Daniel Gabriel** provide a conception of the grandiose religious and philosophical subject of this work.

Oleg Nikonov's article **"The Presence of Mystery within the Worlds of Symbol"** deals with the **"Mystagogy"** of St. Maxim the Confessor".

The article of **Victoria Andreyeva** **"Gnoseology of Integral Knowledge of Ivan Kireyevsky and Vladimir Solovyov"** compares the different approaches towards religious philosophy of two of the leading 19th century Russian philosophers.

Poems by one of the leading Russian émigré poets in Paris **Boris Poplavsky** are translated into English by **Richard McKane** and **Belinda Cooke** from London. This is followed by a selection of Poplavsky's poems in Russian.

Three poems by Russian poet, **Valery Dunayevsky**, currently residing in Israel, were written in the late 1950's in a concentration camp in Mordovia.

Two poems by the leading early 20th century Irish symbolist poet **William Butler Yeats**, **"The Two Trees"** and **"To Some I Have Talked With By The Fire"** in translation by **Victoria Andreyeva**.

Early 19th century Russian poet **Yevgeny Baratynsky's** poem **"Finland"** translated into English by **Anton Rovner**.

The poem **"Tomlinson"** by Rudyard Kipling in translation into Russian by Moscow poet **Leonid Tchertkov** recounts in an ironic manner about a spiritually null person, expressing an approach, similar to that of G.I. Gurdjieff.

The avant-garde poem **"Vitaalegaic"** by Russian poet, **Igor Burichin**, currently residing in Germany, combines poetry and visual graphics in an original manner.

Two articles by essayist from St. Petersburg, currently New York-based, **Sergey Rodygin**, **"Spengler and Hitler: a Geographical Dissimilarity"** and **"The Great Blunders"** present an original view of certain historical and cultural processes.

A chapter from **William Butler Yeats' book "Vision"**, titled **"Stories of Michael Robartes and His Friends: An Extract from a Record Made by his Pupils"** in translation into Russian by **Arkady Rovner** and **Victoria Andreyeva** presents profuse conversations on philosophical themes in a romantic narrative genre.

An article by Moscow-based poet **Mark Lyando** **"The Pythian Poem. Comments to Alexander Blok's 'The Twelve'"** examines this long poem as well as Blok's poetical legacy in general within the context of the historical and spiritual trends of the dramatic era of the early 20th century.

ГНОЗИС – GNOSIS

12

*двуязычный журнал литературы,
философии и искусства*

Редакторы: В. Андреева, А. Ровнер

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 84х108¹/₃₂. Печ. л. 6,25.

Уч.-изд. л. 6,88. Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
127006, Москва, Садовая Триумфальная ул., 12/1

Заказ № 175.

Типография Россельхозакадемии
115598, Москва, ул. Ягодная, 12

