

International

Literary

magazine

МАРИЯ КАМЕНКОВИЧ В ОЖИДАНИИ ИЗМЕНЕНИЙ

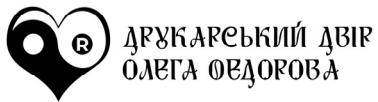
КРЕ С С Н А Т И К

Мария
КАМЕНКОВИЧ

В ОЖИДАНИИ
ИЗМЕНЕНИЙ



БИБЛИОТЕКА «КРЕЩАТИКА»
ПОЕЗІЯ, ПРОЗА, ПУБЛІЦИСТИКА



**Мария
КАМЕНКОВИЧ**

**В ОЖИДАНИИ
ИЗМЕНЕНИЙ**

**Друкарський двір
Олега Федорова
Київ, 2024**

УДК 821.161.1'06(430)-4

К 18

СЕРІЯ «Бібліотека “КРЕЩАТИКА”»

Заснована у 2023 році

Каменкович М.

К18 В ожидании изменений / М. Каменкович — Друкарський двір
Олега Федорова 2024 — 152 с.

ISBN 978-617-8000-37-0

В настоящую книгу вошли избранные эссе Марии Каменкович, написанные в разные годы. Некоторые из них были напечатаны в журнале «Крещатик» в 2000–2004 гг. Впервые публикуется ее пер. с англ. «Проповеди о Радуге» С. Сигриста.

УДК 821.161.1'06(430)-4

ISBN 978-617-8252-14-4 (серія БК) © Каменкович М., 2024

ISBN 978-617-8000-37-0

© Федоров О.М., видавець, Київ 2024

НЕПРОЧИТАННАЯ СКАЗКА

Пушкинская «Сказка о царе Салтане» — быть может, единственная во вселенной русского языка сказка, которую знают все, — а не читал почти никто.

Я не ставлю себе сейчас задачи углубляться в исследование источников «Салтана». Один из возможных — Арина Родионовна — заведомо недоступен и неперероверяем¹. Из других, приводимых, в частности, автором неординарной и очень интересной статьи о «Салтане» В. Ронкиным², для моей задачи потребуется только новелла Чосера «Рассказ юриста», — эту новеллу здесь придется еще не раз вспомнить. Но источники источниками, а перед нами — результат (пушкинская сказка), мы имеем дело именно с ним, и какая бы сказка или история ни лежали в основе пушкинского замысла, что бы ни диктовала самовластная архетипическая общесказочная схема³, — раз оказавшись в кузнечных клещах поэта и попав в перековку (а хороший кузнец, как известно, может даже горло волку перековать!), она стала тем, чем стала. И, перекованная, погрузилась в новый для себя мир — в хлебы пушкинского стиха. То-то было, должно быть, пара и шипения!!! Но и это нас сейчас не интересует, — толь-

¹ Известны многие источники «Царя Салтана» — в основном из области всемирного и русского фольклора (в том числе духовных песен). Однако все отсылки к фольклору только ярче высвечивают расхождение Пушкина с фольклорными канонами и поразительный модернизм Пушкина (недаром сказки не были по достоинству оценены при жизни поэта), выразившийся в том числе во множестве возникающих внутри «Царя Салтана» конфликтов языка, фольклорных схем, «русского» стиля и авторского личностного начала.

² В. Ронкин, «Сказка о царе Салтане», «Вестник новой литературы» № 5, СПб, 1993.

³ «Как установлено В. Проппом в „Морфологии сказки“, главное в построении сюжета не сами действующие лица, а „функции“ действующих лиц, то есть, поступки их, определенные с точки зрения значимости для хода действия... все сказки... есть вариации одного универсального архетипа» (В. Непомнящий, с. 192).

ко: что получилось в итоге? Некий текст, объект, ставший со временем настолько привычным и обиходным, что не приходит в голову к нему присмотреться. В палатах короля Аврелиана Амброзия из сказки Дж. Р.Р.Толкина «Фермер Джайлс» на стене висел волшебный меч, но о том, что он — волшебный, никто не знал, поскольку никто никогда не пытался прочесть выгравированные на нем руны... Однако на стене он все же висел, и мимо него каждый день ходили, им гордились, любовались... Так и с «Царем Салтаном»: его озвучивают, иллюстрируют, экранизируют, — не говоря уже о том, что читают, читают, читают малым детям... И — скользят по поверхности пушкинского текста (разве что сценарист «подгонит» сюжет под требования здравого смысла).

Интерпретации «Царя Салтана» объединяет одно: все они выдержаны в одном и том же стиле, которого неукоснительно придерживаются иллюстраторы и режиссеры, от И. Билибина до А. Птушко и И. Иванова-Вано¹: псевдо (или не псевдо-)русско-православном², равно объемлющем и азиатское по сути царство Салтана, и гвидоновский остров Буян, а выбор стиля — уже зачаток мысли, зачаток интерпретации. В. Непомнящий³, например, эту интерпретацию развил и назвал остров Буян «русской Утопией»⁴... Но на этом дело обычно и за-

¹ В дальнейшем мы часто приводим в качестве примера мультфильм И.Иванова-Вано (1984 года) и фильм А.Птушко (1966 года), как характерные примеры прочтения и интерпретации «Царя Салтана» и попыток приспособить сказку к требованиям здравого смысла.

² По М. Б. Плюхановой (М. Б. Плюханова, «Сказки Пушкина и московский текст», рук.), — не просто «русско-православном», но и с ярко выраженным «московским» оттенком. В своей работе М. Плюханова постулирует связь не только «Салтана», но и всего пушкинского сказочного цикла со стилистикой Московской Руси XVI–XVII веков: Москва здесь для Пушкина — «...сказочный или игрушечный образ, создаваемый для забавы и отвлечения от бремени исторического бытия», и выше: «<Сказки оставляют> ...впечатление условного, игрушечного образа Московского царства».

³ В. Непомнящий, «Добрый молодцам урок», в кн. «Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина», М., «Советский писатель», 1987.

⁴ «<Пушкин>... создает государство в государстве... обетованную землю, русскую Утопию древних поверий и легенд — остров Буян» («Поэзия и судьба», с. 223).

канчивается¹, тем более что «русско-московско-православное» оформление постановок и иллюстраций к «Царю Салтану» тоже стало привычным². А, как замечает и В. Ронкин, и тоже в отношении «Царя Салтана», «привычное... мы, как правило, своего внимания не достаиваем. Между тем свежий взгляд на явление давно известное может открыть в нем много чудесного и удивительного».

Для начала, для разогрева, мне хотелось бы проанализировать начало «Царя Салтана» со специфической точки зрения: выявить смыслы, которые заключены в форме, в структуре фраз, на которые распадается и из которых складывается этот текст. Почему только начало? Потому, что, думается, достаточно задать инерцию, а, во вторых, наша цель — не проанализировать сказку целиком, а только показать, как много пользы и смысла может быть в остранении родного, домашнего и потому бездумно принимаемого. Этот математически-аналитический метод применим к пушкинским стихам, — следовательно, позволительно его применить и посмотреть — что получится?..

¹ «Сказки Пушкина», существуя для нас как детские сказки, замкнуты в себе, не указывают своей референции, закрыты для интерпретации, или, что то же самое, открыты для любых интерпретаций» (М. Б. Плюханова, *ibid.*) (если не считать стилистическую определенность зачаточной интерпретацией, впрочем, это — спор о словах).

² Которые Иванов-Вано решает путем множества очаровательных и удачных, но домыслов на основе главной стилистической концепции (православизация положительных русских образов и салтанова царства, например), из которых единственным оправданным можно считать тотальную русификацию всего стиля мультфильма: стиль подсказан единством языка. Русские одежды персонажей мультфильма — это овеществившийся и принявший другой образ язык. Гвидон, одевшийся в западное платье, чтобы выглядеть в соответствии со своим именем — нонсенс, и в мультфильме он облачен в русское платье. Тем не менее, в фильме А. Птушко, стилизованном под «советский» образ Московской Руси (с царем-дебиллом, неестественным количеством церковных мажорков без крестов и фольклорными песнями и плясками), Гвидон сразу из бочки вылезает наряженный именно как западный принц, в то время как салтаново царство трактуется как именно московская Русь, где все чуть что мелко крестятся и крестят друг друга, а отроку-Гвидону почему-то надевают на шею крест прямо перед залезанием в бочку (правда, камера стыдливо заминает вопрос о том, крест это или просто какой-то амулет, и позже пушкинская строка «Со креста снурок шелковый...» тоже не озвучивается — то есть, ни в карете, ни пешком...)

Итак: прежде чем начаться, любое повествование (в сказках или, например, в былинах это выражено особенно явно) должно само создать себе место, где ему разворачиваться, или каким-то образом указать на место уже существующее. Делается это, разумеется, с помощью подручных средств. Например: «В некотором царстве... в давние времена жил-был царь». Достаточно любого, самого неопределенного, самого фантастического или абсурдного указания, — важна только форма высказывания, формальное обозначение внутритекстовой (отличной от реальной) пространственно-временной области, куда помещается точка отсчета, и от этой точки начинает развиваться действие. Это — схема, и, конечно, кажется кощунством вычленять эту схему из живой плоти текста. Однако если схема существует... то почему бы ее и не вычленить... рисуют же в учебниках скелеты, и это кощунством не считается, просвечивают же людей рентгеновскими лучами. Современному читателю — современные технологии...

«Царь Салтан» начинается для сказки или былины — не вполне обычно. В эпосе и фольклоре задаются обычно некие обширные и неопределенные пространство и время («тридесятое царство», «в давние времена»), а где-то посередине всего этого помещается точка отсчета: «жил-был царь». Здесь же место ограничено лаконичным «под окном», время тоже локализовано («поздно вечерком»), причем нет даже напрашивающегося «как-то» («Как-то вечерком...»), которое внесло бы хоть какую ни на есть неопределенность и размытость, а точек сразу три — «три девицы» (хотя их можно считать одной, утроенной только семантически). Однако для нового времени, для авторского повествования характерен именно такой зачин: выхватывается из тьмы какой-то элемент мира, о котором пойдет речь, а уже вокруг этого элемента строится или высвечивается все остальное, на вполне вольных началах и по свободным, не закрепленным ни в каких канонах правилам (например, у самого Пушкина в «Выстреле»: «Мы стояли в местечке ***»... Или: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова...») («Пиковая Дама»).

Итак, «три девицы» могут поначалу сойти за привычную сказочно-былинную точку отсчета, поскольку при первом упоминании ничем друг от друга не отличаются, но потенциальная разделенность

этой «точки» на три части актуализируется уже в следующих строках, причем параллелизм глаголов говорения («говорит одна девица... молвила сестрица...») сопровождается различием в содержании речей. А прямая речь героинь немедленно вскрывает внутри основного текста вставленную матрешку другого, вспомогательно-вторичного, условного, определенного частицей «кабы». Эта вставка одного пространства в другое производит внутри поэмы немедленное магическое действие, перформативный акт: помянули царя, — и вот он, царь, овеществился, по другую сторону окна, «позадь забора»: за окном мгновенно возник мир, еще, правда, совсем небольшой. А в нем, наконец-то, — царь! Тридевятого царства еще нет, а царь уже есть. Впрочем, как только он появился, подразумевается — потенциально — и царство. (Заметим в скобках, что мечты первых двух сестер сводились к тому, чтобы стать царицами, царя они не поминали, — вот он и не появлялся, и выхода за пределы зачарованного «царства-под-окном» не происходило. Только третья сестрица наносит на полотно текста эту новую точку — «батьку-царя»). Речь, вставленная в текст, «слово внутри слова», «слово в квадрате», плодоносно и мгновенно порождает свое воплощение в реальности первичного текста. Тут можно было бы остановиться и поразмышлять о том, обладает ли текст какой-нибудь «магической», «перформативной» силой внутри первичной реальности, возгонкой или функцией которой он является. Разумеется, в реальности, если громко сказать «царь» или написать это слово на бумаге, царя за забором не возникнет, и если сказать «халва», во рту сладко не станет, — ткань текста и ткань первичной реальности как-никак разнородны, это только внутри человеческого текста текст порождает текст...), однако это, как все понимают, отдельная тема. Возвращаясь же к зачину «Царя Салтана», отметим, что, если вести отсчет по внутреннему времени сказки, царь возникает «позадь забора» хотя и мгновенно, но не в ту же секунду. Время идет не только вперед, — оно успело «обрасти» исходную точку, окружить ее. Возникает прошлое, хотя и недалекое; царь «возвращен» назад и, оказывается, стоял под окном «во все время разговора». Эффект обращенного времени в принципе известен и в «первичной» реальности — по

снам с обратным течением времени¹ и из домыслов научных фантастов: а не меняется ли иногда прошлое в результате какого-то события в настоящем? (Напр., в рассказе Бредбери «И грянул гром»). Но все-таки в нашем непосредственном опыте время обычно течет вперед по прямой линии, а потому читателю свойственно автоматически переносить эту особенность реального времени и в текст, который ведь тоже разворачивается и прочитывается внутри читательского устремленного только вперед времени. Однако внутри текстов, — а у них своя жизнь со своими законами, — временные аномальные изменения случаются сплошь и рядом. Например, осуществившись, какое-нибудь пророчество начинает подчас читаться совсем не так, как читалось прежде, а то и кардинально меняет смысл, не меняясь словесно (феномен, наблюдаемый при сравнении, скажем, христианского и иудейского толкований «мессианских» мест в книгах пророков)². Реальность текста воплощается в первичной реальности, и потом оказывается, что это «порождение» в с е г д а присутствовало в мире, «стояло под забором», только с другой стороны окна³...

Итак, подытожим: есть первичная, физическая реальность, есть реальность внутритекстовая, и есть реальность «текстов внутри текста», «матрешечных» вставок. Каждая предыдущая «реальность» создает последующую, и каждая последующая может оказывать влияние на предыдущую. В такой формулировке этот тезис трудно оспорить. Но что происходит дальше? Материализовавшийся из ничего царь, еще безымянный («стороны той государь»), немедленно вмешивается в реальность текста (где нет пока ничего, кроме трех

¹ На это указал еще Флоренский.

² Классический пример — строка из пророчества Исаии, которое в христианской традиции читается «Дева родит сына», в то время как в оригинале слово «дева» имеет еще и значение «молодая женщина». В христианской традиции второе значение отпало, понятие считается уточненным.

³ Например, король Артур и его «круглый стол» не историчны. Не было короля Артура, как, после долгих и тщетных его поисков в дебрях прошлого, постановили историки. Главные легенды артуровского цикла встречаются еще у скифов. Однако едва ли найдется в истории Британии фигура такой же величины и столь же влиятельная...

девиц, окна и забора) и привносит с собой энергию, действие, движение. Порожденное имеет большую энергию, нежели родившее! Инициатива переходит к новому действующему лицу, а три находившиеся изначально в неразличном состоянии исходные точки — героини — безвозвратно разъединяются и следуют каждая за произнесенным ею словом (мотив традиционный: так витязи разделяются у камня с надписью... или у Пушкина отправившиеся на поиски Людмилы соперники...), каждое из которых получает соответствующее ему воплощение и определяет различие сюжетных линий. Партесное пение одной мелодии («кабы я была царица...») на три голоса переходит в многоголосие.

По законам текста, сходным с законами математического анализа, любая новая фиксированная точка чревата собственным пространством, в потенции «притаскивает» его с собой, волочит за собой. Или скажем иначе: вокруг любой новой точки возможно построить отдельный новый мирок. Только что «соткавшийся» из безответственных мечтаний трех сестер царь привносит с собой царство, а сам блекнет, отступает в сторону от порожденной им же самим новой ситуации. В новом пространстве намечаются новые точки (а их можно там понаставить сколько угодно), от них и пляс. Так в новом пространстве заводятся новые полноправные герои. Ниоткуда возьмись является сватья баба Бабариха. Между прочим, сестры царицы так и остаются ткачихой и поварихой и никак более не индивидуализируются. Без имени остается и царица. Кто же с именем? Только Бабариха, Гвидон и Салтан!!! Почему они так отмечены? Баба Бабариха привлекает к себе еще и дополнительное внимание — очень уж звучное у нее имя. Она — «баба» вдвойне, выделенная из общего фона «баба пар экселянс» (гештальт, персонифицированный и в других пушкинских сказках, — «черт ли сладит с бабой гневной?»), носитель широко понятого негативного «бабьего» начала¹. Не Бабариха ли — главный антагонист Лебеди? Да и способ появления в тексте у них одинаковый: обе они — точки, произвольно (т.е. по произволу автора) возникшие в свежесозданном пространстве... Две

¹ Ср. у В. Непомнящего: «Пушкин... предельно сужает сферу зла... В этой сфере царит баба... все зло жизни сужается и пародируется в „бабстве“» (с. 224).

ипостаси женственности? Допустимо... Но почему Лебедь — без имени? Всех победила, а имени не сподобилась! А может быть, Бабариха — на самом деле не имя? А только усиление качества? В.Ронкин отыскал в фольклоре — в заговорах — персонаж Бабариху, «имеющий некоторые солнечные черты»¹. Но это ровным счетом никак не оправдывает необоснованного утверждения в остальных своих выводах достаточно осторожного В. Ронкина: дескать, Бабариха решила вступить в заговор «единственно из глупого тщеславия и суетной гордыни»²... Такое можно только предположить, и то, если Бабариха — мать всех трех девиц. Но если это так, ее поведение необъяснимо, а «психологическое» объяснение Ронкина выглядит тем более натянутым. Помилуйте, а точно ли Бабариха — мать трех девиц, или только двух? Может быть, тут спрятан или опущен мотив «мачехи»? Что, если предположить в семье Трех Девиц непростые родственные отношения?.. Ведь тогда у нас получится типичный сказочный сюжет (взять хотя бы Золушку...) В новелле Чосера, одном из основных источников пушкинской сказки, главная злодейка — мать сирийского султана, который взял себе в невесты прекрасную дочь римского императора Констанцу. Позже этот мотив повторяется — мать следующего жениха прекрасной царевны тоже мнит ее погубить... Именно королева-мать подменяет письма, причем здесь сказка Пушкина превращается в весьма близкий к тексту пересказ Чосера. Так не мать ли Бабариха царя Салтана? Это объяснило бы отсутствие упоминания о ней в начале сказки, объяснило бы и приближение ее к трону: «Около царя сидят...», и влияние этих троих на царя, в то время как в роли трех родственниц царицы злодейки выглядят неправдоподобно. В любом случае Гвидону ничто не мешает щадить ее как собственную бабушку... но, между прочим, гипотеза «Бабариха — мать Салтана» объяснила бы, почему у Бабарихи есть имя. Три лица царской крови — и только у них имена: Салтан, Гвидон, Бабариха. И структура сказки сразу становится чеканной, утрачивает аморфность, недоговоренность... Об этом можно было бы догадаться и без подсказки Чосера — просто соединив провисающие

¹ В. Ронкин, с. 257.

² *ibid.*

нити сюжета¹... Или это сделано из какого-то, возможно, подсознательного наслаждения авторским произволом, властью над жесткими и, скажем шепотом и с оглядкой, занудными сказочными канонами?² А вот я их не проговорю... пролечу над ними... едва коснусь крылом, — и получится нечто новое, небывалое...

Как бы то ни было, поначалу персонажи остаются безымянными, абстрактными, что как будто работает скорее на обнажение схемы. Однако вскоре ситуация начинает медленно меняться. Металлический каркас обрастает домашним, теплым пухом языка. Была война — «в те поры»... Тут злодейки совершают свой подлог, и схема, казалось бы, опять берет свое, но каков подлог! «Не мышонка, не лягушку, а неведому зверушку...» То качество «русского», которое О. Седакова однажды назвала «лаской»³, берет свое и преобладает. «Ласковость» покрывает все: «Делать нечего! Бояре, потужив о государе...» Простая схема: навет — успешность навета — приказ царя, равносильный его выполнению (слуги, рабы, приближенные в сказках не имеют ни своего лица, ни права на действие: они —

¹ Именно эту версию проталкивает в фильме А. Птушко. Бабариха у него очевидно приближена к трону и боится, с появлением царицы, потерять влияние на Салтана (которое она до появления Третьей Девы успешно осуществляла в компании какого-то злого боярина — очевидно, своего любовника, хотя и об этом прямо не говорится, — фильм-то детский), о чем она и сообщает своему сообщнику в подделанных под пушкинские стихах — метод, который Птушко применял также при экранизации «Руслана и Людмилы».

² Выскажу совсем уже дикую (в смысле — дикую, как Маугли или Тарзан, неокультуренную) гипотезу: не является ли и «Волшебная флейта» моцартовским подсознательным вызовом занудному масонскому аллегоризму либретто Шиканедера? И совсем уже постороннее отступление: в одной (шведской) постановке «Волшебной флейты» Зорастро пел не мудрый старец, а молодой красавец-венгр с густейшими бровями, — и эта смена поколений мгновенно превратила его в юного Брежнева, председателя комитета комсомола, протягивающего руку помощи заблудившимся в порочном царстве Царицы Ночи — alias статуи Свободы — неопытным молодым людям... Прекрасно уложился в эту схему и слуга Царицы Ночи — сластолюбивый и «отвязанный» негр (джазист?).. Такой соц-арт... И что-то обнажилось в этом либретто...

³ «Попытки имитировать науку страсти нежной в России почти пародийны. Но там есть другое, вот эта ласка, жаление, печаль...» («Чтобы речь стала твоей речью»: Ольга Седакова беседует с Валентиной Полухиной. «Новое литературное обозрение», № 17 (1996).

только агенты, исполнители приказаний, все в соответствии канону). Однако между приказом и выполнением — прослойка: родное, домашнее слово «бояре», такие трогательные, «свои», — не какие-нибудь чосеровы мусульманские сатрапы: бояре могут «тужить» и, по-видимому, даже прикидывать,— нельзя ли чего сделать для спасения царицы, хотя как-то уж чересчур быстро приходят к выводу, что «делать нечего»¹... Сказка становится живой, «теплой», возникает смыслообразующее напряжение между эпическим абсурдом схемы, знающей только свою нечеловеческую логику (а логика сказки всегда нечеловечна), и законами теплой, живой жизни, которые покрывают схему, как плющ, — что неизбежно должно было бы вызывать у читателя шок или, по крайней мере, недоумение... но не вызывает: за плющом — так он красив и мягок — здание скрывается полностью. Впрочем, если и в первичной реальности похожие явления не задевают... И «первичная реальность», по древней традиции, — книга Божия и подлежит прочтению... Привычный с детства пушкинский стих заморозил нас, мы не включаем разум, мы читаем «Царя Салтана» детям... На самом же деле «Царь Салтан» мучителен и нестерпим. Начиная с «бояр» все сцены «Салтана» представляют собой конфликт, драматическое столкновение смыслов. Бояре должны выполнить приказ царя, поскольку сказка не почитает их за людей со свободной волей. Но фраза «делать нечего» возлагает на них ответственность за их страшное простодушие, которое позволяет им совершить бессмысленную жестокость, которой они и сами не видят оправда-

¹ Элегантно вышел из затруднения Птушко: в среде бояр есть один злой, сообщник Бабарихи. Он и заставляет бояр исполнить приказ, а те как раз очень переживают, а один добрый боярин и вообще отказывается принять участие в казни, хотя и тихо отказывается — просто не идет бросать бочку вниз с обрыва. Добавлен еще и отсутствующий у Пушкина образ «народа»: один из мужиков тайком подкладывает царице в бочку каравай, тем самым вводя еще одну опущенную Пушкином чосеровскую тему — ведь Констанцу пустили по воле волн не просто так, а снабдив провиантом на долгий срок. В конце концов, ведь эти подробности так человечны, и кто бросит в Птушко камень за то, что он, делая детский фильм, не удержался на ледяных высотах «ласковой» пушкинской сказки и добавил в нее от себя человеческого тепла и одну-две понятные каждому подробности?

ния, — «потому что они выполняют приказ»¹. Не так страшно само «в бочку с сыном посадили», а страшна та очаровательная невинность, с которой бояре это делают (эхо катится по всей русской истории и гаснет в перинах русской ментальности...). Интересно, что в мультфильме Иванова-Вано эта сцена вполне успешно решается, — благодаря раз и навсегда приданному сказке православному колориту смирения и послушания. Поохав и побегав по зале боярского собрания, выполненной в древнерусском стиле, бояре со свечами в руках идут к царице: не обессудь, дескать, матушка, царь-батюшка приказали (послушание!)... И царица кротко и смиренно склоняет голову, одновременно возводя глаза к иконе (смирение!). Иначе, думается, и нельзя было бы решить эту сцену, как при помощи древнерусского благочестия, — в любой иной трактовке она вырождается в кошмар². Кстати, у Чосера сцена изгнания невинной царицы с оболганным младенцем тоже окрашена в благочестивые тона. Изгоняемая Констанца усердно молится, «...Не отводя от неба скорбных глаз». Но ведь в пушкинском тексте ничего этого нет!!! Мульт-

¹ Тема не новая не только для современности, сделавшей ее остро актуальной (исполнением приказа оправдывались на Нюрнбергском суде нацисты), но и для древности. В древнеанглийской поэме «Беовульф» прибрежный стражник поступает с новоприбывшими не по инструкции («никого не пропускать»), а по долгу совести: «...сказал дозорный: / И сам ты знаешь, / что должно стражу — / щитоносителю / судить разумно / о слове и деле. / Я вижу ясно, / с добром вы к Скильдингу / путь свой правите, / и вам тореную / тропу, кольчужники, / я укажу...» («Беовульф», пер. В. Тихомирова, в кн.: «Западноевропейский эпос», Ленинград, Лениздат, 1977, строки 287–92) Этот принцип особенно ясно сформулирован во «Властелине Колец» Дж.Р.Р. Толкина, в главе, где фоном сюжета становится калка с жизни древних англосаксов, порой с почти дословными цитатами из «Беовульфа». У Толкина страж ворот, поставленный в ситуацию выбора между точным следованием приказу и очевидной его абсурдностью в применении к ситуации, говорит: «В сомнительных случаях доблестный муж и воин должен поступать по своему разумению...».

² У Птушко, разумеется, колорит «нерассуждающего православного смирения-послушания» отсутствует полностью, как противоречащий советской идеологии, надо полагать (1966 год!). Сюжет получает рациональную трактовку: царица просто не сопротивляется боярам — куда ей, хотя она уверена, что ее кто-то оклеветал и что царь ни в чем не виноват (о чем она стихами А. Птушко и рассказывает Гвидону, задавшему ей на Буяне теми же стихами вопрос, который, разумеется, напрашивался).

фильм подменяет пушкинскую Царицу русифицированной чосеровской Констанцей (тоже, небось, придерживавшейся именно византийского обряда, хотя и до разделения церквей...), а пушкинская Царица остается схематичной точкой без имени, пассивным субъектом. На фоне постепенно оживающих остальных персонажей даже страшно, — почему царица так до самого конца сказки и не превращается в живого человека? Она одна? Казалось бы, от ее пожелания родить царю богатыря сюжет и завязался?

Кстати, остановимся на этом пожелании. Почему его оказалось достаточно, чтобы царица действительно родила богатыря? Мотивы опрометчивого обещания в сказках встречаются. В таких случаях обещательнице предлагают жесткий выбор — или выполни (напрямую, скажем, золота из соломы, раз похвасталась, что умеешь), или наутро — голову с плеч. Но добрый Пушкин (или еще Арина Родионовна? Интересно, — а она смягчала сказочные свирепости и жестокости?) лишает традиционную сказочную схему ядовитого зуба. Обычно опрометчивой девице приходит на помощь волшебный помощник типа Румпельштицхена. Но у Пушкина «помощник» отсутствует¹. Сказано — сделано! И загадка, — откуда третья сестра была уверена в своей способности зачать чудесное дитя? — повисает в воздухе. По логике текста, который не позволяет прибегать к «вне-текстовым» объяснениям и домыслам, приходится думать, что внут-

¹ Поэтому я и спору с классической трактовкой пушкинских сказок В. Непомнящего, который говорит, что «сверхсмысл» сказки действует именно через сказочный канон, «представляющий собой своего рода „код“ бытия». Последнее я не подвергаю сомнению (хотя это подошло бы скорее к понятию мифа, коего сказочный канон является только бледным или искаженным отражением). Далее Непомнящий пишет: «Назидательность, морализирование присущи лишь тем жанрам фольклора, которые непосредственно связаны с внешней бытовой жизнью... Но там, где сплошная бытийственность, сплошной сверхсмысл, никакой «морали» не требуется: волшебная сказка сама себе «мораль». В этих условиях не важны детали, житейская достоверность...» (В. Непомнящий, с. 193). Хорошо, это объясняло бы, почему Пушкин вычеркнул из сказки чосеровскую мораль и молитвы принцессы Констанцы, — в конце концов, у Чосера рассказ, а не сказка. Но ведь Пушкин не соблюдает канон, который, по Непомнящему, освобождал бы его от морали и необходимости быть последовательным в деталях: он этот канон нарушает. Если бы не нарушал, и разговора бы не было...

ри данного текста слово обладает порождающей функцией (породила же беседа девиц царя под окошком). Кто чего себе пожелал, — то немедленно и осуществилось. Слово в мире «Салтана» имеет особую силу и особое качество. Ну, хорошо... но сама-то девица об этом откуда знала и почему уверенно пошла под венец? Не считая себя, по-видимому, обманщицей? И почему потом окончательно замолчала, позволив себе только поплакать в бочке («День прошел; царица вопит...»)? Она обладала магической силой, а после замужества ее потеряла (классический мотив. Вспомнить хотя бы валькирию Брунгильду...)? У Иванова-Вано царица берет себя в руки и еще раз проявляет свои, по всей видимости, ведьмовски-колдовские силы — обращается изнутри бочки к стихиям в лице волны. А как же православность?.. Но этот поворот — на совести мультипликатора. Пушкин не говорит, что, дескать, царица в бочке предалась на волю Божию или молилась (как чосеровская Констанца), но и «волну торопит» не она, а дитя. Это показалось мультипликаторам нелогичным, — как может обратиться к волне смышленное чудесное дитя, которого мать и научить-то ничему не могла, — раз она целый день рыдала? Пушкинского абсурда и алогичности Иванов-Вано не принял (а Птушко в данном конкретном месте остался верен Пушкину). Но все равно, как бы ни старался мультипликатор, царица остается никем, пустым местом. Даже в конце сказки ничего не сказано о ее реакции на приезд супруга... (В мультфильме и фильме именно царица склоняет царя простить «во всем повинившихся» злодеек, но у Пушкина на ее посредничество нет и намека). Что сделал Пушкин с героиней? Почему он низвел привлекательный образ набожной Констанцы (Констанца у Чосера — главный и как раз практически единственный индивидуализированный персонаж, причем еще и носительница христианской морали) до статуса тени? Констанца с младенцем тоже странствует по волнам, но ее странствия лишены всякой таинственной чудесности: Чосер каждый раз подчеркивает, что челн с героиней был сохранен невредимым благодаря охране Божией. И ее сын растет в нормальном темпе, только плавание затягивается... Если эти два текста поместить рядом, получится, что Пушкину не было нужды возиться со всеми этими деталями, — это уже сделал за него Чосер,

а ему уже не нужно ничего проговаривать, — он поступает с Чосером так же, как со сказочным канонем: коснулся крылом, сослался на Чосера — и взлетел, к чему излишняя скрупулезность?¹ Наложим один текст на другой — и все пропуски и недоговорки, допущенные нетерпеливым пером Пушкина, восстановятся... Ан нельзя. Мы обязаны иметь дело только с текстом сказки и больше ни с чем...

Итак, мы наткнулись еще на один серьезный смысловой конфликт: главное страдающее лицо сказки — наиболее таинственно и наиболее безлико. Конфликт, рассмотренный нами выше, однако, острее: невыносимая жестокость бояр — добродушность повествования — «русско-православный» стиль с его триадой «простота — послушание — смирение»... (А, скажем, например, царствование православного царя Ивана, «ласково» прозванного Грозным, разве не представляет собой такой же конфликт, только в реальности и во много раз масштабнее? Ведь царство Салтана — православное: Гвидона успели окрестить, а то откуда бы у него взялся впоследствии крест? У Чосера Констанцу по крайней мере хоть бусурмане-мусульмане и прочие язычники мучают...) Нельзя забывать еще и о том, что в любом конфликте текста присутствует и еще одна сторона — авторское личностное сознание и авторская воля... Но читатель не успевает этого заметить. Поскольку привык, что в сказках этические вопросы не ставятся, а конфликты случайны, и плывет по волнам дальше — в бочке.

«В синем небе звезды блещут...» Тут столько сказано²... Тут сквозит Тайна Жизни Мироздания, его пронизывающая, то, что русские философы-богословы называли Софией, Премудростью Божией... А бочка занимает здесь только одну строку. Таинственная жизнь мироздания

¹ Об этом же — Анна Ахматова в своей статье о «Золотом петушке», фабула которого была почерпнута Пушкиным из новеллы В. Ирвинга: «Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга, некоторые звенья выпали и отсюда — фабульные неувязки, та «неясность» сюжета, которая отмечалась исследователями» (Ахматова А. последняя сказка Пушкина. — «Звезда», 1933, № 1. Цитата приводится по книге В. Непомнящего, с. 219).

² Как говорит об этом В. Непомнящий: «Здесь... своя вселенная... наивное, грандиозное мироздание, просто, словно сразу после сотворения; словно недавно, только что... земля была «безвидна и пуста, и Дух Божий носился над водою» (В. Непомнящий, с. 191).

вторгается в текст — и продолжается за сюжет, простирается за пределы текста. Идет своим путем, а бочка — своим, хотя бочка становится здесь на мгновение не контрастным, лишним предметом, а включается в общий ритм (то же самое позже — «Судно весело бежит»). Третье действующее лицо здесь — текст. Какую роль играет здесь текст? Ведь это мироздание заключено в него и создано словом, ритмом, параллелизмом конструкций. Как сказать про этот танец, про эти «хоры стройные светил»? И что происходит с судном и бочкой, на мгновение обретшими качество вечности? Это — один из главных философских невопросов, но ответов поэмы. Однако перевести этот ответ на рациональный язык невозможно: ответ дан только и исключительно средствами поэзии. Главное: это включение возможно. Предмет, включенный в поэтическую стихию, угодивший туда даже против воли, как пушкинская бочка, — приобщился вечности (и сам того не заметив). А если это возможно для предмета, продолжим мысль, то тем более — для человека. Но остановимся, чтобы не уйти слишком далеко: это — тема для отдельной большой статьи...

Как бы то ни было, нам удастся заглянуть в эту живую тайну лишь на мгновение, только на мгновение неизвестно чьими глазами увидеть бочку, плывущую по морю. Но вот техническое средство, ключ к волшебству: глагол настоящего несовершенного времени. Только что шло прошедшее повествовательное время по всему протяжению текста: «Засмолили, покатили...» И вдруг Пушкин останавливает время внутри сказки. Чего, разумеется, в фольклоре не бывает. Там скорее — что-то в таком роде: «Лежат сугробы глубокие, горят звезды частые, идет-бредет добрый молодец...». Тут время остановлено (с помощью глагольных форм настоящего времени). Но оно как остановлено, так и стоит. Здесь же остановка происходит неожиданно, в разгар действия¹. Этот-то контраст и производит такое

¹ Если мы сравним «Царя Салтана» с вышедшим в свет несколько позже него «Коньком-Горбунком» П. П. Ершова, мы таких конструкций не найдем, — только похожие, например, в зачинах главок — «...Ходит облак и сверкает, / Гром по небу рассыпает...», то есть в местах, структурно соответствующих пушкинскому зачину «Руслана и Людмилы» («...У Лукоморья дуб зеленый...»). В основном же корпусе сказки настоящее время встречается только в своем «повествовательном» (не «описательном») модусе («...Осетры тут приплывают...») или «под крылышком» у прошедшего повествовательного, например: «Вот полночною порой/ Свет разлился над горой, / Будто полдни наступают: / Жары-птицы налетают».

сильное действие на подсознание. То есть, конечно, «работают» и параллелизм, и простота, и архетипичность образов моря и синего звездного неба... Но ведь не производит же такого впечатления одинокая строка «вечер был, сверкали звезды, на дворе мороз трещал»... Магия у Пушкина — в столкновении двух разных времен: «вечного настоящего» моря и неба и «вечно движущегося» из прошлого в будущее времени человеческой истории. Когда взгляд текста переходит внутрь бочки, магия исчезает, и время возобновляет бег, причем сразу со страшным ускорением: ребенок растет «не по дням, а по часам»¹. В принципе, это ведь не обещанное «богатырство», это что-то другое. Более того, «богатырство» Гвидона ни разу более не поминается и не проявляется. Так что царица не исполнила обещания: она *не* родила Салтану «богатыря». Только и всего лишь — чудесного ребенка. Да и «чудесности» в нем немного: сразу научился говорить и стрелять из лука, мгновенно вырос, — но это и все. Себя он проявляет только несколько раз: обращается к волне, тратит стрелу на коршуна, изъявляет желание видеть отца, перенести в свой удел чудеса, про которые услышал, хочет жениться, жалит теток и Бабариху. Ровным счетом ничего ни богатырского, ни чудесного во всем этом нет... Ну, хорошо. А что происходит со временем у остальных? (В обычной сказке вопросов не задают, но, поскольку мы уже давно установили, что имеем дело с чем-то совсем иным, нежели «просто сказка» и поскольку мы все равно уже далеко зашли, будем задавать все вопросы, которые приходят в голову.) Старится ли царица в бочке, или время ускорилось только для одного Гвидона? А что происходит в царстве Салтана — там независимое время? Там прошло много лет, или почти совсем не прошло времени? По умолчанию кажется, — рос только один Гвидон, все остальное шло своим чередом. Из текста такого вывода непосредственно не следует, но, впрочем, из текста вообще никакого вывода не следует, свидетели молчат. Единственный аргумент — известный сказочный мотив, кажется, в русских сказках отсутствующий, — о подводных жителях, которые, как и эльфы из полых британских холмов, любят заманить к себе человека; в их царстве тоже время стоит на месте. В легендах об ирландских монахах-мореплавателях

¹ У Птушко ребенок начал расти сразу же после рождения. У Пушкина — только в бочке...

время замедлено на всем протяжении путешествия, так что, пока они плавают, на суше проходят десятилетия и сменяются поколения. Общего у «Царя Салтана» и этих легенд одно — в м о р е (не только в подводном царстве) время идет по-другому (где — ускоряется, где — замедляется; версия равнозначна инверсии — в столкновении человеческого времени с Вечным Настоящим может произойти все что угодно...) Но вот чудесное дитя (новая точка в ранее созданном пространстве, перенимающая эстафету сюжета) обращается к одушевленной волне, разбивает бочку и выходит оттуда зрелым мужем. Это — «мотив» (инициация и проч.), но мы имеем право помнить об этом только постольку поскольку. Жесткая конструкция уже окончательно похоронена под мягким дерном, под муравушкой сафьяновой, поглощена теплой утробой языка. На просвет, правда, структура еще различима, но сразу и не заметишь, что там и сям каких-то косточек не хватает, — мягкие речевые ткани успешно поддерживают все, что могло бы провиснуть или обвалиться.

Текст разворачивается дальше; «Бог неужто их покинет?» Упоминание о Боге. Как решить — всеу или нет? Алаверды старомосковско-православной традиции... Присутствует ли в «Царе Салтане» Бог, Который в новелле Чосера присутствует везде и управляет всем? У Пушкина бочку выбрасывает на берег не Промысел, но дружественная волна, а бочку Гвидон разламывает сам (а может, он все-таки богатырь? Или любому хорошо сложенному юноше не так уж и трудно разломать бочку изнутри?)... Главная удача (встреча с Лебедью) приходит, казалось бы, в виде случая, подстроенного — кем? чем? Не Промыслом ли? Но оснований полагать, что именно Промыслом, нет: остров — всего лишь новое текстовое пространство, образовавшееся вокруг «точки-бочки», и в нем немедленно появляются новые точки отсчета и новые персонажи — волей автора, который по-своему (а не в соответствии с канонem) пользуется предоставляющимися возможностями. У Чосера все случаи «подстраивает» Бог — как испытания или избавления. А здесь, чтобы сделать лук, Гвидон снимает с себя крест, услужливо повешенный ему на шею московско-православным стилем (потому что как же без креста?). Впрочем, «крест» только маркирует стиль. Вообще же к религиозной атрибутике герои «Царя Салтана» (в отличие от героев мультфильма) вполне равнодушны. Несмотря на авторское вопрошание — «Бог неужто их

покинет?», — герои вполне обходятся без Божественного Промысла, им достаточно волшебства Лебеди и сотрудничества одухотворенной стихии (и законов разворачивания текста).

В. Ронкин перечисляет присутствующие в «Царе Салтане» традиционные мотивы: странствия младенца по волнам, отправление чудесных детей на погибель, мотив спасения женщины от темной силы, дуб с острова Буяна — центра мироздания. Но подлинно интересна именно сделанная Пушкиным инверсия традиционных мотивов, их искривление в поле языка и авторской воли. Лебедь предлагает пока еще безымянному юноше ложиться спать без ужина, а наутро его встречают подданные в чудесным образом возникшем на пустом месте городе. Инверсия здесь в том, что обычно в страну является чудесный вождь из-за моря или из моря (так, древнеанглийская поэма «Беовульф» начинается рассказом о похоронах великого вождя данов — Скильда, которого когда-то, голым младенцем на деревянном щите, принесли к берегу волны), а здесь, наоборот, к приплывшему из-за моря безвестному страннику является чудесный город. С точки зрения жителей, правда, является именно вождь — к ним, все они уже до этого жили, не призраки же они, не чара наведенная, по крайней мере, текст этого не предполагает. Или у князя были закрыты глаза, и он не видел города? Тогда получается, — Лебедь заранее заколдовала город (эту версию выбирает Птушко, хотя у него остается неизвестным, кто именно заколдовал город) или князя. Но это, конечно, домысел, помещенный здесь только для порядка (чтобы исчерпать все версии). Или тут вопрос параллельных миров? Мгновенное перенесение города из параллельного мира — в этот. Или соединение двух миров... Потому-то жители ничего и не заметили. Они, возможно, давно молились о князе-заступнике и вот однажды утром его обрели. Как Скильда. К такому выводу приводит размышление, но нужно ли оно? «Просто» появился город, и все, что вам еще нужно? «Вижу я — Лебедь тешится моя...» (Не самая ли это гениальная строка во всей поэме? Лебедь «тешится», делая доброе дело, отдавая долг своему спасителю, она подходит к этому творчески, «тешится» своей щедрой выдумкой.) Своей способностью вмиг ставить роскошный город перед Хозяином Лампы известны, например, джинны, но разве джинны «те-

шатся», разве есть у них свободный творческий выбор, возможность творчества, возможность кого-нибудь одарить не в меру и неожиданно? Тут у Лебеди первенство (но эта параллель с джиннами настораживает — а ведь и действительно, это же прерогатива джинов — за одну ночь возводить готовые города. Кто же такая Лебедь?..) В том и прелесть жанра... И жители города остаются абсолютно вне поля нашего зрения. Между тем, можно было бы написать целый фантастический роман (псевдоисторический) с точки зрения этих жителей... «Бездумно» принимать появление города — это дело князя. Мы — читатели — свободны; при желании можем и задуматься, жанр нам не указ... Интересна избирательность Гвидона: чему-то он удивляется, чему-то — ничуть. Появление города — это, по сути, не более чем событие в ряду других событий, которые друг от друга по внутренней сути ничем не отличаются: все они «случаются», «происходят», и в этом смысле между ними нет абсолютно никакой разницы, и за каждым из них стоит один и тот же страж с вращающейся саблей в руках: не смей подвергать анализу сказочные происшествия! Не принято! Что это за мироощущение? В принципе, таково же мироощущение не задумывающегося над собственной жизнью человека: его жизнь тоже складывается из «случаев» и «событий», не подвергаемых осмыслению. То есть, такая жизнь подчиняется законам сказки. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», — или была сказкой? Но это — реплика в сторону.

Именно и только поставленный на княжение, князь «нарекает себя». Этот акт — загадка. Был ли сын Салтана при рождении крещен Гвидоном? Или он поменял себе имя, взойдя на княжение? Тем более что, как сообщает В. Ронкин¹, в переводе «Гвидон» и означает — повелитель, причем имя это — отчетливо «западного» звучания, в то время как Салтан (нельзя не согласиться) — восточное, и царство его, по всему — восточное, так что вряд ли князя крестили бы там Гвидоном... Еще одно наблюдение В. Ронкина²: в царстве Салтана нет ни одного упоминания о религии, а имя царя — подчеркнуто мусульманское, несмотря на весь «старомосковский» колорит.

¹ В. Ронкин, с. 256.

² *ibid.*, с. 258.

Город, явившийся Гвидону, — подчеркнуто русско-православный («Блещут маковки церквей / И святых монастырей...»). Почему же имя — «латынское»? Решением этой проблемы и занят В. Ронкин в своей статье и приходит к убедительным выводам: ««Салтания» и «Гвидония» противопоставлены друг другу как страны Востока и Запада, произвола и мудрости, язычества и христианства... и экспорт «Салтании»... и архитектура «Гвидонии»... все это убеждает нас, что и «Салтания», и «Гвидония» — это все-таки Россия, Россия отцов и Россия детей, Россия прошлого и Россия будущего...»¹ Как бы то ни было, с обретением власти сакральный правитель обретает имя (в отличие от своей матери!). Выстроилась оппозиция: Гвидон — Салтан (по В. Ронкину, она же Запад — Восток...) Но царство Салтана — не совсем Восток, а княжество Гвидона — не совсем Запад. Правоммерно, возможно, назвать пространство сказки «альтернативной Россией», «русской Утопией»², (с точки зрения сказочной традиции вернее было бы высказаться — «Русской Никогдандией», «*Russian Neverland*», сиречь «Лукоморье»)³. А Лебедь имени так и не обретает. Гвидон проявляет здесь поразительный эгоцентризм и полное отсутствие любопытства, — что ж, он типичный сказочный герой, из тех, что ничему не удивляются, а спокойно принимают щучьи (лебединые) дары. Руслан более литературен — он расспрашивает Финна и узнает его историю. Гвидон же Лебедь ни о чем не расспрашивает. Он ей благодарен: «...дай ей, Боже, что и мне, веселье то же!», но все равно говорит о ней этак... в третьем лице, как о некоей стихии, что просто не может его не обслужить. Может быть, Лебедь — дочь морского царя?⁴ Или самой Золотой рыбки? Рыбке тоже спасли жизнь, и она готова была за это расплачиваться почти бесконечно (хотя не за-

¹ *ibid.*, с. 259.

² В. Непомнящий, с. 223.

³ В таком контексте на роль побратима гвидонова — «московского» — Буяна — Лукоморья внезапно начинает претендовать Петербург — он тоже вестернизован, но и он — Россия, и в нем тоже «маковки церквей и святых монастырей»...

⁴ В. Ронкин (с. 255) полагает, что Царевна Лебедь — во многом перепев сказочного образа Василисы Премудрой, а Василиса Премудрая часто выступает в сказках как дочь морского царя.

метно, чтобы рыбка при этом «тешилась» и творчески добавляла что-то от себя). Но в тексте о родителях Лебеди ни слова (у нее нет сваты). Это остается тайной, которую никому не интересно знать, — не только Гвидону, но и читателю... Тут Лебедь ведет себя поистине православно, при всей своей волшебности: она смиренна, для себя ей ничего не надо, — даже самомалейшего внимания. Она только знай творит князю благодеяния. Нельзя даже сказать, что Лебедь полюбила Гвидона, — об этом ни слова¹. Захотел Гвидон жениться, — его желание автоматически выполняется. Причем ничего «личного», «индивидуального» в любви Гвидона к неизвестной царевне нет, — только, собственно говоря, не то жадность, не то гордость, не то амбиции: непременно заполучить в жены именно такую царевну! (У него нет даже портрета, так что он не может, как другие сказочные принцы, влюбиться в портрет... Впрочем, я не права, портрет есть, — он написан средствами текста: словами. «Что не можно глаз отвести...») От него не требуется даже обычного в сказочных мотивах единоборства с магической невестой, что есть и в «Песне о Нибелунгах», и много еще где. Магическая невеста как-то автоматически переходит во владение Гвидона. Не должен он и искать ее за морями, — от него не требуется никакого личного подвига. Захотел — получил. От мотива остается только завуалированный намек на потерю Лебедью после свадьбы ее магической силы, — в последний-то раз Гвидон остался дома²... Отношения Гвидона и Лебеди крайне парадоксальны. Непонятно, почему Лебедь так его поощряет. Это же не просто — «чудо перенести в свой удел». Такое можно было бы совершить только из безоглядной любви к Гвидону, — пусть, дескать, он любит не меня, а кого-то понаслышке, но и это

¹ Птушко и здесь выжигает «смиранный» архетип каленым железом. Лебедь сразу является Гвидону в образе девицы; она влюблена в Гвидона, ревнует и посылает на окруживших князя хороводом фольклорным девушкам грозу и ливень; какое уж тут смирение! Но в тексте «Царя Салтана» (в отличие, скажем, от «Мертвой царевны и семи богатырей»), не будем забывать, нет *ни* «смирения», *ни* «не-смирения».

² В. Непомнящий считает, что в этой строке автор подшучивает над героями: «Все идет, как надо, элегии побоку, можно и пошутить» (с. 205). И этот смысл можно здесь увидеть, если забыть о каноне... Поистине, все двоятся в этой сказке.

сойдет... Реконструируем отброшенный канон. А может быть, здесь незримо присутствует традиционное сказочное условие — заколдованное животное может снова стать человеком только тогда, когда на нем кто-то захочет жениться, или поцелует его, или положит в свою кроватку, и так далее, причем важно именно механическое выполнение этого условия, даже неискреннее, как в гриммовской сказке про золотой мяч). Другое объяснение — почему Лебедь «сдается» — возможно, обязанность Лебеди (тоже волшебная) после своего спасения выполнять все желания спасителя. Жесткое условие; но ласковый язык обтачивает все жесткости, — Лебедь по-матерински подтрунивает над Гвидоном, разговаривает с ним как с несмышленишем... какая уж тут жесткость... И вдруг безо всякого перехода превращается из «покровительницы» в «возлюбленную». В любом случае, по не-сказочной морали брак Гвидона и Лебеди изначально чреват конфликтами и напряжениями (а сказочной морали все жребии равны, все равно и все едино). Любой феминистке обидно за Лебедь: она — главный агент, волшебный помощник, организатор всех чудес и всего счастья, но у нее даже не спрашивают имени... На ней женятся «заочно», патриархально, без личной любви... В мультфильме она после свадьбы мгновенно принимает тот же образ, что придан и Царице — кроткий, послушный, православно-безмолвный. Какой же это Запад? Скорее — попытка Востока стать Западом: принятие некоторых внешних форм и имен, при внешнем отторжении от чисто азиатского царства Салтана, и при этом — с сохранением «восточной» сути: чем не Русь?

Однако надо признать, очаровательно это принципиальное «необъяснение». И несть конца загадкам. Появились ли белка и проч. из фантазии Бабарихи или Бабариха действительно обо всех этих чудесах слышала? Незнамо. А почему Бабариха и сестры вообще пытались помешать рассказу об острове Буяне и не пустить туда царя? Знать о чудесном спасении царицы и ее сына они не могли никак, ни текст, ни здравый несказочный смысл, ни канон не предлагают нам такого варианта. Чутье? Шестое чувство? Это — психология, это — не по жанру. Три встречи купцов с Салтаном — едва ли не самое загадочное во всей сказке. Если вспомнить о порождающей функции

текста, которая проявилась еще в самом начале, можно предположить, что сестры и Бабариха, нафантазировав чудеса, мгновенно их, сами того не зная, создали, сделали реальными. Текст — как царь Мидас: прикоснулся к чему-то — а оно уже реальность. И ничто из произнесенного героями не остается за пределами текста, — только разве что «неведома зверушка», но ведь это была ложь по определению¹. Итак, белочка (по нашей гипотезе) была выдумана отрицательной героиней — и сразу получила бытие. Это бытие сразу же распространилось и назад во времени: стало так, как будто бы белочка «всегда была», и Лебедь об этом всегда знала. Не сообщается только, где она была, эта даже и для сказки нарочито неправдоподобно выдуманная белочка. А зачем? Зачем ткачихе нужно было выдумать чудо уж совсем невероятное, а не сослаться на какое-нибудь традиционное? Это важно... но объяснить это не получается. В стране Фантазии Михаэля Энде осуществляются любые желания, живет все, что было сочинено и выдумано когда-нибудь, и у этой страны нет границ. Такое впечатление, что здесь в развивающийся сам собой текст вмешался автор, и устами ткачихи, а после и остальных заговорила веселая сила чистой, неразведенной фантазии. И это невероятно трогательно: такие скучные и злобные героини... и вот ими овладевает сила, создавшая их мир и их самих — «Вторичное творение» — сначала язык, заставляющий их изобрести славную «неведому зверушку», потом — сама Фантазия... И они не могут ей сопротивляться и служат ей. И именно в этих трех выдумках эта основополагающая сила, бьющее ключом озорство чистого вымысла выражены явственнее всего! Поистине, Пушкина можно было бы характеризовать как «человека, который выдумал Белочку»). Но почему неконкретная («люди бают») дезавуация рассказов корабельщиков производит на царя такое действие? Почему она достигает своей цели и журавль в небе, чудо, которое «где-то есть», перевешивает

¹ Получается, у сказочной «лжи» есть свои градации. Ложь, извращающая сказочную реальность, воплотиться и обрести внутритекстовое бытие не может, а фантазия — та ложь, «в которой намек» — воплощается с полуслова, поскольку создает что-то на пустом месте, а не на месте того, что уже существует. Фантазия — постулирует «просто» существование А, вводит А в заранее заданное пространство существования, а не заявляет: «Объект А существует вместо объекта Б».

манящую силу чуда реального? Засвидетельствованного? Мы не знаем, — а стало быть, упускаем что-то очень, принципиально важное в «меседже» и пафосе «Салтана». Тем более что каждая новая встреча с корабельщиками усиливает эффект первой. Гости сообщают: чудо, которое было «где-то», уже здесь, вот оно, достигаемо. Однако несмотря на то, что недостоверный рассказ об этом чуде недавно пересилил достоверный рассказ о другом, — достоверный рассказ о нем же лишает чудо притягательности и привлекательности. Может быть, тут вступают в игру законы власти? Чудо, о котором рассказывают ткачиха и др., никому не принадлежит, просто «есть». Чудо достигаемое находится в ведении таинственного Гвидона... Однако это лишь догадки... А провел ли царь расследование совершившегося злодеяния?¹ — Все это в одной фразе — «с грустной думой на лице». «Дума» — какой-то процесс? С тех пор уже, естественно, узнав, что в бочку засмолили именно того «богатыря», которого царь так хотел иметь, — все «дума»? А допрос гонцов? Или их просто «повесили», как можно догадаться по предыдущему прецеденту? Тем более что царство Салтана — восточное, незаконное², где все определяет воля и каприз царя... Но на самом-то деле это сказочному канону хочется, чтобы царь действовал как чисто прагматический, схематический персонаж, лишенная индивидуальности точка, которая автоматически примиряется со всеми превращениями сюжета. Тогда — подложный приказ, засмолили и покатили, превращается уже во что-то уже совсем другое, в прихоть фатума. Никакой психологической связи с предыдущими событиями. Сказка такой связи предусматривать не обязана. «Грустная дума» — революционное отступление от схемы и канона; оно и наказано немедленно — возникновением внутри последующих сцен логических несоответствий и смысловых натяжений. По схеме, злодейки просто продолжают творить злые дела, и неважно, что сами они не могли знать (или все же знали?), что, отговаривая царя, делают что-то пло-

¹ У Птушко он обратился к колдунье-ведунье, но та не успевает дать ему ответа, потому что тут как раз приплывают корабельщики. Попытка рационализации порождает новый абсурд и новые проблемы: почему же птушковский Салтан не обратился к колдунье в другой раз?

² В. Ронкин, с. 256.

хое, — мы и Гвидон это знаем, и этого сказке вполне достаточно. Из текста можно заключить, что они старались оградить царя от любых внешних влияний, замкнуть его на себя. Но эта интрига остается за пределами текста. «Домыслить» ее, однако, естественно (если мы упорствуем в применении к сказке этого враждебного ей метода. Но ведь «Царь Салтан» подразумевает запуск этого процесса, провоцирует и подбивает на него!) Элементы же очеловечивания схемы, языковой «ласковости» и «домашности», психологической достоверности натягивают все смысловые ткани до окончательной напряженности (не замечаемой читателем). Это — невинная (как бы... *Стихи могут быть глуповаты...*), простодушная (как бы), но — провокация: многих поколений читателей... Заставляет задуматься и поведение Гвидона в образе насекомого. Ведь царевич не знает о том, что именно тетки и бабка затолкали их с матерью в бочку. Об этом и сама мать, безымянная и безответная, не знает. Собственно говоря, Гвидон жалит «прямо в глаз» двух совершенно незнакомых ему женщин. Или — предположим, мать ему их описала, ведь узнал же он в следующем раунде «старую бабушку свою», — ну и что? Это повод ослеплять собственных теток? Ну, хоть не в глаз бы укусил! Читатель не замечает этого нюанса, радуясь: «поделом им!» Короче, Гвидон совершает самосуд совершенно в восточном стиле. Забежим вперед; вот царь, наконец, стряхнул чары и решился «чудный остров навестить». Но почему заговорщицы тоже поехали на остров Буян? Из нежелания потерять контроль над царем? Но это — доказательство: они не подозревали (и никак не могли подозревать), кого увидят на острове. А увидев — немедленно «повинились, разрыдались», по-видимому, зазираемые совестью, — ведь никто бы никогда об их проступке не узнал, если бы они не совершили самодоноса. Это в мультфильме у трех злодеек есть свидетель — подкупленный дьяк. А в фильме — целых два сообщника и свидетеля. А у Пушкина и дьяка нет. Казалось бы, концы в воду, ан нет, — злодейки каются!¹ Загадка! Конечно, в мире сказки не могло

¹ У Птушко — не добровольно, вынужденно. «Психологическая правдоподобность» восстановлена, соцреализм торжествует, а гениальная пушкинская концовка убита. (А вместе с ней — и вся интерпретация.)

бы установиться полной гармонии, если бы кто-то из персонажей остался бы в негармоническом состоянии съедаемости нечистой совестью или просто абсолютной бессовестности. «Злых» остаться не должно, по крайней мере, в живых. Справедливость должна восторжествовать. Значит, покаяние произошло по велению текстовой гармонии? Или волей автора? Когда все уже в раю, не хочется никого оставлять в аду, брошенным и забытым? А если предположить, что совесть теток не мучила, то есть совсем, вообще? И Пушкин «принудил» их к раскаянию (в фильме Птушко злодеи оказываются именно принуждены броситься в ноги царю)? Тоже неловко. Получается, что здесь затронута проблематика рая и ада, свободы и несвободы раскаяния (тема для отдельного исследования).

У Пушкина в этой сказке нет никого и ничего исключенного из общей картины мироздания. Даже злодеи из нее не выпадают. Раскаявшегося же злодея прощают — это у Пушкина непреложно. «И Дюк его простил». Это — не сказочное (в настоящих сказках ничего «ласкового» — к хвостам коней привязали, по полю разметали...), это — авторское: «милость к падшим». В конце торжествует не языческая сказочная формула, жестоко наказывающая антагонистов, — а верховный закон текста: воля автора, его христианский выбор. Конфликт стилей, стилистических намерений, воля текста, языка и автора находит разрешение и примирение внутри катарсиса, который «спускается» в сказку извне и текстом не порождается. Однако именно в этой точке все конфликты сглаживаются и исчезают. Сказочная формула поставлена перед фактом совершившегося конца, далее которого она не существует, продолжаясь в будущее только не имеющим структуры «и я там был, мед-пиво пил» или «и стали они жить-поживать»; ее обвели вокруг пальца, она, получив кость, успокаивается, — вместе с не слишком дотошным читателем. А вопросы, возникшие по ходу текста у читателя дотошного, не повисают в воздухе, а мягко шлепаются в подставленную сетку. Пусть и дотошный читатель замолкнет. Все примирились — значит, следствие закончено, следы заметаны. Не остается противоречия и с языком: его «домашность», «ласковость» идеально совпадают с тихой радостью концовки.

Однако каждый раз при внимательном чтении с самого начала, при экранизации, при мультипликации вновь встают все те же разбившиеся впоследствии о берег «гульливые» волны вопросов и нестыковок. Повисшее в воздухе, недосказанное, противоречивое образует пространство потенциального продолжения «Салтана» (ни кем доселе не актуализированное, насколько нам известно). На противоречиях построен эпос о короле Артуре, и образованное этими противоречиями пространство давно и плодотворно разрабатывается — сколько фильмов: «Мерлин», «Туманы Аваллона»... сколько книг... бесконечно плодятся интерпретации, причем некоторые из них неожиданны... Интерпретаций пушкинской сказки считанные единицы, — все же «Салтан» авторское произведение, а не свод легенд, пусть даже и записанных вполне конкретным рыцарем Томасом Мэлори. Но «продолжение» Салтана, в любом жанре, напрашивается, оно возможно (даже если никто никогда его не осуществит). Не бульварное, или кощунственное, или ниспровергательное (как «продолжили» в России Толкина. Писал бы продолжатель Толкина Николай Перумов продолжение «Салтана» — много бы грязи пролилось на лебединые перышки... И уж наверняка все разругались бы и головы бы полетели, да еще и пыточную камеру с инквизицией Гвидон у себя установил бы...), а спокойно-исследовательское, с уважением к духу и стилю Пушкина, «объективное». Такую потенцию «Салтан» в себе содержит, как и потенцию множества эссе о себе, каковую я сейчас и осуществляю, продвигаясь по выдвинутому из текста невидимому мостику... И вот уже достигнут конец этого мостика, и я возвращаюсь обратно, — с радостью, потому что стих Пушкина животворит, а скальпель аналитика отнюдь, — и с готовностью исследовать другие тропки, ведущие из «Салтана» неведомо куда, испещренные следами «невиданных зверей»...

Но сама сказка, с ее ледяной ласковостью и беспощадной иррациональностью, остается великолепно независимой от любых интерпретаций и — как Русь, как само Искусство — не дает ответа.

Весна 2003

В ОЖИДАНИИ ИЗМЕНЕНИЙ¹

Не все любители поэзии знают, что один из самых видных деятелей русского Серебряного века, Вячеслав Иванов, после революции и своего отъезда из России в Баку, а потом в Рим², где он, с небольшими перерывами, оставался до самой смерти³, — фактически прожил еще одну жизнь, насыщенную творческой деятельностью. Поздние произведения Иванова — статьи, стихи, проза, — долгое время не были доступны в России. В 1971 г. в Брюсселе был выпущен первый том четырехтомного Собрания сочинений, куда вошло многое, хотя не все (что-то и теперь еще ждет своего часа в римском архиве Иванова). Вышедшие в свет один за другим, с большими промежутками, тома Собрания сочинений инициировали интерес к Иванову в филологических, в том числе зарубежных, кругах, и сегодня его творчество изучают все активнее (состоялось уже девять специализированных конференций); в 1992 г. в России была опубликована книга воспоминаний дочери поэта — Лидии Ивановой⁴; однако чтобы восстановить имя Иванова в его истинном значении для русской и всемирной культуры, потребуется еще немало времени. Но что называть «восстановлением в истинном значении»? Для самого Иванова творчество было живой силой, путем к одухотворению реальности⁴. «Истинного значения» наследия Иванова без его — в той или иной форме — *актуализации*

¹ Первая публикация — в иной редакции — в: *Europa Orientalis/ XXI/ 2002:2, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo*, сс. 345-362.

² В 1924 г. numero 2 del 2002.

³ Вячеслав Иванов умер в 1949 году в Риме в возрасте восьмидесяти трех лет.

⁴ См., например, Вяч. Иванов, *Собр. соч.*, т. I, с. 110, слова Иванова в рассказе верной подруги его семьи и единомышленницы, Ольги Шор: «Дар, приобретенный при духовном восхождении... должен быть использован для одухотворения мира», или у самого Иванова: «...*Искусство — одна из форм действия высших реальностей на низшие*» — *Собр. соч.*, т. II, «О границах искусства», с. 646.

не восстановить. Но можно ли рассчитывать на актуализацию? И что под этим словом понимать? Осуществление идей Иванова? Возвращение их в число актуальных? А пойдет ли кто-нибудь путем, который он намечал в своем римском уединении? Этот вопрос остается пока без ответа. Что и как говорил — и о чем — Иванов — призваны исследовать и исследуют филологи. В петербургскую эпоху, эпоху ивановской «Башни»¹¹, Иванов пестовал и наставлял, «вещал за мистагога». В поздние годы все изменилось: «Покаянья плод творю — / Просторечьем говорю»¹¹¹. Но «впасть в простоту» — одно, а остановиться, ограничиться размышлениями о прожитом, — другое. Такого выбора Иванов никогда не делал. У него было несколько выдающихся последователей (среди них — покойный С.С. Аверинцев), но и только. Достаточно ли этого, чтобы идеи Иванова получили дальнейшее развитие? Никто не знает. Может статься, все уйдет в песок. Гарантий нет. Тем более, что «актуализация», «размораживание» ивановского наследия кажется далеким, как никогда. За Бродским, в оставленный его уходом вакуум, полетела, кружась, как листва, почти вся современная российская поэзия, увлекаемая стихией Языка, которую прославил и возвеличил Лидер¹¹⁴. Любуясь горечью одинокого стояния (а на самом деле — головокружительного метельного полета в обществе других одиночек) посреди трагической, а для кого-то и веселой бессмысленности или как минимум непознаваемости бытия. Не пытаясь *противостоять* ей, чаще всего даже не подозревая о возможности противостояния, или же понимая его просто как *противопоставление*, предлагая себя этой «бессмысленности» в качестве наблюдателя. «*Рекшья: язык наш возвеличим, устны наша при нас суть, кто нам Господь есть?*»¹¹⁵ По Бродскому, у поэта один путь — ввериться стихии языка¹. Я не стану утверждать, что Бродский-де неправ. Внутри его мира (который многие готовы с ним

¹ В «Кризисе гуманизма» Иванов уподобляет язык земле, откуда вырастает поэтическое произведение. Исключено ли, что в отказе современной поэзии от «возрастания» к мысленному небу, в ее погруженности в стихию языка осуществляется другое пророчество Иванова — «...*быть может, случится чудо нового узнания Земли ее поздними чадами...*?» — Собр. соч., т. III («Кручи — о кризисе гуманизма»), с. 372. Но Иванов уподоблял стихию языка «материнской плоти», в которой он чаял зарождение «младенца-Мифа». Для Бродского, напротив, язык — мужская стихия, властно распоряжающаяся поэтом, а не «зачинающая» в себе стихотворение.

разделить и разделяют) это — правда. Но *это еще не все, что бывает*. Об этом редко, но все же нет-нет, да вспомнят. То поэт Юрий Колкер ополчится против любой новизны, призывая укрыться от варварских полчищ за белоснежными стенами Ветилуи традиционного стихосложения, то вдруг окажется, что параллельно стержневому потоку современной поэзии текут и другие ручьи и реки, — хотя бы поэзия О. Седаковой, О. Охупкина, С. Аверинцева... не буду перечислять всех, да я всех и не знаю. Однако в тех острогрудых расписных челнах, которые плывут по реке модернизма, не принято говорить о каких-либо иных, высших ли, низших ли, уровнях бытия, помимо первичного, — только о созданных или узаконенных литературой. В современной культурной ситуации нет знания о мире — только неясные интуиции. Virtuозность поэтических форм исключительная, зато попытки проникнуть в суть вещей и пр. не в моде. Иванов писал: *«Поэзия — совершенное знание человека и знание мира через познание человека»*^{VI}. И: *«Два таинственные веления определили судьбу Сократа. Одно, раннее, было: „Познай себя“. Другое, слишком позднее: „Предайся музыке“»*. Кто *«родился поэтом»*, *«слышит эти веления одновременно...»* По рекам языка сплавляются стволы, а поэту, по Бродскому, отводится достаточно пассивная роль квалифицированного плотогона (я упрощаю, а что поделаешь?). *«Познанию себя»*, активному внутреннему деланию (для многих это пустой звук, — и кого обвинишь?) нет места, — внятными остаются только второе сократовское «веление»: *«предайся»*. *«Предайся языку»*. Река — несет; по твердой земле поэт идет сам. А тропы — давно не хожены, как в народной песне: *«Наша улица — зеленые поля: васильками, муравью поросла...»*. Мне вспоминается дорога, выведшая когда-то нас, заплутавших путешественников, из глухой деревеньки на юге Архангельской области в такую же глухую деревеньку, но уже в Вологодской области. Мало-мальски наезженной дороги не было, густой лес на тридцать километров, болота. Но некогда местные жители навели через эти болота гать. И она, местами почти непроходимая, вывела нас к жилью. *«Эта пригодившаяся гать»*, как в стихотворении Дмитрия Бобышева, может пригодиться и еще... но расчистят ли ее когда-нибудь? Если даже те, кто догадался или знает о ее существовании, не испытывают в ней особой нужды и не задумываются о том, куда она ведет?

От Иванова нас отделяет эпоха, которая, кажется, на излете, но еще не закончилась. Под занавес мы получили возможность осмотреться, — то ли как уцелевшие после потопа, то ли как дикари, впервые на короткой памяти своего племени выбравшиеся к морю из девственного леса. История моего поколения (вылупившегося в сознательную жизнь в начале восьмидесятых годов) вполне соответствует этому образу. Это был долгий путь в безвоздушном пространстве, охота за случайными проблесками света, как правило, на свой страх и риск, без учителей, даже не на развалинах цивилизации — в джунглях.

А вот еще образ: прибой играет со щепкой, — вот-вот утнет ее в открытое море. Но отбегает пена, — и щепка опять на песке. Человек стоит на берегу и, наблюдая за мытарствами щепки, делает вывод, — моря не одолеть, идея построить лодку и переплыть его — безумна. О том, что люди умели когда-то строить корабли, этот человек не догадывается. Он слыхивал, что за морем есть страны, но не верит в это. Иногда, правда, волна выносит на берег бутылку с письмом^{VII}, но человек не умеет сделать из этого выводов.

Году в 84-м мы в нашем поэтическом кружке пылали готовностью немедленно приступить к теургии и поучаствовать в Преображении твари (от такого прямолинейного подхода Иванов предостерегал, но мы предпочли не услышать предостережения).

«Осуществимость подвига святого жития»¹ оказалась и впрямь «кажущейся», да и, видно, время тогда еще не пришло. Жизнь выбрала иное русло. Начинать с «теургии», с попытки соучастия в Божественном обновлении мира нельзя; но есть, опять-таки по Иванову, «*минимум высокого задания*»: «*просвеченность небесным лучом и проникнутость небесной гармонией*», попытка подняться над «землей языка» вертикалью стебля и ствола. Кто-то сочтет эту формулировку размытой. И в самом деле, что такое «небесный луч»? Что такое «небесная гармония»? Иванов ввел эти «эфемерности» в филологию и

¹ «...Так строги требования заветных правд, обращенные к художнику, так далеки... от современного духа мятежного самоутверждения личности... и вместе так просты — до кажущейся осуществимости в подвиге святого жития» — «О границах искусства», Собр. соч., т. II, с. 650.

стихование в качестве полноправных понятий, — пусть не вполне научных. Вертикаль, которую защищает Иванов, — это рост дерева, преодолевшего претензии земли, концепт поэзии, противопоставленный пустоте простого иронического комбинирования на плоскости, перестановке единиц, не имеющих глубины. Впрочем, вольно было Иванову рассуждать о глубинах и высотах: эпоха еще не окончилась. Еще процветали немецкие «толстые» журналы «Kreatur», «Hochland», «Sonoga», посвященные проблемам культуры и духовной жизни, еще не покинул Германию Мартин Бубер...

«Однажды, странствуя среди долины дикой...» Весь Бродский умещается в эту пушкинскую строчку. Он — странствует в пустыне, но он не Моисей, он идет не за библейским огненным столпом, а плывет внутри языка, — хотя, по сравнению с другими стихиями, язык — стихия мыслящая и зрячая¹. До второй строки Пушкина, — «Незапно был объят я скорбию великой», — дело не доходит. Странник не питает любви к «долине дикой». Но он «знает», что только она одна и существует, поскольку не видит ничего, что одновременно обещало бы выход и не оскорбляло бы его эстетических пристрастий. До «скорби великой», которая заставила бы вскочить и бежать куда глаза глядят, не доходит: сознание превосходства над пустыней, умение виртуозно потешаться над ее абсурдностью уже сами по себе обеспечивают горькое удовлетворение. Но пустоты, которая, по Бродскому, «вероятней и хуже ада», поэт все же страшится... значит, все-таки рассчитывает продолжиться за порогом смерти, где возможна встреча с этой пустотой, ощутить, что она — «хуже ада»²? Но это не служит поводом к «скорби великой» и к вещему безумию, как у пушкинского Странника. Дальше констатации положения вещей поэзия школы Бродского не идет.

Путь Иванова (если так выразиться, попытка ввести русскую словесность в живую жизнь всемирного слова со всеми его тради-

¹ По Бродскому, представить язык «как некое одушевленное существо» было бы «только справедливым» // Сочинения Иосифа Бродского. СПб, 2000, т. VI, 53).

² «Мы боимся смерти, посмертной казни;

Нам знаком при жизни предмет боязни:

Пустота вероятней и хуже ада.

Мы не знаем, кому нам сказать „не надо“».

Иосиф Бродский, «Стихотворения». 1991, 125.

циями и сделать шаг дальше) в этом контексте кажется тупиковым ответвлением, развенчанной иллюзией (тем более что Россией тогда владела иная страсть — к строительству нового мира на месте старого). Путь Иванова кажется не гатью, не заросшей императорской дорогой¹, а чем-то, закончившимся вдалеке от всего: вдали от России, в отрыве от русского читателя и от захвативших инициативу в поэзии новых и новейших течений... Продолжение «дороги» Иванова, если кто-то ее продолжает, — не на виду. Мне не известны в настоящее время в России какие бы то ни было «проивановские» по направлению поэтические группы (а нашей больше не существует).

В эмиграции Иванов стоял особняком, не участвуя в литературной жизни, не печатаясь в журналах (за исключением «Современных Записок»). Сначала он читал лекции по русской литературе в университете Павии, потом преподавал в колледже при том же университете языки и консультировал старших студентов по филологии, истории и литературе (знания его были энциклопедическими), общался с навещавшими его представителями европейской культурной элиты (к нему в Павию приезжали, например, Бенедетто Кроче, Мартин Бубер, а позже, в Рим — Исая Берлин, способствовавший изданию в Оксфорде поэмы Иванова «Человек», и другие). Иванов писал для европейских журналов (итальянских и немецких — сразу на соответствующих языках: он владел ими в совершенстве). В 1934 г. был выбран профессором на кафедру славистики Флорентийского университета, однако распоряжение правительства помешало ему занять этот пост как не члену фашистской партии. Иванов остался

¹ Ср. у другого великого «реального символиста» XX века — Дж.Р.Р.Толкина: «...Дорога была проложена во времена давно забытые... впрочем, следы работы рук человеческих еще не исчезли, и старые камни мостовой лежали на прежних местах, образуя...прямую, точно стрела, линию... в кустах еще белел изредка обломки колонны... но буйно разросшийся вереск...и папоротник-орляк так густо заткали обочины... что в конце концов <дорога> превратилась в обыкновенный заброшенный проселок. Однако и проселок по-прежнему никуда не сворачивал и вел к цели наикратчайшим путем» (Дж. Р. Р. Толкин, «Властелин Колец», С.-Петербург, «Амфора», 2000, т. II, , с. 423).

в Риме (где его навещали Мережковские, Бунин и многие другие), перебиваясь случайными заработками, пока не был приглашен читать лекции в Русской Католической семинарии, а потом — преподавать славянский язык в одном из университетов Ватикана. В 1941 г. Римская Католическая семинария заказала ему русский комментарий к книгам Нового Завета, а в 1947 г. — еще и к Псалтири (как недавно выяснили исследователи, именно ивановские комментарии, без указания автора, сопровождают т.н. «Брюссельскую Библию», которую в брежневскую эпоху в больших количествах «забрасывали» с Запада в Россию^{VIII}). За все время жизни в Италии — до 1944 г. — Иванов написал чуть больше десятка стихов (потом, правда, снова стал писать много), надолго переключившись на статьи, работал над прозаическим произведением в совершенно особом жанре — «Сказанием о Светомире царевиче»^{IX}. Никто из поэтов эмиграции за ним, кажется, не следовал. Не было у Иванова своего поэтического семинара, не сбивались вокруг него стайки пишущей молодежи (и не только), как это бывало в голодное время в Петербурге¹ и позже — в Баку, где Иванов почти четыре года преподавал в местном университете классическую филологию. И след этой дороги потерялся бы, и с вертолета ее было бы уже не разглядеть, если бы не тоненькая, поначалу толщиной не более чем в три человека^X, ниточка человеческой преданности и духовной преемственности. К счастью, были изданы — в Брюсселе — четыре тома «Собрания Сочинений»², иначе поздние работы Иванова так и остались бы лежать под спудом... Сейчас забытая дорога расчищается уже усилиями многих. Но будет ли продолжено ее строительство? «Светомир» — духовное завещание Иванова, — остался незавершенным. Последними словами Иванова были «Спаси моего „Светомира“» — просьба, обращенная к О. Шор^{XI} (О. Шор, которой Иванов подробно рассказывал о замысле книги, вняла этой просьбе и действительно «дописала» «Светомира», на что у нее ушло пятнадцать лет). Продолжение

¹ См. *Europa Orientalis* / XXI / 2002:2, *Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo*, numero 2 del 2002, pp. 115-169, «„Кружок поэзии“ в записи Фейги Коган», публ. и введение А. Шишкина.

² Куда вошло многое, но не все.

заложено в творчество Иванова как генетическая программа. Одиноким мыслитель, он не уставал говорить о соборности («...некоей новой энергии и ценности, не присущей ни одному человеку в отдельности»^{XII}, единстве во Христе, «...где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы»^{XIII}), о «жизненности и желанности» этого слова, хотя и оговариваясь — это «задание, а не данность»^{XIV}.

Вел ли этот непродолжившийся путь в никуда? А вдруг «в никуда» ведет как раз торный путь? Все ли прогнозы остались неосуществленными, а надежды — посрамленными?

В «Кризисе гуманизма» Иванов рисует набросок будущего, в котором только и могли бы быть по-настоящему прочитаны его книги и где они были бы «дома»: в XX веке народы были «вовлечены в ураган сверхчеловеческого ритма исторических демонов», но вот уже спадает «...с мира, как с живучей змеи, тускло-пестрая чешуя... из трещин износившейся шкуры сквозит новый свежий узор тех же деревьев и вод и небесной тверди, проникнутых веянием Духа жива... человек должен так раздвинуть грани своего сознания в целом, что прежняя мера человеческого будет ему казаться тесным коконом...»^{XV} Это написано в 1919 году, когда «ураган» еще далеко не улегся... Прав окажется Иванов или нет — неизвестно. По крайней мере, ничто, кажется, пока не предвещает вселенского духовного обновления и очищения, — но Иванов мыслит эпохами, а что принесет новая эпоха и когда начнется «некалендарный» двадцать первый век, никто не знает. Часто говорят — XX век переломлен Второй Мировой войной на две несоединимые части, и с одного берега образовавшегося каньона уже не докричаться до другого, и не понять, о чем кричат оставшиеся на другом берегу. Но большинству уже и не важно, о чем они кричат: после катастрофы все изменилось. С той стороны железная дорога оборвалась, и все паровозы упали в бездну, а с этой стороны прокла-

дывают новую дорогу, уже в другом направлении, и другие набрались пассажиры, а прежнее утратило насущный смысл. Насколько это верно?¹

В любом случае, время Иванова наступит, только когда (и если) в поле зрения поэзии опять окажется духовная жизнь человека, когда понятие «духовного пути» из почти исключительного на сегодняшний день ведения антропософов и приверженцев восточных культов вернется в круг актуальных тем. По Иванову, истинное искусство осуществляется так: душа ставит зеркало «сырой» реальности простому потоку чувств и событий, Дух ставит зеркало душе^{XVI}, осмысляя отображенное ею и производя отбор^{XVII}. Когда этот процесс, вместе с древней эллинской задачей «познай себя», снова станет интересным не только для одиночек и верхоглядов, и когда снова будет осознана роль поэзии в этом процессе, дорога, которую строил Иванов^{XVIII} и которая оборвалась, получит шанс продолжиться. Теория символизма у Иванова — не просто теоретическое обоснование конкретного, закончившегося, ушедшего в землю исторического течения, а, так сказать, обоснование надежды, апелляция к некому вечному потоку, текущему среди времен; меняя только берега. Как пример можно привести «Инклингов»² с их Интересом к мифу. В сущности, «Инклинги» — в соотношении их идей и теорий Иванова — те же «реалистические символисты»³, коль скоро *«реалистический символизм признает символом всякую реальность, рассматриваемую в ее сопряженности с высшей реальностью, т.е. более реальной в ряду реального»*, ищет в вещах их непреходящую ценность, вскрывает значащие связи между ними, «...при-

¹ Тот же Бродский возражает против этого категорически: «...из двух подходов к культуре, возможных после этого «великого разлома» — «воссоздания эффекта непрерывности культуры» и «пути дальнейшей деформации... пресекаемого дыхания» он безоговорочно выбирает первый. // «Сочинения Иосифа Бродского», СПб, 2000, т. VI, с. 52.

² Неформальная литературная группа, существовавшая в Оксфорде в тридцатых годах прошлого столетия (К. С. Льюис, Дж. Р. Р. Толкин, Ч. Вильямс и нек. др.).

³ Термин Иванова.

мыкает... к нормам „вечного символизма“» (в противовес декоративному, субъективистскому, — где символ — не «истина, должествующая быть открытой», а «вестник содержаний, преимущественно психологических», действующий в пределах, предписанных суфлером^{XIX}). Река вышла на поверхность, — и снова ушла под землю.

Долго ждать перемен, недостает терпения, но каждый магистральный поток должен исчерпать себя до конца, иначе не осознать, что в расширенном контексте он может оказаться, наоборот, маргинальным. Все находится в состоянии вечного изменения, бывлые «магистрали» сдвигаются на обочину, ложное отвергается, ранее непризнанное возвышается. В ожидании перемен в русской культуре настоящее на культуре всемирной¹ наследие Иванова пока что собирается, восстанавливается, изучается, не получая творческого развития. Но и простое изучение, что неожиданно, освобождает немалый творческий потенциал. «Неожиданно», — поскольку филология далеко не всегда работает «на поэзию», и, как правило, преследует собственные цели. Однако в данном конкретном случае, — выходя на авансцену в эпоху «Преимущественного Изучения» ивановского наследия, — филология занимает какое-то изначально ей предназначенное место, принимает на себя функцию «мертвой воды»². Пока не затянутся раны, пока не будут восстановлены смысл и связь, живая вода бесполезна. Филология возвращает тексту, так сказать, самоидентичность, память о себе — когда это возможно. «Память» — чуть ли не самое любимое слово Иванова. Память — «...источник всякого личного творчества, гениального прозрения и пророческого почина... тайно священствует, кто ей служит и жертвует... ибо священство обращено лицом к прошлому: ему

¹ Как неслучайно поздние годы Иванова оказались связаны со «всемирным» Городом — Римом!

² «...И стал над рыцарем старик,
И вспрыснул мертвою водою,
И раны засияли вмиг...»

А.С. Пушкин, «Руслан и Людмила», ст. 713.

определено хранить предание святынь»¹. Художник всегда — «жрец Мнемосины». Но по другую сторону алтаря Памяти стоит филолог, смиренный труженик, поденщик Мнемозины... Если поэты — белое священство Памяти, филологи — ее послушники.

Стихи Иванова стоят в русской словесности архаическими памятниками прошлого — последних лет старой России, окаменевшим эллинизмом (словно оно свободно прошло через века и культуры и вот теперь превратилось в памятник самому себе, взглянув в лицо Медузы Горгоны, обернувшееся к нему из будущего), загустевший^{xx} дух баснословно древней Византии (привычность нынешнего православного обряда обманчиво осовременивает этот дух, на самом же деле он древен именно баснословно)... И это прошлое все дальше от нас, все архаичнее, и уже трудно представить, что чуть меньше ста лет назад оно казалось разительной новизной. НАМ наследие Иванова удобнее всего представлять себе как прошлое (подлежащее, в частности, изучению именно как прошлое), но оно, — парадокс, — обращено в будущее.

Лидия Зиновьева-Аннибал оттеняет и подчеркивает этот парадокс, как истинная Спутница Поэта: она тоже — вся из прошлого (античный облик, данное ей Ивановым прозвище Диотимы), но и «её» настоящее в незапамятном стиле art nouveau, — хитон, оранжевая гостиная, подушки, — какая это все для нас сейчас архаика! Утонувший «Титаник» начала века. Но она же — пророчица, сивилла, Диотима, то есть — вся в будущем, хотя смерть не позволила ей попасть в это будущее»^{xxi}.

С каждым новым десятилетием живая связь ивановского наследия с прошлым все условнее. Все отчетливее видно, что оно не принадлежит прошлому, но постоянно обновляется и, переходя из контекста в контекст, делается все актуальнее. Сколько десятилетий прошло с тех пор, как Иванов предсказывал грядущий конец эпохи

¹ «Древний ужас» — Собр. соч., т. III, сс. 92-93.

индивидуализма через возвращение культуры символа! А индивидуализм еще не изжил себя, его эпоха еще не закончилась, и слова Иванова все еще обращены в будущее, хотя что-то уже и сдвинулось. *«Внутренний образ мира в нас меняется и ищет соответственного выражения в слове; но еще не определен этот образ в нас...»* — пишет Иванов в статье 1922 года¹. Это — программа на все столетие. Другого пока не началось, начавшаяся тогда работа со словом еще не избыта. А какие-то из ранних идей Иванова действительно остались в прошлом, — хотя бы отпавшая сама собой мечта об «оркестрах и фимелах»², т. е. каких-то коллективных «ячейках стихийного искусства»³ которыми, как надеялся Иванов, должна была взбурлить когда-нибудь земля Русская, когда вырвется на волю *«стихийно-творческая сила народной варварской души»*). Позже Белый иронизировал: уж не пародия ли на эти «оркестры» — идея большевистских Советов? Колхозная самодеятельность? Да и сами колхозы?..

Стилистика Иванова, особенно раннего, на современный вкус «тяжеловесна», «высокопарна», архаична. *«Уж и третья весна расцвела с похорон Гориславиных, а все темен и косен Лазаря дух, как страна полуночная...» «...Храните, лилии оград, / Замкнутый вертоград чудес!»*^{XXII} *«Для реалистического символизма... высшая реальность обретается единым актом интуиции»*^{XXIII}... Но современникам-то она казалась новизной, смелым экспериментом. Помня об этом, адекватнее было бы назвать эту стилистику вневременной, инвариантной — всякому времени чужая, всегда сохраняющая дистанцию. Маловероятно, чтобы язык Иванова когда-либо кто-либо перенял как свой. На языке Бродского и Цветаевой заговорили многие, а Иванов от «общеупотребительности» защищен надежно. Когда будущее станет настоящим, оно или само переработает архаический субстрат русской действительности (сконцентрированный в

¹ «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» — Собр. соч., т. IV, 633.

² «О веселом ремесле и умном веселии» — Собр. соч., т. III, 77.

³ Частный случай — хоровод.

церковнославянских текстах), перемешав его попутно с сегодняшним повседневным языком, м. б. даже с жаргонизмами, или отольет новые формы из более доступного материала сегодняшней поэтической речи, опосредованно, впрочем, восходящей все к тому же времени Иванова. В поэзии Цветаевой и Бродского «архаические» стихи Иванова, освободившись от ассоциаций прошлого, которое, казалось, намертво встроило их в себя, превратились в настоящее, в безымянную плодородную почву. «Отжившее» не отжило: оно существует и развивается под другим именем и в другом модусе, а частично остается в состоянии взрывоопасного покоя, как неиспользованное оружие на забытом, но когда-то стратегически важном складе. Ивановские стихи — как уцелевшие здания эпохи модерн: кому-то они казались не менее новаторскими, чем поэзия Хлебникова, а для нас они — прошлое. Нам не дано прочувствовать, какими были эти стихи, когда были «современными», как виделись в общем контексте, и как НА ИХ фоне виделось остальное. Но кое о чем — по их многочисленным отражениям в стихах современников — догадаться можно. Иванов, отразившийся в Цветаевой — это напор, категоричность, акцентированность каждого слова, и все это — помноженное на душевный темперамент и освобожденное от сдерживающей аскезы ивановского стиха. Стиль, перенесенный из области духа в стихию душевности. И мы уже не узнаем похожести: слишком разные миры. Мы не замечаем у Цветаевой характерных, чисто ивановских архаизированных оборотов, хотя их множество: архаичность у Цветаевой переплавлена в горниле современной ей речевой стихии и уже кажется не архаичностью, а, как и у Иванова во время оно, новизной. Цветаева спустилась в долину Нашего Времени с ивановских вершин, которые тем временем исчезли в плотных тучах. Мало кто заметил, что она — спустилась, большинство думает — возникла сама по себе, вырвалась из-под земли, как гейзер. Но неужели ничего не оставалось, как только спуск а т ь с я?

В статье «О границах искусства» Иванов различает внутри настоящего творческого акта «восхождение» и «нисхождение». Восходит (в область высших духовных смыслов) — человек в поэте,

нисходит — поэт, «художник» в человеке^{XXIV} (облекая увиденное «наверху» в поэтическую форму). Смешение того и другого — фатально: «человек» не должен подсказывать поэту, чтобы не привнести в стих частное, «сырое» (то есть — не выверенное, не «отжатое», не «пропеченное» в высотах), не подменить «небесный луч», то есть то, ради чего все, своим ограниченным земным «мудрованием». Интересно с этой точки зрения проанализировать творчество все той же Цветаевой. В «Поэме Воздуха» прямым текстом описано лирическое восхождение, т. е. именно восхождение Поэта, и оканчивается оно безвоздушьем. «Башни стрельчатой рост» и у Мандельштама — как противопоставление восхождению в «сферы высших смыслов» у символистов: «...Я ненавижу свет / Однообразных звезд...» А та линия, которая сегодня до-изживает себя — это умелое маневрирование на плоскости (постмодернизм) или лавирование в стихии языка, за которой только и признается глубина (но не высота!). Какое уж тут «восхождение»!

Как к учителю — обращается ли к Иванову сегодня кто-нибудь из поэтов? Кажется, почти никто. Стихи Иванова не восприняты той таинственной средой, которая называется «нашим временем». Что-то из их арсенала эта среда переварила, что-то выдает за свое, что-то хвалит, — правда, в связи с другими именами (см. выше о Цветаевой)... но с а м и х этих стихов она почти не знает. Значит — важнейшая составляющая культурного прошлого России не аккумулирована, мимо нее прошли. Этот эффект сродни той разорванности личности, о которой писал Иванов: «Где я? Где я? По себе я / возалкал...» На какое-то время одна часть человеческого «я» в потоке жизни подавляется, другая гипертрофируется, а целостность оказывается утраченной и восстанавливается, если восстанавливается, только спустя какое-то время, в таинственный момент внутреннего возрождения^{XXV}. Так и в культуре. Иванов сейчас — «подавленное Я» русской культуры в ожидании таинственного момента Вспоминания и возрождения, или даже, если выразиться сильнее, воскресения, а не «продолжения»: возобновления в новом качестве, после фатального разрыва. Без освоения позднего наследия Иванова русской культуре не «вспомнить», не преодолеть разрыва (впро-

чем, не все этот разрыв замечают и признают). Сам Иванов был признанным учителем, «мистагогом», — и кого же он «научил»? Кого можно причислить к его ученикам? Волошина? Но вряд ли можно назвать Волошина учеником Иванова, хотя сходство и влияние явственны... Иванов — это «Башня», но он и «на Башне» — особняком. М. б. одно время ему был «параллелен» Андрей Белый... Но не как ученик, совсем нет. «Учительство» Иванова не реализовано в его современниках, разве что в отдельных, единичных людях — в его детях, в О. Шор (см. о ней ссылку X), в В. А. Мануйлове^{XXVI}, еще нескольких, возможно...

Блок называл Иванова «Царем самодержавным» — а нам сам Блок кажется великаном. Сколь же велик должен быть Царь?.. А в школьных учебниках Иванов характеризуется как «второстепенный русский поэт». О. Шор писала: *«мы... тщательно организуем беспамятство»*, а оно, в свою очередь, — это уже слова Иванова — и само *«пытается сорганизоваться... пытается создать свою цивилизацию»*^{XXVII}. Наше коллективное «настоящее» проглядело Царя. Что же касается будущего...

Прогнозы Иванова — об этом уже говорилось выше — иногда сбываются. Между прочим, его предвидения в области искусства довольно оптимистичны (и цитирование этих строк сейчас не лишает их смысла): *«Ныне... школа... символизма всюду несомненно умерла вследствие внутреннего противоречия, ей изначально присущего. Но в ней жила бессмертная душа; и, так как большие проблемы, ею поставленные, не нашли в ее пределах адекватного выражения, все заставляет предвидеть в далеком или недалеком будущем в иных формах более чистое явление «вечного символизма»*^{XXVIII}. Однако не очередная ли это русская утопия? Почему Иванов так уверен? Разве все на этом свете сбывается?

В фантастическом романе (на языке Иванова — баснословии) одного из великих представителей «реалистического символизма» XX века — английского профессора Дж. Р. Р. Толкина — персонажи (один — бессмертный, «эльф», другой — долгожитель, «гном») ведут такой разговор:

« —...Обычная история у людей! Все-то они ждут урожая, сеют пшеницу, — и вдруг грянут весенние заморозки, или летний град побьет поля, и где он, урожай? Где они, обещания?

— Однако редко бывает, чтобы пропал весь посев... иной раз переждет зерно непогоду, схоронившись где-нибудь в пыли и перегное — а потом возьмется и прорастет, когда уже и не ждет никто... дела людей еще и нас с тобой переживут...!

— И все же в конце концов останется только руками развести. Всем их делам и замыслам одно название — «могло-быть-да-нету»...

— Будущего не дано провидеть даже эльфам...»^{XXIX}

2004

Примечания

^I Лидия Иванова. Воспоминания (Книга об отце). М., РИК «Культура», 1992.

^{II} О «Башне» Иванова знают все, кто когда-либо интересовался Серебряным веком. Так называли Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал свою квартиру, где раз в неделю — в течение нескольких лет — собирался цвет творческих деятелей Серебряного века.

^{III} Вяч. Иванов, «Римский дневник», «13 февраля», Собр. соч., т. III, с. 593.

^{IV} «...Поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка... зависимость эта — ...абсолютная, деспотическая...» //Сочинения Иосифа Бродского, СПб, 2000, т. VI, с. 53.

^V Пс. 11:5. Здесь слово «язык» употреблено в смысле «народ». Но тем неслучайнее кажется многозначность и объемность церковнославянского текста.

^{VI} «Спорады», Собр. соч., т. III, с. 119.

^{VII} Ср. у о. С. Булгакова: «...пусть же и эти страницы, тусклая запись о великих предвестиях, подобно письму в засмоленной бутылке, брошены будут в свирепую пучину истории» (С. Н. Булгаков, «Свет Невечерний», 1994, с. 5).

^{VIII} Комментарии Иванова напечатаны там под редакцией о. А. Меня. Меню принадлежат и комментарии к Ветхому Завету (А. Архипов, «Вячеслав Иванов — комментатор Нового Завета. Предварительные соображения», *Europa Orientalis / XXI / 2002:1, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 1 del 2002, ss. 39–94*).

^{IX} Однако дописать не успел. После его смерти О. Шор — по оставленным им указаниям — дописала «Светомира». Текст включен в Собрание Сочинений.

^X Семья Иванова (дочь Лидия и сын Дмитрий), Ольга Шор. Теперь никого из них уже нет в живых, но все они приложили много усилий для сохранения ивановского наследия и издания Собрания сочинений.

^{XI} Ольга Александровна Шор (1894–1978) — женщина-философ, друг и сотрудница Иванова в «римский» период его жизни, духовно близкий ему и всей его семье человек, инициатор издания «Собрания Сочинений» и автор вступительной статьи и комментариев. Разрабатывала собственную философскую систему под условным названием «мнемологии», до сих пор не опубликованную. С 1927 года жила в Риме.

^{XII} «О кризисе гуманизма» — Собр. соч., т. III, с. 382.

^{XIII} «Лик и личины России» — Собр. соч., т. IV, с. 572.

^{XIV} *ibid.*, cc. 260, 261.

^{XV} *ibid.*, cc. 382.

^{XVI} Используя введенный Ивановым образ искусства (на его языке — «художества») как зеркала, можно уподобить господствующую сегодня поэзию спонтанного переживания и спонтанной мысли первому зеркальному отражению, которое «подчинено закону преломления света... правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое... Как восстанавливается правота отражения? Через вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало. Этим другим зеркалом — *speculum speculi* — исправляющим первое...» («Религиозное дело Владимира Соловьева» — Собр. соч., т. III, с. 303)... «делается художество», включающее в себя «...свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей»: как только формы «право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным... его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду» («Заветы символизма» — Собр. соч., т. II, с. 601). В каком-то смысле и постмодернизм ставит «второе зеркало» миру культуры, но его зеркало не восстанавливает трехмерности и уж тем более не добавляет новых измерений, а только уравнивает все отраженное на собственной плоскости, как обычные зеркала. Эта забава кажется веселой, поскольку глубина, своя у каждого отраженного предмета (слова, имени, понятия), «схлопывается» в плоскость, и в новом — плоском — качестве сообщает каждому особую индивидуальность, свой оттенок (безотносительный к их истинному значению). За счет этого постмодернистская игра не сразу прискучивает. Но в контексте ивановского мышления задача истинной поэзии состоит в восстановлении, посредством «словесного художества», многомерности бытия на более высоком уровне. Ср. со схемой, введенной Жаном Бодрийяром (Baudrillard J. Simulations. N.Y., Columbia U., 1983, p. 11): в отличие от Иванова, который описывает «положительную» эволюцию образа, Бодрийяр предлагает четыре этапа «отрицательной» его эволюции — сперва, как и у Иванова, простое зеркальное отражение, затем отражение в кривом зеркале (авангард), затем образ превращается в маскировку отсутствия реальности и, наконец, в симулякр — копию без оригинала, которая существует, не имея никакого отношения к реальности. Ср. также с выдвинутым Ж. Деррида понятием «деконструкции»: «...Не вдаваясь в подробности, можно определить этот прием как сведение всех означаемых, т.е. разнообразных реалий, предметных и понятийных содержаний, в плоскость означающих, т.е. слов, номинаций, — и свободную игру с этими знаками. Постмодернизм критикует метафизику присутствия, согласно

которой знаки отсылают к чему-то стоящему за ними, к так называемой "реальности". На самом деле они отсылают только к другим знакам, а вместо реальности следует мыслить скорее отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, т.е. область некоего зияния, бесконечной отсрочки всех означаемых» (М. Эпштейн, «Истоки и смысл русского постмодернизма», «Звезда», 1996, № 8, 166–188).

«Второе Зеркало» («Зеркало Зеркал»), поставленное «первому отражению» «сырой реальности» в стихии языка, у Иванова придает тексту повышенную сложность, которая заставляет теоретиков и практиков «спонтанности» инстинктивно обходить Иванова, заставляет их недоумевать, — полно, да стихи ли это? Поэзия «главного потока» настроена сегодня на «первое зеркальное отражение», на запечатление непосредственного вдохновения в стихии языка, который дает вдохновению форму. А разве может кого-нибудь «непосредственно» вдохновить, скажем, генезис античных гимнов? Описанное Ивановым «зеркало зеркал», восстанавливающее «реальный порядок вещей» (в первом отражении перевернутый, как дерево в луже, и потерявший трехмерность) и возводящее реальность на более высокий уровень, где снимается спонтанность и выявляется глубинный смысл, — остается невостребованным. Но именно оно собирает в пучок лучи смысла, которые в реальности рассеяны и разбавлены бессмысленностью. Отсюда вторая часто отпугивающая читателя стилистическая черта поэзии Иванова — усиленная акцентированность. В стихах Иванова зачастую как будто делается ударение на каждом слове, каждое слово стоит на котурнах. Иванов не скажет просто «Тибет», при том, что стихотворение вовсе не о Тибете и, казалось бы, «Тибет» в данном конкретном контексте никакой индивидуальной характеристики не требует: Иванов скажет — *твердыня тайн, Тибет*», вбив четыре свайных «т». Кто-то заметил, что бывает поэзия, состоящая из одних вдохов, в то время как естественный порядок требует, чтобы вдохи сопровождались выдохами. Поэзия Иванова почти вся состоит из одних вдохов. Проф. Д. Мицкевич называет это — «чудовищное уплотнение реальности» путем использования вторичных, третичных и т.д. значений слов..., возмещающее «затрудненность чтения такого текста своей смысловой насыщенностью и точностью». (Д. Мицкевич, «Принцип «восхождения» в сонете „Аpollini“ Вячеслава Иванова», доклад, прочитанный на VIII «ивановской» конференции (Europa Orientalis / XXI / 2002:1, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 1 del 2002, сс. 251–273). Но отсутствие спонтанности, а в идеале полное бесстрашие — признак зрелости. Ср. также в кн. С. С. Аверинцева: «...Нагнетание кратких и особенно односложных слов («свил Он твердь»), вообще нередких у Вяч. Иванова... произносятся с особой решительностью, доводя до внимания читателя почти физически ощутимую сжатость» // «Скворещиц вольных граждан...», СПб, 2002, с. 147.

^{xvii} «Заветы символизма» — Собр. соч., т. II, с. 601.

^{xviii} А в начале XX века — спорадически — и другие теоретики символизма, разумеется. Тогда Иванов был главой течения, а не одиночкой.

^{xix} «Символизм» — Собр. соч., т. II, с. 665.

^{xx} Стилистика Вячеслава Иванова кажется очень похожей на стилистику византийских церковных текстов: та же плотность, та же стилистическая усложненность и антиномичность.

^{xxi} Как, впрочем, и первой, и третьей женам Иванова. Во вторую половину своей жизни он вступил одиночкой (и остался им).

^{xxii} «Прозрачность», 1903–1904 гг., Собр. соч., т. II, с. 815.

^{xxiii} «Символизм», 1936 г. Собр. соч., т. II, с. 665.

^{xxiv} «О границах искусства» — Собр. соч., т. II, с. 635.

^{xxv} Эти процессы подробно описаны М. Мамардашвили в его «Психологической топологии пути».

^{xxvi} Виктор Андроникович Мануйлов (1903–1987) — один из «бакинских» учеников Иванова. Впоследствии литературовед, специализировавшийся в основном на изучении творчества Лермонтова. Автор поэтического сборника «Стихи разных лет, 1921–1983».

^{xxvii} «Письмо к Дю Босу» — Собр. соч., т. III, с. 432.

^{xxviii} «Символизм» — Собр. соч., т. II, с. 667.

^{xxix} Дж. Р. Р. Толкин, «Властелин Колец», СПб, «Амфора», т. III, с. 222.

ВИКТОР СОСНОРА

Кем был Соснора в глазах посетителей и завсегдадаев ЛИТО? Для меня это полная загадка. Кем он был для Димочки, наименее поддававшегося его чарам? Что находили в нем «археологи»? Хоть бы мне кто-нибудь объяснил. Это настолько странный, вне всего стоящий человек, что и всех, кто оказывался рядом с ним, он неизбежно затягивал в свои столь же странные миры. Соснора — инопланетянин, добровольный аутсайдер, человек ниоткуда и ничей, вне традиций, почти вне человечества («Не удален и не удержан — / Сам удалился и стою»). Отсюда и особый язык, особая интонация его стихов и прозы — это речи инопланетянина, которому странно все, что он видит на чуждой планете, странен и язык, и он овладел им как-то по своему, и искажает на свой лад, и на свой лад переживает и проживает драму и трагедию здешнего существования, может быть — острее, страшнее местных жителей. В «Дне Зверя» искажены питерские названия — река Фанданго и пр. Пришелец неправильно расслышал, или его приборы неправильно расшифровали. И он этим бравировует (всегда и везде. «Я всадник, я воин, я в поле один...»), «...Я ваших зелий петли не урвал...» (цитирую по памяти). Сказать «Фонтанка» — значит выдать, что знаком с местностью и ссылаешься на что-то всем известное. Хитрый пришелец так и поступил бы, выдал бы себя за аборигена. Но у Сосноры при всей его насквозь прожженности (чего нет даже у Бродского, а Кушнер и во все ему антипод) — вечное детское удивление перед всем, что в мире. Поэтому и образ мира, им созданный — сосноровская Россия, сосноровская Европа с Королем Казимиром, Завороженным Комоном и готическими ангелами («...стояли или спали, — молились...»), сосноровские Города — это образы альтернативного мира, может быть, из снов. Сосноре почему-то оказалась доступна тайная суть

Европы, ее квинтэссенция, дистиллированная через Польшу (в Польше — тигль, где кипят и выпариваются все культуры). По крайней мере, Сосноре удавалось своим странным миром заморозить, отвлечь от того, что было вокруг, а что было — мы знаем. Не обязательно от «плохого», «советского». От всего — в невыразимое. В другое. Может быть, Соснора — это ночные сны Петербурга 70-х. Петербургу снился Запад, пока он был Ленинградом. (Теперь ему снится Россия, его собственные путешествия по России и иные миры, куда выход — прямо здесь, на месте, и не нужно никуда идти). Недаром Соснору полюбили на Западе — за сны о себе. А кем он был в России? Аутсайдером даже в среде аутсайдеров, но центром каких-то микрокругов и кружков. Он, например, руководил несколькими ЛИТО. Впрочем, Соснора в роли руководителя ЛИТО — это чистый сюрреализм. Добро еще, в его последнем ЛИТО — в незабвенном ДК им. Цюрупы на берегу Обводного канала — собиралась все же молодежь. А в Доме ученых в Лесном преобладали, помимо неизбежных великовозрастных графоманов, приличные стихослагатели хорошо за сорок. Это позже Кушнер слепил из этих стихослагателей этакую Касталию поэтических гурманов. А Соснора в Доме ученых был как волк в овечьем стаде или коршун в курятнике — клевал, загрызал, крушил. Начальница библиотеки, милая женщина, при которой было ЛИТО, участвовала в изгнании Сосноры с энтузиазмом — она видела в нем средоточие всех пороков. Наверное, так оно и было, а кроме того — он был опасным торговцем поэтическими наркотиками, и уж никак не наставником взрослых дяденек и тетенок. Но и наставником молодых он быть никак не мог, и в том, что он переехал с улицы Зодчего Росси на улицу Наставников (или на соседнюю. Не помню. И не важно), заключен такой юмор, что так и видишь, как до колик потешались отвечавшие за этот переезд служебные духи. Для детишек из ЛИТО Соснора был не педагогом, а Крысоловом. И для меня, конечно. Я поначалу и не подозревала, что Соснора — не проводник в Мир и даже не проводник в Поэзию, и никого никуда вести не собирается вообще. Я горела святым огнем ученичества. Это была полная наркотическая зависимость. Но Соснора, по инопланетности своей, поначалу даже не замечал, что ему подсовывается роль учителя. Ловить его фразы и советы во время

прогулок с ним или у него в гостях было совершенно бесполезно. Он мог, конечно, случайно обронить что-нибудь бесценное, что впоследствии сотню раз пригодилось, но только на заседаниях ЛИТО превращался в подлинного Учителя, по-дзеновски сурового и не снисходящего к ученикам, каленым железом выжигавшего из стихов все слабое, сырое, мяكلое, случайное, а заживет рана или нет — это его уже не интересовало. Но специально, «по жизни», он не учительствовал. Более того, он относился к тому, что его прочат на эту роль, с тем же веселым недоумением, что и ко всему остальному миру. Как-то, еще чуть ли не летом 1982 года, я предложила Сосноре свое жертвенное служение в виде перепечатки его рукописей (заодно надеясь ими насладиться). Сначала я перепечатывала стихи, а потом — толстенный роман «День Зверя». И какой же меня ждал жестокий удар! Мне — набивавшейся в ученицы! — он дал роман, где герой (повествование — от первого лица) — мэтр-геометр — предаётся любовным утехам со всеми своими ученицами одновременно! Помню, я пошла и напилась. А как же «за пыльным пурпуром твоим брести в суровом / Плаще ученика»? А как же написанное мной в восьмом классе — «Мы ждем Учителя серьезно / И не хотим менять свечей?» Но оцените простодушие этого в высшей степени непедagogического жеста — дать мне, юной идеалистической девице, этот роман на перепечатку! Неужели мою реакцию нельзя было спрогнозировать? Долго я не могла простить Сосноре (впрочем, я ведь сама напросилась). А с другой стороны — это тоже университеты, когда наждаком по коже. С иллюзиями надо расставаться как можно раньше. В ЛИТО не было никого с иллюзиями. Иллюзии Соснора вывел на корню. Равно как и плохие рифмы, «душевную теплоту», мечты о литературной карьере — при том, что сам-то он ее сделал! Но это было просто грамотной последовательностью действий приземлившегося на чужую планету пришельца. Между прочим, обратите внимание — «ахматовские сироты» с Соснорой, как сговорившись, не считаются, а ведь он долгое время жил в Комарово у Гитовичей дверь в дверь с «Будкой», и у Ахматовой бывал, и стихи там читал. Но не схлопнулось, и не наше дело, почему, подоплека все равно очевидна: другой, инопланетянин. На языке этой компании Соснора, наверно, выглядел недостаточным диссидентом, недостаточным

фрондёр — еще бы, работал на заводе (рабочая биография, первый гвоздь в карьере! Позже это пролетарское прошлое за ним триумфально влачилося, облегчая взятие каких-то порогов и высот. Взяли же Соснору представлять питерскую поэзию в Париж, при том, что Москву представляли при этом настоящие матерые конформисты — Евтушенко, Вознесенский и еще кто-то), в Союз Писателей вступил... На языке Наймана, Рейна и компании (сюда же примкнул и Довлатов, где-то вскользь помянувший Соснору как «поэта, который работал где-то на заводе») это называлось, наверное, конформизмом, но мало ли что как называлось на их — здешнем — языке. Да и время было простое — существ из других миров судили по здешним законам. Интерес вызывали не «другие», а «настоящие наши». Соснора же — другой, причем *rag excellence*. У Сосноры — и Комарово другое (не как в теперешнем распространенном мифе), и Ахматова другая («В скольких скалах жила! Никого не любила...»). Но быть не от мира и пользоваться миром (разумеется, не изменяя себе ни на йоту, иначе и говорить было бы не о чем) — это нормально. «Сироты» же, будучи все-таки от мира сего, как и Ахматова (любой классик — от мира сего, иначе мир никогда не признал бы его за классика), «разрешенные» в испорченном мире пути с гадливостью отвергали и от других ожидали того же. И это тоже нормально. Две нормы. А посмотрите на сегодняшних средневозрастных модернистов, на сборник «Genius Loci», где, в одном из эссе, попутно излагается история советского модернизма в Ленинграде-Петербурге и Москве. Соснору там даже словечком не помянут, а ведь он и как поэт, и как модернист — гигантская! великанская фигура! До таких экспериментов с языком, до такого богатства, как у Сосноры, почти всем авторам этого сборника — как до планеты Юпитер! Никому из них так не покровительствовал «гений места» — гений города, как Сосноре! И не важно, обходят ли они Соснору молчанием потому, что боятся сопоставления (это, впрочем, не ко всем относится, есть же и среди авторов сборника хорошие поэты), или потому, что инопланетяне для них невидимы, или потому, что срабатывает рефлекс — чужаков не замечать, в упор не видеть? И то, и другое, и третье не к их чести, но по доброте душевной можно их понять — даже если человек провозгласил себя свободным (одно из обяза-

тельных свойств модерниста, по определению сборника), это еще не значит, что он им стал, раскрепостился и увидел другое рядом с собой. То, что мы «учились» у Сосноры, что мы любили его, и его инопланетность, и его стихи, и ловили кайф от его особенного языка, и пели мирзаяновские песни на его стихи, дало нам бесценную свободу, но одновременно и обеспечило отчуждение от общего «литературного процесса» — да мы и сами петушились и противопоставляли себя остальному миру. Ни клуб «37» не раскрыл нам объятий (и мы не набивались), ни официальная литература и толстые-тонкие журналы (вскоре либерализированные — с началом перестройки), зато мы причастились тайному, сновиденному Петербургу, глубинным тайнам Европы, невысказанным путям внутри России, мы — те, кто знал Соснору — посвященные. Впрочем, это «мы» вскоре вылетело из соснориного гнезда и перестало существовать как что-то цельное и единое.

На самой заре юности и ЛИТО — 81-й год — я написала поэму «Ярмарка», слабую, но важную для меня самой, с поддельным ангелом (был прототип!), который оказывается соломенной масляничной куклой на сожжение — о том, что соблазнам Ярмарки поддаваться нельзя. И Соснора фигурировал в этой поэме как в высшей степени сомнительный Вергилий, который предлагал вывести героиню из кругов Ярмарки, не на свет, правда, но по крайней мере на другой уровень. Но героиня предпочла разобраться во всем сама. Избавившись наконец от обманного ангела, оказавшись на свободе, она видит, что предлагавший помощь Незнакомец тоже покинул Ярмарку, но удаляется и не думает оборачиваться. Героиня забавляла его своей увлеченностью Ярмаркой, но на новом уровне она больше ему не интересна. И вот как кончается поэма (единственные стихи оттуда, которые сейчас не так стыдно цитировать, как остальные):

Кто же был мой советчик синий?¹
Шарлатан он или ходатай?
Кто глаголал его устами?

¹ Синий — из контекста поэмы, синий свет там контрастировал с огненными отсветами подложных ориентиров.

— Между нами — аллеи статуй,
реки смерти, рассветный иней,
рвы, заполненные листьями,

дым декабрьского пожара,
золотая фигура с тростью,
удаляющаяся державно,
сновиденные свет и строгость.

Вольно, знобко, просторно, грустно.
Все — в застылости и в безмолвии.
Замороженные русла,
Отражающие молнии.
Ничего не скажу я, кроме
Как о пасолнцах, как о метах,
Как о лунах, налитых кровью,
Однорогих кривых кометах,

Как запрет на слова наложен,
Как рассвет...

Вообще-то неправильно говорить о Поэте, которого называешь своим Учителем, а цитировать свои стихи, а не его. Но Соснора мало того что неудобочитаем («...юница-чтица, рай-дуга-Рубенс, / Не читается мой циан-лавр!»), но и неудобочитируем. Нельзя иллюстрировать собственный текст цитатами из него. Проецировать его восемь измерений на собственную плоскость. Эффект — неизбежно комический. Даже если трехмерную каплю спроецировать на лист бумаги, и то получится клякса, а тут... Ну вот, например, процитируешь — «Уши овец как у зайцев... Смотрят, как смерть» — и строка приобретает какую-то ложную многозначительность. Как если бы сообщение о том, что у овец уши, как у зайцев, настолько меня потрясло, что я сочла нужным его даже процитировать. Цитата приобретает другую интонацию — не ту, что в стихе, — лишается своего контекста, зато выпячивается буквальным смыслом входящих в нее слов. «Смотрят, как смерть!» Это посильнее «Фауста» Гёте!

А процитируешь стих целиком — он оказывается вырван из общего контекста книги, куда он входит, да и всей поэзии Сосноры, — и тоже изменяет значение. Куски иного мира на нашем письменном столе могут прожечь этот стол насквозь, а могут выставить все, что на этом столе, в смешном или диком свете. А могут все расплавить. Вот Соснору и замалчивают — боятся за свои письменные столы, за свои книги — в присутствии Сосноры все это может стать чем-то непредвиденным. «Чужаков жгут, самозванцев жгут» — это тоже цитата из меня, из «Ярмарки». Самозванцы стремятся как можно быстрее уничтожить всех чужаков, всех, кто может их разоблачить, — иначе их самих сожгут. Но, возвращаясь к Сосноре и цитатам из него — давайте я приведу еще одну-две цитаты, выхвачу наугад:

...Люблю зверей и не люблю людей.
Не соплеменник им я, не собрат...

...И если это человеки вокруг,
Я отрекаюсь: я — не человек.

Песня Крысолова! И за этой флейтой дети, как замороженные...

Я смотрю с интересом:
кесарь я или слесарь?

Не хороните же меня, стужа стерляжья...

Соснора — одинокий волк, одинокий поэт. На каком фоне его ни нарисуй, он будет фатально выпадать из него. Но если все же попытаться набросать хоть какой-нибудь мало-мальски подходящий задник, то там, конечно, будет каким-то образом присутствовать Ленинград конца 70-х годов («У моря в Риме / Ленинград стоял, / в нем Невский Конь / стоял, как гладиолус...»), некоторые петербургские пейзажи в определенном освещении (хотя бы улица Зодчего Росси со старой комнатой Сосноры, с картинками на стенах и чучелом собаки, «бублик», Витебский вокзал), но и их можно допустить в песню о Сосноре лишь затем, чтобы не дать вторгнуться туда чему-то уже совершенно чужеродному. Конкретной истории Соснора не принад-

лежит. Он из нее выпадает. Тот, кто с ним встречался, может воспоминанием об этой встрече как-то украсить свою личную биографию, это да, этого никто не отнимет. Так дикарь из африканского буша мог бы вставить в свое ожерелье найденный в пустыне волчий клык или переливающуюся цветами радуги кредитную карточку «Visa». Соснора — как и волчий клык в пустыне — не из какого времени, и тем более не из нашего. И достаточно! Не нужно раскладывать Соснору по полочкам и литературоведствовать, зависая над ним вниз головой подобно летучей мыши. И бесполезно сетовать, что он увел детей неизвестно куда, и они уже не вернутся в Гаммельн. И что он потчевал неокрепшие умы извращенной, инопланетной пищей. Поэтов не судят, поэтов любят. Поэтов не судят не потому, что искусство выше морали и нравственности. Ничего оно не выше. Просто — нельзя никого судить. Это глупое занятие. Поэты — просто есть. Их стихи — просто есть. Это часть бытия. Это — ничье дело. Птичье дело. Черничье дело.

2004

КНИГА ЗАКАТОВ

Выискивая название для этой книги, я не равнялась на Борхеса с его «Книгами» того и сего, — Ада и Рая, Вымышленных Животных, и так далее. Тем менее ориентировалась я на вкус определенных издательств (выпускающих одну за другой всевозможные «Книги» собственной компиляции — «Книга Ангелов», «Книга Вин» и проч., и проч.). Странно, но я до сих пор не могу отделаться от ощущения, что пальма первенства в изобретении этого словосочетания принадлежит именно мне (хотя и оказалось, что это неправда); что ж, остается считать, что я «попала в струю», «расслышала гул времени», или как кому угодно будет это сформулировать. В таком случае придется признать, что дух времени проявил в данном случае не всегда свойственную ему хозяйственность: ведь действительно, пора заархивировать все то, что в мире есть и чего не счесть, пора разложить по папкам, законсервировать, занести в компьютер, вывести на орбиту и запустить в межгалактическое пространство. Когда эпоха в очередной раз неузнаваемо изменится, — из неспасенного может мало что сохраниться. Могут вымереть вымышленные животные. Могут сделаться неузнаваемыми и закаты, хотя чего, казалось бы, привычнее. Когда перед нашими глазами начнет разворачиваться торжественный (а вдруг поспешный?) Закат Всего, Что Было Нам Дорого и Знакомо, будет уже поздно...

И мы, в глубине, за кадром,
Беремся за новый труд, —
За труд толмачей заката
На сумерки, что придут.
Ориентируйся по кронам,
по облакам и по закатам...

Есть старая мудрость: мир — большая книга, мы живем внутри книги, сами ее дописываем и составляем внутри нее собственные, маленькие... Но при этом — принимаем ее страницы за безразличный фон собственных глубокомысленных занятий, не можем прочесть подсказок, не учены грамоте. С неграмотного что взять. Но его жизнь внутри книги — недоразумение.

С другой стороны, книга написана иероглифами, которых не проходят в школе. Древние пытались подражать этому письму, подменяя его собственными системами иероглифов, и плодили подделки. Буквенная система честнее, она оставляет нас наедине с иероглифами Большой Книги.

Что делать с этими иероглифами? Каждый из них может оказаться больше целого народа, больше человеческой ойкумены. Первый шаг — хотя бы различить некоторые из них, попытаться их назвать. Переписать на буквенный язык. Задача слишком грандиозна для смертных: каждый день — уже иероглиф самого себя. Что же говорить об элементарных частицах судьбы (например, мелкой удаче, странном совпадении) и о линиях «иероглифа дня»: порыв ветра, отражение дерева в луже, закат... Каждый день оканчивается чувством вины, — как будто ты не выучил заданного тебе урока, хотя в этом пансионе без Черной Курицы никак не обойтись. Слабая надежда: а может, эти иероглифы не для нас? Может быть, ими «ангелы глухонемые ведут беседу меж собой»? Ну, не обязательно глухонемые, а просто использующие свою особую систему коммуникации? А мы лишь толпимся у подножия этих движущихся сфинксов и текучих пирамид, запрокинув лица, и подсматриваем адресованное не нам. Впрочем, не подсматриваем: человечество в целом решительно не питает интереса к иероглифическим речам мироздания, не пытается разгадать загадку, возьмем что-нибудь наугад, ну, скажем, формы Везувия, а если взять шире — тайну непоименованной реальности у нас за спиной... Пирамиды призваны в том числе еще и наглядно показать нам, что прошлое присутствует в настоящем, скрепить времена как бы гигантским скрепкошпатель, встроить нас в великий иероглиф Реальности путем простого перенесения постоянной Z из множества B в множество A. Назовем наш временной срез и запертых в нем нас

множеством В. И вот мы разглядываем пирамиду... Но пирамида — это постоянная Z, она присутствует одновременно и здесь, и «там», в далеком прошлом, в множестве А. И если мы поймаемся на крючок пирамиды, мы сможем ощутить себя вместе с нею в А — в ее прошлом. Мне скажут, — пирамида не крючкова... А посмотрите-ка на нее в разрезе... И увидите иероглиф крюка.

Но мы в любом случае разглядываем пирамиду сквозь пуленепробиваемое музейное стекло своей неграмотности, и даже следуя за собственным взглядом — утыкаемся лбом в стекло и остаемся внутри «множества В». Там же — за стеклом — остаются и все другие иероглифы, большинство из которых куда сложнее простенькой пирамиды, и которые могли бы нас унести, перевести, перенести за пределы нашей необязательной, непринудительной темницы, — в другие времена, пространства, миры, смыслы, в то, о чем написана Большая Книга.

Закат — не более чем один из иероглифов мироздания, зато один из самых заметных. Он навязывает себя, подводит итог дню, сообщает о приговоре дню, выносит этот приговор на языке той сферы, той области, над которой высвечивается. Мы не можем прочесть букв этого итога (их и нет). Не можем, — а должны, должны. Иначе зачем мы живем под небом, а не внутри подсвеченной матовой сферы? А если попытаться? И сразу станет ясно: закаты говорят неожиданное, — в том числе о городах и весях, над которыми разворачиваются их знамена.

* * *

Поэт — с павлиньим хвостом городского заката — осторожно переступает на тонких ногах коленями назад, бесцветный и яркий среди бесцветного и яркого мира, рассеченный на части и плоскости тремя мечами — белым, черным и серым. Белый меч — мироотречение, на рукояти его — крест, лезвие — безжалостность. Черный меч — ненависть и гордыня, приговоры и законы хладного света. Серый же меч — меч только с виду, на самом же деле каучуковая дубинка, которая не рубит, а плющит: это необходимость жить, покусать червячков на прокорм, а то клевал бы себе камушки.

Странны и чудны дела Твоя, Господи! Отчего все, что Ты сотворил вместе с нами и вокруг нас, уверено, что останется в бытии благодаря нам? А доверие обманывать нельзя. Доверие — священо, как гость. Всякий получит по вере своей. Вещи потому и существуют так безмятежно, что уверены в нашем благородстве — уж мы не подведем, мы запомним, опишем, зарисуем, сфотографируем. Дети и то не так безоговорочно верят в прекрасную мудрость взрослых, как вещи: ведь дети надеются эту мудрость унаследовать, вещи же надежды лишены, зато верю их мир стоит. Не весь мир, правда, — небо, например, на нас не рассчитывает. Небо с людьми находится в неисследованных доселе отношениях, которые, кажется, никого, кроме поэтов, не интересуют. А напрасно. По крайней мере, небо, на нас не рассчитывая, со всей очевидностью нас учитывае т. Но почему? И каким образом? Почему возможно, хитроумно организовав распределение облаков, спроецировать в зрачки ничтожного наблюдателя целую широкоэкранную мистерию, причем так, чтобы на другом конце города другой досужий зевака тоже видел над собой небесное кино, как если бы он был один в кинозале, и механик старался для него одного?¹

иероглиф дня
принимает в себя все
наливается кровью

¹ К.С.Льюис в своей книге «Чудеса» пишет: «...Мысль о том, что заря может быть каким-то образом “отрежиссирован” что она может иметь ко мне какое-то непосредственное отношение, в те времена мне претила. Если бы я узнал, что тот или иной конкретный восход (подставьте “закат” — смысл не изменится. — М.К.) не просто “произошел”, а был разыгран для меня нарочно, я был бы так же неприятно поражен, как в тот раз, когда мышь-полевка, замеченная мной у изгороди в малолюдном месте, оказалась заводной игрушкой, выставленной напоказ — то ли моей забавы ради, то ли — еще того хуже — в целях нравственного назидания...Какая пошлость, какая невыразимая скука!.. Выздоровливал я от этих настроений постепенно...» Разумеется, ни закат, ни восход, ни льюисов «ручеек в щазобе» — не декорации и не перчатки, которыми пользуются высшие силы для своих пантомим. Просто, если поднести магнит к оборотной стороне листа с железными опилками, что умеют делать и люди, опилки на это откликнутся, вот и все.

под конец дня он превращается в слово о нем,
всю вину берущее на себя.

.

Вместе с солнцем он истекает в землю
и уходит в страну блаженных.

Главное, что удастся понять, — то, что все закаты восходят к одному образцу, к платоновской идее Заката. Которая формулируется просто. Конец — и перед концом взгляд в глаза, последние слова, завещание и увещание. Повеление и просьба исполнить последнюю волю. Смерть света. «Пришедша на запад Солнца, видевша свет вечерний»... Вечер Страстной Пятницы. «Почто нисшел еси во гроб, Свете Незаходимый?..» Плакальщицы, Чюрлёнис, мироносицы. И солнце, воскресаящее и встающее не с востока, а с запада, закат наоборот, древнейший, заветнейший символ. Умиравший король Артур был взят в Аваллон, на острова Бессмертных, лежащие на Западе, за океаном, и он возвратится обратно, придет с запада вновь править Британией, как Король Былого и Грядущего. Слабый отголосок Пасхи... Закат наоборот, «обращение» музыкального аккорда. Обращение заката. И в каждом закате обещание инверсии, взгляд солнца глаза в глаза, взгляд Высшего глаза в глаза человеку (в чем тайный смысл иероглифа «золото»).

* * *

Есть места, откуда хорошо наблюдать закат. А есть места, откуда его не видно. Полуденные страны, вообще не замечающие заката.

* * *

В Цареграде на закате,
В Назарете на заре...
В. Набоков

Закат — инсигния царских городов. Недаром в Царьграде правил император Константин Багрянородный.

* * *

Один из самых «закатных» городов — Петербург. Город, Претерпевающий Закат иногда чуть ли не добрую половину суток. Долгий северный закат для Петербурга символичен. Рассветы здесь чаще всего мучительны: холодно, темно. Мучительна «петровская заря», пробуждение в новый день российской истории, вздергивание России на дыбы, хотя уже давно известно, что никто никуда не поскочит, а все так и замрет в претенциозной позе. Город строился на заре, на сотнях мертвецов, на не переживших рассвета, не доживших до рассвета. Поскольку — поперек основного, закатного смысла. Ибо Петербург — Окно не столько на запад, сколько в закат, в мистические просторы заката. И это окно всегда распахнуто. В Петербурге возлагается меньше надежд на День Этого мира, чем, скажем, в Москве. Потому и говорят сведущие люди: этот город построен не для жизни. Петербург смотрит за горизонт пророческими, знающими очами: в закатный отказ от здешнего, в запредельность, в преодоленность дня, в запредельность, за-суетность, за-ночь. А тем временем ночная нечисть уже готовится как следует разгуляться с наступлением темноты.

* * *

Казалось бы, закат выводит за привычный круг. Город на берегу моря, ну пусть залива. (Это тоже важно — до настоящего моря далеко, к нему еще плыть и плыть.) А есть что-то, созданное специально для Петербурга, квази-море. Петербург ухитряется даже море и закат замкнуть на себя, присвоить. Вернуть против течения, отразив в волне наводнения. Петербург затоплен закатом, вместо того, чтобы в него втекать.

* * *

Однако вещи, как и тени, должны знать свое место. Легионы доброхотов кладут время жизни и жар таланта на то, чтобы надежды вещей не изошли дымом, чтобы вещи обрели желанное новое качество и вечную жизнь в человеческом слове (или бессмер-

тие для человеческого взора). Но над умоляющими безглазыми лицами вещей летит пестроцветный вихрь ни о чем не умоляющих Мимолетностей — совпадений, мелодий, неожиданных ассоциаций, иероглифов дыхания. Упусти их, и они не вернутся уже никогда, ни в этом веке, ни в будущем. Поэт идет сквозь эту рождественскую метель как Паганель по дебрям южноамериканских джунглей — к шляпе у него привязан сачок, в кармане баночка с эфиром для пойманных экземпляров, на шее — записная книжка, в зубах — вечное перо. Ветер выдувает из невидимой лавы мельчайшие мёбиусовы колбочки, и шляпу с сачком приходится надевать на голову тульей вниз, чтобы хрупкое стекло падало в бархат подкладки и не билось. Кандинскому было проще (и вообще художникам проще) — он просто перерисовывал свою добычу, когда возвращался домой, и вся недолга. Поэт же еще торопится понять, изъяснить, разгадать, а они тают в ладонях и к тому же оскорбительно равнодушны. Не диво, что большинство предпочитает нянчиться с вещами. Чувствуешь свой авторитет. Это приятно — говорить покровительственным тоном, трепать по щечке. А гоняться за ветром — так, чего доброго, потеряешь к себе последнее уважение. Можно, конечно, развернуть зрение внутрь, — там тоже целые вороха этих елочных игрушек-мерцалок: вот она есть, и вот уже нет. Закрепляешь их с подобострастием на ветках своей елки. А им и горя мало.

* * *

Алая краска спустилась в небо — прилила как кровь. Солнце появилось под размытыми облаками размытым пятном, на мгновение оставило на серой стене геометрические картины и скрылось. Это — начало действия. От скрытого в туче солнца небо обретает форму, различается само в себе, утверждает, а над крышами копится розоватое свечение — аморфное, как осадок этого формообразовательного процесса. Далеко вверху появляется строгий, неподвижный, лучезарный узор перистых облаков. Размытые тучи мгновенно принимают определенные формы, располагаются в недоступных городу областях небес многозначительно и осмысленно.

Одни, как темные раковины корабликов, плывут в открывшуюся протоку, другие длинными параллельными струями втягиваются в какие-то воронки. Постепенно форма и осмысленность распространяются от центра, где спряталось солнце, на все небо. Это — ноты ангельской музыки, ангелы поют по крюкам облаков. И вот все облака ушли в воронки и протоки, и солнце — вращаясь — серебряное — появилось наконец из-за тучи. Медленно и по-царски, уже четко очерченное. Изливая яркую милость. Постепенно серебро тяжелеет, превращается в золото. Солнце царит на небе единовластно, отражаясь во всех стеклах на земле. Как оттеняется темная скудость души! И почему мы открыты этой — иной — реальности? Почему мы вообще всё это видим, и между нами и небом нет никакой границы?

* * *

Охотиться за эфемеридами Кандинского — жребий поэта, или один из жребиев. Дети ветра неблагодарны и недолговечны. Им нет дела до нас. А с небесами у людей отношения совсем иные. Небо у ч и т ы в а е т нас (см. выше). Закат разворачивает свои гигантские полотна, глядя прямо нам в глаза, словно мы и есть центр мироздания. И мы не знаем, чего он от нас хочет. По-видимому, лелеять тщеславную уверенность в том, что небо, как и окружающие нас вещи, жаждет обрести в нашем слове или карандаше иллюзию бессмертия — более чем наивно. Сколько в музеях картин, изображающих закаты! И ни одна из них не имеет к вдохновившим ее когда-тошним закатам ни малейшего отношения. Ловить закат на блесну как золотую рыбку и сажать в аквариум — тоже бесполезно, ведь мы не знаем, какова естественная среда обитания заката. Но вот что странно: когда восстанавливаешь тот или иной закат по старым записям, достаточно вспомнить что-то одно, — и перед глазами встает вся картина целиком, в прежней точности и одухотворенности. И, однако, это всегда — воспоминание и уже никогда — потрясение. Еще раз: небо тем и отличается от земли, что не нуждается в наших воспоминаниях. Оно не нуждается даже в зеркале вод или зеркале стекол, хотя при случае использует их. Земля восхищенно

подставляет ему эти зеркала, отлавливает для себя кусочки неба. Это нужно ей, а не закату, и нам, иноприродным, не понять — зачем. Так имеют ли значение увиденные на небе мистерии? Стоит ли их записывать словами, запоминать, ведь это все равно, что пересказывать сонату?

* * *

Посмотрим, что получается, когда Поэту удастся изловить петербургский закат с помощью слова. И ограничимся на первый раз закатами петербургскими.

Глядя на луч пурпурного заката,
Стояли мы на берегу Невы...
А. Будищев

Ох, извините, это не та закладка.

Вообще-то, как ни странно, о закатах в Петербурге писалось мало. В начале его существования город воспринимался как нечто совершенно новое, ему прочили славное будущее, и естественно было петь скорее утреннюю зарю, нежели вечернюю (Вяземский: *«И на рассвете зрит // Лучи златого дня»* — в аллегорическом смысле). Или же внимание стихотворцев привлекали странные, неестественные для большого каменного города белые ночи (*«...Что сияет от заката // В полночь полудневный свет?.. Среди багряна сткляна злата...»*, *«...Кидала ночь свой странный полусвет...»*, *«Не сон ли чей-то смутный мы?»*, *«...тьма — как будто тень от света, // и свет — как будто отблеск тьмы»*, *«...Печаль о земле озарили // Моря просветленных просторов...»*). Воспевая белую ночь, поэты иногда снисходят до того, чтобы заметить предшествующий ей закат, который, правда, интересен для них в этом случае только тем, что непосредственно переходит в рассвет: *«...В час, когда томят нас две зари...»*. Мистика белой ночи никуда не зовет и не уводит — только «томит». Это — мистика «здесьнего», мистика притягательного смешения тьмы и света, измененный вид

«здешнего». Белая ночь открывает в обыденности какие-то неведомые измерения, иногда — жутковатые. В одном-единственном случае, у Лидии Зиновьевой-Аннибал, в стихотворении о белой ночи акцент все же перенесен на закат, — и сразу же возникает тема «иногo», запределности, некоего «там»:

Червленный щит тонул — не утопал,
В струях калился золотого рая...
И канул... Там, у заревого края,
В купели неугасной свет вскипал...

Река хранит чудес отображенья.
Ей расточить огонь небесный — лень...
Намки здесь — и там лишь достиженья.

С точки зрения обыденного смысла, белые ночи для Петербурга важнее: закат — везде бывает, а белые ночи, кроме Петербурга — из цивилизованных мест — только в Скандинавии. (Но скандинавы, насколько мне известно, не делают вокруг своих белых ночей такого шума, как петербуржцы — вокруг своих.) Поэтому не удивительно, что в петербургской поэзии редки упоминания о закате. Но и немногие примеры, в основном отыскивающиеся у поэтов «второго ряда», очень важны. Например, у Николая Гнедича:

...Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад,
С пылающим небом слиясь, загорелось море,
И пурпур и золото залили рощи и дома.
Шпиц тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом,
Как огненный столп, на лазури небесной играя.
Угас он...

Утренняя заря вызывает бодрые мысли о грядущем величии Петербурга и России. Белая ночь с ее двусмысленностями и странно-

стями заставляет усомниться в этом бодром мироощущении. Но на закате невесть откуда возникают совсем иные ассоциации — библейские, апокалиптические. В этом стихотворении шпиль Адмиралтейства (или Петропавловки?) уподобляется ни много ни мало огненному столпу — тому, что вел евреев через пустыню! Но огненный столп Моисея не исчезал, он пылал все ночи напролет, указывая путь избранному народу. А «шпиц тверди Петровой» — «угас...». От такого поворота метафоры впору случиться сердечному перебою. Огненный столп — и угас! Ворота открылись — и захлопнулись прежде, чем в них хоть кто-нибудь проскользнул.

Или у Петра Ершова в «Прощании с Петербургом»:

...Сокрылось солнце за Невую,
Роскошно розами горя...
В последний раз передо мною
Горишь ты, невская заря!
...О, не скрывай, заря, так рано
Волшебный блеск твоих лучей
Во мгле вечернего тумана,
Во тьме безмесячных ночей!
О, дай насытить взор прощальный
Твоим живительным огнем,
Горящим в синеве хрустальной
Блестящим радужным венцом!
Но нет! Румяный блеск слабеет
Зари вечерней; вслед за ней
Печальный сумрак хладом веет
И тушит зарево огней.
Сквозь ткани ночи гробовые
На недоступных высотах
Мелькают искры золотые, —
И небо в огненных цветах...
О, не видать тебя мне боле,
Святая невская заря!..

Что поразительно в этом стихотворении: поэт сначала прощается с вечерней зарей, которую неожиданно величает «святой», а уже потом, в следующих строфах, обращается непосредственно к городу, который покидает. И почему вдруг «невская заря» — «святая»?

* * *

Что-то выше нас, что-то выше нас проплывает и гаснет...

И. Бродский

Закат после праздника Преображения в 85-м году. Я видела этот закат из-за домов. В облаках — невероятное: оттенки бежевого, молочно-розового, тускло-опалового, и вдруг — рядом с лазурью — матово-голубого. Выше — светящиеся гребешки туч. Я дождалась трамвая; над Тучковым мостом — гигантская, под острым углом, рифленая светло-золоченая полоса, ниже луч облака, а под ним — как бы в подполе — уже иное: красно-серое свечение, уходящее и уводящее в глубину. По обе стороны — невероятные человеко- и херувимо-подобные фигуры, возносящиеся, воскуряющиеся, клубящиеся, а на другой стороне моста — могучая озаренная грудь гигантского облачного фронта. Всюду строятся арки... Юг, север — все подождено, из-ала-синее, лилово-алое, и все отражается в лужах, в Неве, стоит в конце проулков... Люди в трамвае даже слегка заволновались, чего обычно не бывает, небо принято не замечать. Но перспективу заслонили дома Петроградской стороны, пассажиры немного успокоились, — и, когда трамвай выехал на второй мост, Каменноостровский, уже настолько пришли в себя, что не обратили внимания на продолжающееся Действо, — или сделали вид, что не обратили. Но тут выехали на Карповку, к монастырю Иоанна Кронштадтского и — общее «ах»: в глубине, за куполами монастыря, мгновенное диковинное видение — красная, рубиновая шаровая молния: провал в царский, неземной, кровавый, горный свето-цвет. Это был глаз Солнца в тучах. А под ним — три молнии вниз (как падающие от страха ученики на иконах Преображения) — это было уже почти: «Кто увидит, не останется

жив». Молнии — три разрыва в тучах, как бы нарисованные горящим кармином, три зигзага. Трамваестранники и я были удостоены видеть что-то за-естественное, хотя, с другой стороны, подумаешь, ничего особенного, скажет тот, кого не было в этом трамвае. Когда небо открылось в следующий раз, ничего уже не было — только последняя солнечная искорка из тучевой глыбы, но и эта картина была полна Присутствия.

* * *

...А в России, в страшных ее просторах,
разметались расстриженные Престолы,
окопались ссыльные Херувимы
и пророчат впрок, непереводимы,
и с неслухной круто толкуют тварью,
заливая ей рот расплавленной киноварью...

Не то европейские закаты. Никакой разверстой хаотичности; сложная, многоуровневая структура, пастель, акварель, чувство меры, спокойствие и достоинство. В Германии даже скалы и деревья с уважением относятся к идее сакрального Порядка... и, кажется, даже самое небо подрядилось подтверждать эту великую Идею. Силы хаоса иногда спохватываются и высылают своих гонцов, громоздятся многоуровневые тучи, льется кровь, но так или иначе с приближением сумерек порыв удастся укротить (или переубедить), и снова на все небо — расписной барочный купол. В городе Регенсбурге, где я сейчас живу, в пятнадцатом веке рисовал свои полотна художник Альтдорфер, автор знаменитой картины «Битва Александра Македонского». На этой картине, как и на многих других кисти того же мастера, — единственное в своем роде закатное солнце: подобно страшному главному яблоку, оно сияет из образованной тучами глубокой глазницы. Оказалось, Альтдорфер списал это солнце с природы. В Регенсбурге и вправду раз за разом повторяется эта причудливая игра облаков, — и солнце, как чудовищный глаз, вперяется из своей глазницы в украшающие меркнувший восток многоярусные узоры. Германия

бессознательная упорядочивает свою обыденность и повседневность; Германия вечная глядит на нее из туч недреманным оком Вагнера, Гёте, святого Эрхарда...

* * *

Совсем иное на Британских островах... В одном из внушающих доверие пророчеств Англия названа страной, над которой установлен великий небесный купол. В это легко поверить. Островной ли климат тому виной, или духи места, но такого неба, как над Англией, нет нигде. С десятков различно организованных облачных слоев создают впечатление головокружительной высоты (в Петербурге не так высоко само небо, сколько бороздящие его исполинские облака). Закат, лишенный бурности и страстности, окрашивает каждый слой по-своему. Солнце здесь — не гибнущий титан, а сосредоточенный и вдохновенный дирижер.

* * *

Испания. Страны, которые лежат от нее к юго-востоку, смирились с простой картиной мира и отказались комментировать монотеизм мусульманского солнца, для которого все ясно: линия горизонта, горизонтальная радуга вдоль него, беспощадное солнце, каждый день твердящее одно и то же. В Испании садящееся солнце неизменно сопровождает эскорт из нескольких вытянутых в длину комментариев, — даже в самой знойной полупустыне. Над Сьеррой — закаты безмерной сложности, щедрости, любой из них — как монастырская гора Монсеррат, каждая сторона света организована отдельно. Пышность и богатство, — как в затерянном на просторах Ламанчи монастыре рыцарей-якобитов, где каждая комната, каждый ларчик отягощены избыточностью яркого цвета и немислимых узоров... как в соборе Гауди каждый камень — отдельный шедевр (не листайте альбомы, они не дают о Гауди никакого понятия). Садясь над Средиземным морем, солнце отсылает нас в Италию, а само продолжает беседу с Иберийским полуостровом, не интересуясь посторонними.

* * *

Недавно покинувшие Петербург, в Италии мы, конечно, прежде всего устремимся в Рим, а петербуржцу Рим в обход умершего в нем Вячеслава Иванова, его «Света вечернего» и «Римских Дневников», — не дастся. Ни Рим, ни его закаты не идут в руки «просто так», мимо всего в этом месте сказанного и происшедшего. Варварам доступа нет. Сначала нужно стать своим в библиотеке Памяти, вокруг которой строила и недостроила свою уникальную философскую систему Ольга Шор — сподвижница Иванова в его римские, закатные годы. Но зоркий варвар заметит: как бы ни «...прекрасен / Был римский золотой закат...», и как бы ни ощупывал «ослепший луч» синий купол Св. Петра, который «*один на золоте круглится*», и хотя «*Зеркальному подобна морю слава / Огнистого небесного расплава, / Где тает диск и тонет исполин*», везде среди чудовищных римских развалин господствует темно-красное уэллсовское свечение:

...Но с человеком изменился
И дух полуденной земли.
И мнится — воздух потемнился,
И небеса изнемогли...

И до звезд... тлеет
Темным пламенем пожар.

...А потом, конечно, в Венецию... И окажется, что в развернутой к югу Венеции нет закатов. По сути своей она сама — бесцветный закат, но лицом (устьем канала Гранде) выходит на восток. (Остров-кладбище Сен-Микеле, где похоронен Бродский, — на севере, отсюда можно смотреть в любую сторону, в том числе и на закат.) Здесь нет солнца, которое спускалось бы в воды, окрашивая окна блеклых палаццо. Вот разница с Петербургом! Петербург — не «Северная Венеция»: он скорее «Закатная Венеция», «Западная Венеция», Венеция, развернутая к западу.

* * *

Закаты будут вопрошанья и ответы
Заглядыванья в застекленные окна смерти

В том мистика, метафизика и скрытый смысл закатов, что они — хотя и не всегда, не механически, — предоставляют себя в качестве подмостков для явления в мир Высшего Смысла. Встречи Бога с местом и временем всегда особенны, а именно: не просто подразумевают наблюдателя, а ради него как раз и совершаются. (Если бывают другие разновидности таких встреч, мы об этом никогда не узнаем. За Богом без Его ведома подсматривать невозможно.) Только эти точки встреч и интересны, поскольку они озаряют место и время одновременно новым и вечно одним и тем же светом, и из этих встреч расходится веер новых путей. А встречи места и времени с самими собой или с людьми наблюдать скучно. Тут ничего нового не произойдет. Если же в такой смыслообразующей точке окажется поэт, — событие можно считать совершившимся: из сотен десантных закатов один выполнил свою миссию и — преломившись через призму поэта ответа — будет жить дальше, даже если поэт истолкует то, что ему явилось, в сугубо личном, узком смысле. (В скобках: хорош же будет мир, когда окончательно потеряет интерес к поэтам! Гроша ломаного за судьбу такого мира жалко будет на кон поставить. Великан в непроницаемой пластмассовой броне, — от нее отскочит любая весть, любой совет, сообщение, оклик. Уверенно протопает он на закат и, не замедляя шага, как слепая Годзилла, бодро погрузится в волны океана.)

Вот, для иллюстрации, раннее (однако же не про утреннюю за-
рю...) стихотворение Елизаветы Кузьминой-Караваевой:

Смотрю на высокие стекла,
А постучаться нельзя.
Как ты замерла и поблекла,
Земная стезя.

Над западом черные краны
И дока чуть видная пасть;
Покрыла незримые страны
Крестом вознесенная снасть.

На улицах бегают дети,
И город сегодня шумлив,
И близок в алеющем свете
Балтийского моря залив.

Не жду ничего я сегодня:
Я только проверить иду,
Как вестница слова Господня,
Свершаемых дней череду.

Я знаю — живущий к закату
Не слышит священную весть,
И рано мне тихому брату
Призывное слово прочесть.

Смотрю на горящее небо,
Разлившее свет между рам;
Какая священная треба
Так скоро исполнится там.

1916

Стихотворение обращено к Блоку, но, если не знать этой конкретной биографической подробности, — оно приобретает другой смысл. Кто этот «живущий к закату»? Блок. Но в ином контексте — любой житель Петербурга. Почему «живущий к закату» не слышит «священную весть»? Это — противоречие: вот он, закат, он возглашает священную весть, но те, кто, казалось бы, живут прямо у порога этой вести — «к закату» — не слышат ее: занятые восхвалением грядущего утра, они в лучшем случае используют закат в качестве декорации на оперных подмостках. Кузьмина-Караваева настроена слышать весть — и чувствует свое одиночество. Блок — только частный случай общей глухоты. Все заняты — кто слушает «музыку революции», кто и вовсе неизвестно что — из собственных наушников. И рано прочесть им «призывное слово». Удивительное смирение поэта! Невероятно трудно, достоверно расслышав «призывное слово», удержаться и не зачитать его как можно скорее слабому на уши «тихому

брату!»! (Заметьте все же, что глух в стихотворении — не кто-нибудь, а Блок. Каково смирение поэта — такова и спесь его: нужна дерзость, чтобы указать гениально чуткому Блоку, что и он чего-то не слышит.) Все равно что угасание огненного столпа у Гнедича, — только здесь поэт гасит «столп» своими же руками, поскольку избранный народ смотрит в другую сторону... Этот мотив предоставления свободы чужой глухоте возносит стихотворение высоко над его конкретным смыслом. «Между рам» скоро исполнится «священная треба», — для кого? Никто не хочет внимать, или никто не может. Но и не пришло еще время призывать. Точная, пронзительная характеристика эпохи, но и — прощающая. Трагедия: «живущие к закату» отвернулись — и не принимают той самой вести, ради которой они именно и живут здесь. И столп угас.

* * *

Вечером на праздник Спаса Нерукотворного мы с сестрой были в Комарово на берегу залива. На небе стоял какой-то неземной, сверхъестественный закат (однако много же нам в жизни приходится видеть неземного и сверхъестественного), сложный и многоцветный, и по небу плыл, вдали от главной мистерии, о которой у меня в памяти ничего не сохранилось (так забывают сны), настоящий ангел. Каждое перышко выписано, все пропорции соблюдены. Мы видели его сбоку, на нас он не смотрел, просто неподвижно летел, со сложенными на спине большими крыльями, которыми, конечно, не махал. Так он и летел, не шевелясь и изменяясь бесконечно медленно, но так до самого конца и не перестал быть ангелом, даже улетев, растаяв, потеряв ало-огненно-золото-пурпурную раскраску. Что удивительно, кстати, в этих облачных ангелах, так это их полная свобода и та свобода, которую они предоставляют наблюдателю. Они не летят тебе навстречу, чтобы навязать что-то, они летят «по своим делам», а ты как бы случайно увидел. Но ведь если ангел тебе явился — разве это не значит, что он навязывает тебе веру в себя? Нет, ведь я всегда могу сказать себе, что это просто облако. Таковы дивные устои небес: ты всегда можешь отвергнуть чудо, свидетелем которого был, и, если совесть тебе позволит, объяснить его мате-

риалистически. Чудеса случаются как-то скромно, ненавязчиво. Ангел показался нам, но не нарушил нашей с сестрой прогулки, не потребовал упасть ниц, не внушил тяжелого шока — вот высшая деликатность! Мне кажется, он все еще летит, летит, слегка склонив голову, в пурпуре и золоте, всегда, всегда, а где — не знаю.

* * *

Закаты будут вопрошанья и ответы
Заглядыванья в застекленные окна смерти

На Успенской службе была во Владимирском соборе и, выйдя из него, пошла на мост. Там над Невой закатывалось огромное огненно-оранжевое солнце, а над ним — полукруг света. («Радуйся, селение Бога и Слова»...)

А от Успенского заката удалось сохранить совсем немного: солнце любит являться не само, а — отразившись в стеклах или в воде: тогда лучи его возвращаются, внезапно обогатившись смыслом. Не знак ли это и людям быть такими стеклами? Но и в небе Успенское солнце было как золотое жерло, отверстие тоннеля. От него исходил не только физический свет, но и свет ангельский — неких Высоких и полных любви Сущностей. Я записала чудовищную фразу — «бесконечное Божественное объективное богатство прекрасных поступков». (То, что было в Солнце.) И еще откуда-то, при чистом небе, прогремел гром. Как я хочу вернуться на тот мост и додумать те мысли! Но этого уже не произойдет никогда.

* * *

Что-то выше нас, что-то выше нас проплывает и гаснет...

Ну, хорошо, во всех культурах золото всегда имело символическое значение — золотой краской красили ворота в иные, сверхъестественные миры. «Золотая ветвь» и так далее — читали, знаем. Но откуда у золота взялся этот смысл? На этот вопрос ответить не так уж и трудно. Где самый чистый золотой цвет? Где настоящее золото? Не в подземных золотых жилах и не в тиглях. Настоящее золо-

то — в заре, на закате. Первичный золотой цвет — это цвет солнца, которое клонится к горизонту (или поднимается от горизонта, все равно). Другое природное золото — крылышки некоторых жуков, подземный металл, крупинки золота в золотоносном песке под водой горного ручья, имитация золота в желтых и оранжевых цветках и просвеченных лучами осенних листьях — вторичны. Все это — проекции, воплощения, сгущения. Золото зари — единственное истинное золото. А заря — это когда солнце вблизи от горизонта. Когда оно на уровне наших глаз. *Золото — это когда Высшее смотрит нам прямо в глаза. Не на нас, не сверху. А — прямо. И уже не палит, не греет, не шлет загара. Только смотрит. Золото — знак нашей встречи с Высшим. И солнце — не просто символ Божественного, тут есть какая-то тайна, которую солнцепоклонники пытались разрешить напрямую, разрубив гордиев узел тайны обожествлением самого Солнца, а у нас для руководства есть только слова псалма: «В солнце положи селение Свое, и Той, яко Жених исходяй от чертога, возрадуется, яко Исполин тещи путь»¹...* Золото — это цвет встречи и огненного испытания. Именно поэтому фон православных икон — золотой. Наверное, и языческие традиции здесь пришлись к месту, поскольку и в язычестве люди что-то чувствовали и понимали. А золото заката и восхода — это не выдумка язычников, это во все времена — взгляд Высшего в нашу душу, прямой удар в глаза через отверстие, через золотой тоннель солнца. Не видеть этого означает не иметь глаз, а зрячие встречались и встречаются во всех народах и поколениях.

¹ Справедливости и точности ради я должна заметить, что старославянский текст здесь отличается от русского синодального. В последнем эта строка псалма 19 (18) тесно связана с его началом — «Небеса поведают славу Божию» и звучит так: «...Он поставил в них жилище солнцу». The Companion Bible, King James version, with commentaries, 1990, поддерживает эту версию, высказывая предположение, что в этой строке псалма именуется в виду знаки Зодиака («дома солнца»). В этом случае, как и во множестве других, расхождение в переводах (у меня нет возможности прокомментировать этот конкретный случай более фундаментально) задает головокружительную многомерность данного текста Писания (к сожалению, и о многомерности этой могу говорить только с пафосом дилетанта, который обзавелся несколькими изданиями Библии и спешит делать выводы).

* * *

В Баварии, неподалеку от моей нынешней резиденции, есть католический монастырь, при котором существует кружок по изучению православия. Его составляют удивительные люди, влюбленные в восточную церковь. Монахи отвели им небольшое подземное помещение, и члены кружка, среди которых есть и художники, разрисовали стены этого помещения православными фресками, отгородили алтарь и служат там службы по восточному обряду. Так вот, иконы в этой маленькой церкви — замечательные, лица святых — канонически написанные, проникновенные. Но одного только не учли иконописцы-католики: фон этих икон — темно-красный, темно-зеленый, темно-синий, но — не золотой. И это меняет смысл фресок. Цвет встречи, порога, испытания заменяется цветами с иной символикой, и закрытой оказывается дверь в запредельные миры, и святые словно сходят со своих икон и молятся вместе с остальными на каменном полу подземной церкви. Окна икон закрываются, остаются только те окна, которые — в сердце. И купола нет у этой церковки, и не упадет в окно купола золотой луч. Да ведь, если разобраться, и витражные стекла наполняют храмы цветами другой символики. Другими смыслами. По-своему каждый из этих смыслов важен. Но золото — король цветов и повелитель радуги. Радуга была дана миру как знак примирения высшего и дольного. Золото — приглашение дольного на трапезу к высшему.

* * *

Мне не раз попадались на глаза мифологические истолкования сказки о Курочке Рябе и золотом яйчке. Но у меня есть и своя собственная интерпретация этой загадочной притчи. Дед и баба получили в руки — ни за что, ни про что — великий дар свыше: спящую в золотом яйце жизнь иного, духовного плана, и надо было только терпеливо ждать, пока она вылупится, — и тогда настал бы рай на земле. Но дед и баба попытались использовать небесный дар для привычных, житейских целей — стали колотить по яйцу, видимо, надеясь сделать из него особенно вкусную яичницу (отсюда и поговорка: спутать дар Божий с яичницей). Разумеется, ничего не получилось, баба и дед убедились в практической бесполезности дара и каким-то образом, рассердившись, его уничтожили, или... мы не знаем, что — или. Но вряд ли виновата мышка. Я думаю, что мышку потом выдумали, чтобы свалить вину, вот и все — что-

бы оправдаться перед потомками. Тогда же была выдумана и сказка — замести следы. А чувствуете, каким ликованием дышит сообщение о том, что курочка снесет деду и бабе другое яичко — простое? В простом — сколько пользы! Я не исключаю даже, что эта сказка — отзвук самооправданий Адама и Евы. Которые должны же были как-то объяснить своим детям, почему их выгнали из рая, и не потерять при этом лица и авторитета. Дед и баба, плачущие над разбитым золотым яичком, — образ наших прародителей, горько плачущих у порога потерянного рая, на пороге которого стоит ангел с огненным (золотым) вращающимся мечом (и Солнце всегда будет напоминать им этого ангела!). И за золотом навсегда закрепляется этот смысл — это догорающий над потерянным раем закат, это рассветная надежда на обретение рая вновь, это Взгляд, Огненное Испытание, Суд, Встреча. То есть — все самое важное, что только может произойти с человеком, самое дно его подсознания, подкладка всех населяющих его душу архетипов. А любовь человечества к золоту металлическому — не более чем профанация прообраза. Хотя для тех, кто утратил память и ослеп, и профанация — какой-то след, проекция истины. Что-то они все же помнят, помнят, что золото открывает какие-то очень важные двери, и стремятся туда, и — как их жаль — подобно несчастному царю Мидасу, не могут утолить голод, потому что на земле любое золотое яблоко или золотое яйцо от Фаберже — не более чем грубые модели золотых Плодов Древа Жизни.

Следует ли полагать, что на закате Петербурга сочинители примутся писать Книги и Поэмы Закатов, а восходы окажутся в небрежении? В таком случае город, задуманный как окно на Запад, будет затоплен закатом, — вместо того, чтобы в него впасть. Если не застеклит себя музейным стеклом...

Тогда закат отхлынет — и затопит весь остальной мир¹.

февраль 2000 — февраль 2003

¹ В мифологии Толкина и Солнце — не более чем одно из яблок Золотого райского дерева Лаурелин; как же светло было в раю! А наш мир обитателям рая должен тогда казаться комнатой, где в люстре перегорели все лампочки, кроме одной, и нельзя даже книгу толком почитать. Так было и в одной ленинградской больнице, где я как-то лежала под Рождество. Друзья передали мне золотую рождественскую звезду, и вдруг стало до боли внятно — как счастлив русский язык, ведь в нем «золото» и «звезда» (и «заря») начинаются с одной буквы, и мы можем сказать — «золотая заря», «золотая звезда», и получается двойной золотой зигзаг. Как будто ввернули вторую лампочку, и сочельник в палате сразу стал светлее.

Епископ Серафим Сигрист
ПРОПОВЕДЬ О РАДУГЕ¹
(перевод Марии Каменкович)

Марии с ее «Книгой закатов»

I. В преддверии арок

Конец мая, пятница перед Неделями Жен-мироносиц (по календарю Восточной Церкви — второе воскресенье после Пасхи). Завтра мне лежит путь на север, в монастырь свв. Жен-мироносиц, на престольный праздник. Казалось бы, весна, но я и летом не упомяну дня, чтобы так парило и чтобы жара казалась такой изнурительной...

И уже неясно — в воздухе притаилась эта мертвая неподвижность, или в сердце... а может быть, только в сердце?..

Помню, когда-то много лет назад я вел дневник снов, по возможности каждое утро записывая очередной сон, пока эта процедура мне не надоедала, что обычно случалось после второй или третьей страницы. Однажды мне приснилась церковь, в алтаре которой было столько витражей, что воздух пронизывали лучи всех мыслимых цветов. И я понял, что это — хорошее место. Но почему? Казалось, там, в этой церкви, присутствовало и что-то еще... непонятно, что именно, хотя явственно осязаемое...

Но воспоминание теряется в жаркой, недвижимой истоме.

¹ Перевод по сравнению с оригиналом немного сокращен (с согласия автора).

Серые тени удлинятся под горячим серым небом. Я подкапываю к окну передвижной кондиционер. Для этого нужно сдвинуть несколько книжных и бумажных кип — в моем маленьком коттедже царит изрядный беспорядок. И тут в глаза мне бросается потрепанный томик в кожаном переплете, без названия, без каких-либо опознавательных знаков. Я подбираю его с пола, открываю — и узнаю «Структуру космоса» Роберта Фладда¹. Когда-то много лет назад я просмотрел эту старую книжку, нашел ее любопытной, но отложил в сторону. Как очутилась она тут, на полу, среди вороха бумаги?.. Я раскрываю ее наугад, и в глаза мне бросается фраза:

«На границе своей небосвод наш приобретает ясности и тонкости Эмпирей — духовного неба высших небес...»

Я откладываю томик и перевожу взгляд на небо — влажное, серое, неподвижное.

II. Арка первая

1

В монастырской церковке — вечерний сумрак, горят свечи. Снаружи — буря. Слышны отдаленные раскаты грома. Огоньки свеч слегка колеблются, отвечая урагану, бушующему снаружи.

«Я — перышко на Божием ветру...»¹ Но хватит ли сил у едва ощутимого сквозняка, чтобы удержать перышко в воздухе?..

2

Вечерня идет своим чередом. Пение сменяется речитативом, речитатив — пением, одно действие — другим. Завтра на литургии читаются первые восемь стихов из шестнадцатой главы Еванге-

¹ Слова Хильдегарды фон Бинген (средневековая швейцарская визионерка). — *прим. пер.*

лия от Марка¹ (изначально это Евангелие на них и заканчивалось!). Это — тема моей завтрашней проповеди, и я уже продвигу сложности, с которыми мне предстоит столкнуться при ее разработке. В Евангелии, размышляю я под мерную пульсацию церковной службы и приглушенные раскаты грома, повествуется, как женщины-ученицы отправились ко Гробу Господа с драгоценными ароматами и миррой, чтобы совершить маленькое, последнее дело любви по отношению к телу Умершего. Но тела нет. Вместо него — нечто, чего никто не ожидал, «трепет и ужас»... И женщины убежали от гроба и никому об увиденном не рассказали, «потому что боялись».

Как я могу прокомментировать это в своей проповеди? Ну, прежде всего, если рассматривать Евангелие просто как литературное произведение, надо признать, что оглушительная, внезапная концовка, выбранная Марком, — акт небывалой свободы и дерзновения. Внезапный конец одновременно обнажает ключевое событие и заставляет в страхе от него отшатнуться. На удивление современный литературный прием! Наткнуться на него в таком древнем тексте, как Евангелие от Марка, — все равно, что обнаружить в геологическом слое эпохи плейстоцена обломки «Боинга». Да, об этом, пожалуй, стоит упомянуть в проповеди. Но что я смогу к этому добавить? Ведь мне доступно только дальнейшее эхо потрясения, испытанного когда-то Мироносицами, и я ощущаю на своем лице не дыхание урагана, а только слабый сквозняк?

¹ «По прошествии субботы Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия купили ароматы, чтобы идти помазать Его. И весьма рано, в первый день недели, приходят ко гробу, при восходе солнца, и говорят между собою: кто отвалит нам камень от двери гроба? И, взглянув, видят, что камень отвален; а он был весьма велик. И, войдя во гроб, увидели юношу, сидящего на правой стороне, облеченного в белую одежду; и ужаснулись. Он же говорит им: не ужасайтесь. Иисуса ищите Назарянина, распятого; Он воскрес, Его нет здесь. Вот место, где Он был положен. Но идите, скажите ученикам Его и Петру, что Он предваряет вас в Галилее; там Его увидите, как он сказал вам. И, выйдя, побежали от гроба; их объял трепет и ужас, и никому ничего не сказали, потому что боялись».

Я совершил все положенные ритуальные действия и отохожу к алтарному окну. Буря утихла, тени удлиняются, но небо ненадолго прояснилось, и на сумеречном фоне вырисовывается радуга, такая широкая, что ее основания кажутся почти вертикальными, — словно светящиеся красные колонны. Сумерки все гуще, но благодаря эффекту рефракции небо внутри радужной арки кажется несколько более светлым. Сама радуга тяготеет к красной стороне спектра, а основания ее светящихся башен касаются холмов и полосы тумана над полями...

Вот что еще можно было бы сказать по поводу этих восьми евангельских стихов (когда удастся набрести на основную мысль проповеди, она начинает развиваться самостоятельно, все пронизывая собой, становясь фоном для всего, в том числе и для поверхностных, мгновенных впечатлений, и при этом заслоняя собой происходящее на более глубоких уровнях). Жены-мироносицы, а вслед за ними и ученики Господа нашли, обрели Воскресение. Но гораздо важнее другое: Воскресение н а ш л о и х. И действительно, если разобраться, никто, кроме учениц и Петра, ничего в сложившейся ситуации самостоятельно не предпринял. Все пребывали в каком-то внутреннем параличе. Воскресение пришло к ним само, как раз в момент, когда они совсем отчаялись. А между тем от них даже не требовалось всей их веры, достаточно было бы и чуточки...

«Чтобы Бог смог войти в дом, дверь веры не обязательно распахивать настежь, хватит и маленькой щелчки», — говаривал Андрей Ч.

Восставшего из гроба не удержат на Его пути к нам (вот, вот, проповедь уже начинает пускать побеги риторики). Он не укуснит и не остановится.

И все же Некто есть, кто все паденья
веками держит бережно в горсти...¹

И речет Господь Воскресший:
«Се, стою при дверях и стучу...»^{III}

...не отворит ли кто-нибудь... не отворишь ли...

5

Огненная колонна растворяется в густеющей синеве.

За всю мою жизнь мне приходилось видеть лишь несколько подобных «живых» радуг.

Одна из них заключила в полукруг большой купол токийского собора в канун первого дня моего священнического служения в северных земледельческих районах Японии. Я стоял у окна, гадая, чем обернется для меня это назначение... Минуло пятнадцать лет без единой радуги, и вот однажды...

Тогда я уже решил покинуть Японию и запустил болезненную процедуру разрыва. Внутренне разбитый, удрученный, возвращался я однажды с собрания в Хакодате², и вдруг — совершенной формы радуга через все небо.

Минуло еще четырнадцать лет. Ничего даже отдаленно напоминающего ту радугу. И вот сегодня... Но теперь я не слишком спешу увидеть в радуге знак свыше. Я — ничто, Господи! Как тот привратник из притчи. Пришел раввин в синагогу и говорит: «Я — ничто». И кантор вслед за ним тоже: «Я — ничто!» И привратник повторяет: «Я — ничто!». А кантор раввину: «Ты смотри, и этот туда же!»

¹ Р. М. Рильке, «Осень», пер. В. Летучего.

² Городок в Японии.

«Я» разделилось натрое, но, возможно, все три этих маленьких «я» недалеко ушли от чересчур возомнившего о себе кантора притчи. Ведь даже самое искреннее знание о своем ничтожестве — в лучшем случае едва заметное колебание воздуха, но никак не очищающий ветер. Все это не более чем избитые мысленные шаблоны, добровольно усвоенные и насквозь известные страхи и надежды, — иными словами, «тело смерти»¹... Domine non sum dignus... Господи, я недостоин... И глубже: Domine non sum²...

Господи, ты уже спускаешься со Своего трона,
Ты уже в пути,
Как жаждем мы увидеть Лицо Твое!

...Слова, слова, теряющиеся в неподвижном воздухе...

6

Радужные дуги, образуемые преломленным в воде светом, принимают в наших глазах форму полукруга, заимствуя кривизну у водяных капель. И вдруг...

(тут меня подстерегает неожиданность, — примерно как Люси и Питера, когда бесконечные шубы в платяном шкафу внезапно кончились, и дети очутились в Нарнии) ...я начинаю замечать, что «преломление света», о котором учила полузабытая мной физика, превращается в нечто иное...

Я внезапно догадываюсь, что два наблюдателя, глядящих на одну и ту же радугу, увидят, на самом-то деле, разные радуги. Даже наши глаза воспринимают одну и ту же радугу по-разному. Можно зафиксировать радугу на фотопленке, но это опять-таки будет другая радуга, — не та, которую видит фотограф. В моих глазах отражается по радуге, и объективу фотоаппарата их подсмотреть не дано. Две тайны, соединенные в одну: «зеница ока и радуга в небесах», по слову Олимпиодора^{IV}...

¹ «Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смерти?» (Рим.7 : 24)

² «Господи, меня нет» (*лат.*)

А если это так — ...и тут слепое нащупывание пути внезапно становится внутренней проповедью, не предназначенной для завтрашней службы, адресованной отнюдь не сестрам и не собравшимся у них ради праздника друзьям, а мне самому, — именно здесь и именно сейчас. Ибо знак одновременно един и множествен. Первую в мире радугу довелось созерцать Ною, вторую — Симу... В Иерусалимском Храме за шесть дней до Пасхи одни услышали гром, а другие — голос с неба^V... но гром, как фундамент и основа слов, услышанных лишь некоторыми, тоже являл собой знак, как и слова... и кто может утверждать, что слышавшие только основу прозвучавших в Храме слов восприняли не весь знак, а лишь его часть?

Не исключено, что, глядя теперь в алтарное окошко на светящуюся дугу, я втайне от самого себя надеюсь, — хотя и напрасно, — испытать какое-то особое состояние, восторг, экстаз, чтобы окончательно удостовериться, что эта радуга — и правда знак свыше. Хватило бы и едва заметного чувства облегчения, — по крайней мере, стало бы ясно, что знак «сработал»... Но путь в глубины этого знака — не только через экстаз, не только через преодоление границ привычного, но и через неподвижность равновесия. Глубокий басовый тон, вибрирующий у нижнего предела частоты... Парящий в вышине орлан-белохвост... Он почти не шевелит крыльями, но стремится свой полет в далекие дали, в отличие от колибри, зависшей на месте в экстазе движения...

Именно такая радуга и дана мне. Она не заставляет прослезиться, не вызывает смеха радости, ей не сопутствует какое-либо внезапное прозрение, если не считать прозрением то, что я сейчас пишу. Это — красная радуга. Она тяготеет к нижней части спектра, в ней преобладают длинные световые волны с их медленной ритмичностью. Багровые световые волны, глубокий, глубокий поток, низкий, басовый звук, граничащий с молчанием... На стенах пещер Ласко^{VI} рождение искусства озаменовано тысячами образов в красно-оранжевых тонах. Это — возникновение цвета из молчания,

красное начало радужной арки любых чувств и всякого знания. Красный цвет господствует там, где все кончается и все начинается... Багряная полоса утренней и вечерней зари. Красная черта мудрости, если угодно. Что-то глубже чувства, что-то, находящееся за его пределами...

<Господи, коль скоры шаги Твои... На границе неподвижности, там, где кончается красная область спектра... там Ты найдешь меня... в радуге, там, где угасает свет>^{VII}.

7

Внутренняя проповедь закончилась. Возможно, она продолжалась не дольше мгновения, но путешествие в глубину не имеет протяженности во времени.

Теперь «внешнее» сообщение может развиваться дальше.

«Се, стою при дверях и стучу», — продолжает себя проповедь словами Воскресшего Господа, вливаясь в слова, сказанные последней из семи церквей — Лаодикийской^{VIII}. Эти семь церквей Апокалипсиса выключены из исторического ряда; это — вечные аспекты Церкви, везде и во все времена, вечные семь ипостасей сердца.

Но как эта проповедь соотносится с моими теперешними временем и местом — со «здесь и сейчас» Америки? В этом «здесь и сейчас» царит энтропия, тут не горячо и не холодно, чай остыл, мороженое растаяло, не заметно почти никакого движения, и перо вертикально падает на землю сквозь мертвый воздух.

...И падает из звездного каскада
Отяжелевшая земля...¹

Безвольно падают руки...

все бело
мертвый воздух
ни звука

¹ Р. М. Рильке, «Осень», пер. В. Летучего.

все бело
ни дуновения
беда великая...

Господи, могут ли эти... ожить?^{IX}
Изреки пророчество ветру...
призови четыре ветра...

Но воздух почти неподвижен...

Однако именно на этом уровне, именно здесь и сейчас Господь стучит в нашу дверь со словами:

Если кто-нибудь отворит,
если ты откроешь дверь,
если ты хотя бы самую чуточку приотворишь ее,
виждь и знай: Я войду к тебе. Я, Побеждающий ныне и присно,
Я — Жизнь, Я — Царь будущего.

<Прииди, Господи Иисусе, Чье Воскресение начинается там, где заканчивается наша жизнь... где заканчиваются наши церкви, наши общины, где заканчиваемся мы... где мы впервые приоткрываем сердце, вдыхаем глоток свежего воздуха... прииди... побеждай... живи! >

8

Проповедь закончена. Остается только записать ее. Свет меркнет, багрянец сменяется темной синевой, туман слился с темными холмами, служба подходит к концу... Нужно еще только вернуться к алтарю и произнести заключительное благословение...

<Если ты пожертвуешь своей свободой, точнее, тем немногим, что у тебя останется, когда ты поймешь, как ее у тебя на самом деле мало за пределами твоих страхов и ожиданий, — и когда ты поймешь, что так было всегда, — я войду к тебе, и ты выйдешь ко Мне: Я — войду в наималейшее... ты — выйдешь в величайшее.>

Перышко на ветру...
И — уже за пределами спектра —
свечение в воздухе...

III. Арка отраженная

1

Радуга, отразившаяся от поверхности, находящейся не за наблюдателем, а впереди него, «не является непосредственным отражением первичной радуги, которая в этот момент наблюдается в небе» (Роберт Гринлер, «Радуги, Гало и Свечения», с.15), поскольку порождается другим набором водяных капель. Это — разные радуги, но в то же время одна и та же... радуга...

Красная радуга в преддверии Недели Жен-мироносиц приводит мне на память другой час — синий, и одну испанскую семью.

2

В центре моего родного города есть четырёхэтажный угловой дом из кирпича. На первом этаже — магазин, в верхних этажах — дешёвые квартиры, где находят приют бедняки, не способные снять себе в этом процветающем городе жильё получше. Когда-то много лет назад мы с матерью жили в трёхкомнатной квартире над магазином Костер-Маркет, наискосок от этого дома, в здании, которое впоследствии снесли, чтобы освободить место для добавочных железнодорожных путей.

3

Вечер. Прохладно. Наступает удивительный «синий час», которым отмечены лишь некоторые, особенные дни, и когда на темнеющем небе поочередно сменяют друг друга все мыслимые оттенки синего цвета — от лазури до полночной черно-синей тьмы: «синий час» парижских влюбленных, час, когда в Назарете красная кровельная черепица отбрасывает в небо розоватый отсвет.

Я иду по улице и на углу, близ кирпичного дома, вижу тихо стоящую семью из пяти человек. Я почему-то подумал, что они, должно

быть, испанцы. Мать крепко прижимает к себе старшую дочь. Рядом — отец с двумя малышами, мальчиком и девочкой. Рядом — небольшой открытый пикап.

Над их головами, в третьем этаже — открытое окно, черное, окаймленное черным кирпичом. Вчера здесь был пожар. Добровольная пожарная команда мгновенно оказалась на месте происшествия. Пожарные быстро размотали шланг и пустили из него струю воды — сначала, правда, струя ударила не в ту сторону, отчего оказалась залита водой стена почты, потом в ту сторону, но мимо, потом, наконец, вверх... и красное пламя сменилось клубящейся чернотой.

В кузове пикапа можно разглядеть матрас, кажется, совсем еще новый, а на матрасе и на переднем сиденье свалены какие-то игрушки и прочее барахло. Я не присматриваюсь — мне и без того неловко: получилось, что я, сам того не желая, подглядел чужую жизнь и увидел нечто, для моих глаз никоим образом не предназначенное.

4.

Как чист воздух этого часа! Я не знаю, как заговорить с погорельцами, и мне нечем с ними поделиться, да и что им можно было бы дать?

Поистине словно по волшебству — так чист этим вечером воздух и такая в нем разлита синева — перед моими глазами вновь возникает Костер-Маркет. В боковую дверь дома входит женщина, которая выглядит чуточку, самую чуточку усталой, и маленький мальчик, на вид немного грустный... Они еще не миновали меня, но уже вот-вот начнут подниматься по лестнице, в которой восемнадцать ступенек, к себе на третий этаж. Найду ли я для них слова, которые смогли бы сделать их жизнь хоть немного легче? Конечно, нет. Мне нечего им сказать, хотя этот мальчик — я сам. Я не заговорю с ним — это было бы грубым вторжением в его личную жизнь, в его молчание. У него есть причины молчать, и мои слова только возмутили бы тихую гладь того, что кроется за этим молчанием. Кроме того, я замечаю, что мать рада возвращению домой, и вовсе не производит впечатления павшего духом человека.

Но если мне нечего дать этим двоим, мерцающим передо мной в волшебном воздухе Синего Часа, этим двоим, с которыми я знаком так близко, — что же я скажу погорельцам, которых не окутывает никакое волшебство и вся жизнь которых свалена в багажник малюсенького пикапа?

А эта дама, остановившаяся на другой стороне улицы не отводящая от них взгляда, — не та ли это самая девочка, что сейчас прижалась к матери? Что, если это она, только через много лет? Такой она когда-нибудь станет и, смотрите, уже стала, — в будущем, на фоне сгущающейся небесной синевы... Но и она молчит...

Но никто из них не сдаётся — ни испанская семья, ни те двое, поднимающиеся по длинной лестнице уже исчезающего в сумерках дома с магазином внизу... и я спрашиваю себя — что даёт им силы жить дальше?

(А откуда Мария Магдалина и другая Мария и Саломея взяли силы, чтобы продолжить путь после того, как умерла надежда?)

5

Может быть, это и называют Ангелом — нечто, прячущееся в самом потаённом уголке души, хранящее в себе будущую радость?..

Есть ангельские силы, находящиеся на линии времени впереди нас. Когда мы оборачиваемся, чтобы посмотреть назад, прошлое освещается их светом. Тот же свет озаряет наши души, и когда мы смотрим в будущее — мягкий, почти недоступный зрению, и все же различимый...

6

Грядущее, — Тот Самый День, и идущий оттуда свет, и Ангел этого Дня, — может в глубине своей как-то сообщаться с нами, со всеми нашими «я», глядящими друг другу в спину, может сообщаться с нами, но только в доверительной близости ангельских сил, которые предваряют и запечатлевают каждое слово...

Так стоим мы, ненавязчиво, деликатно утешенные, приободренные — все «мы», чередой наших «я»... Стоим не друг перед другом, а друг за другом, глядя вперед, в будущее, которое почему-то именно сейчас кажется не просто худо-бедно сносным, но, паче всякого чаяния, сияющим — глядя в Лик Того, что грядет, что придет.

7

Так было — разве нет? — и с Мирноносицами, которые — паче всякого чаяния — каким-то образом нашли в себе силы взять ароматы и пойти ко Гробу. Ясно, что их укрепил тот самый Ангел Будущего, которого они встретили, достигнув Гроба, и который указал им вперед, на то, что будет: «...там вы увидите Его»¹ — как сказано в Евангелии.

8

За Красной Радугой и за Синим Часом, уходящим за пределы синевы (небо уже нельзя назвать синим, хотя и черным его назвать еще нельзя, и оно не скоро еще станет черным... так неуловимо меняет оно цвет... меняет и не меняет... изменяется, не изменяясь...)

IV. Арка вторая

На третий день после возвращения из монастыря свв. Женмироносиц, направляясь в город, я застал конец могучей грозы. Выкручивая руль, чтобы не наехать на обломанные бурей сучья, я вдруг заметил, что освещение странно изменилось. Я остановил машину и вышел. На миг вспомнились научно-фантастические фильмы о летающих блюдечках. Там, когда машина попадает в испускаемый таким блюдцем снап света, внутри нее тоже особым странным образом изменяется освещение. Но по сравнению с тем, что увидел я, все фильмы показались мне плоскими и банальными...

¹ «Но идите, скажите ученикам Его и Петру, что Он предваряет вас в Галилее; там Его увидите, как он сказал вам» (Мк, 16:5).

По правую руку от меня догорал закат — сияющий желтый свет, полскут неожиданной голубизны у края темных туч... Повернув же голову налево, я увидел безупречный полукруг исполинской радуги, а над ним, наверху — второй, и в обеих радугах особенно яркой казалась сверкающая зеленая полоса посередине... и вдруг оба полукруга зигзагом, сверху вниз, пронзила молния.

Удар грома...

«В миг воссоединения, — пишет старинный писатель Генрих Кунрат, — чернота мрака, и все цвета, какие ни есть в мире, и Ирис, посланница Бога, и хвост павлина явятся единовременно. Внемили тайнам Радуги!»

Глаголет гром...

Свет, преломляясь в капле воды, создает на самом деле еще и вторую радугу, у которой угол отражения больше, чем у первой. Угловой размер второй радужной арки — около 51. Вверху — синефиолетовый луч.

Я — участник действия, которое превосходит мое понимание. Это одновременно картина кисти Нормана Рокуэлла^X на фоне сверкающего желтого неба, какое можно встретить на китайской ширме, — и апокалипсис, откровение, выводящее за пределы всякого искусства. Мои глаза воспринимают видение, а мысль отражает его. Так луч, пойманный падающей водяной каплей, под углом отражается от ее внутренней стенки и высверкивает наружу новой радугой... Мои глаза воспринимают это зрелище, это верно. Но без меня, наблюдателя, его не существовало бы... Совместное действие света, воды и сердца.

радуга в небе, радужная оболочка в глазу...

.....

В письме к М. я говорю:

«Я понимаю теперь, что означает фраза из письма, — “радуги так таинственны, что о них и говорить-то почти невозможно”. Позволено ли мне признаться, что, прочитав эти слова, я подумал было, что они... отдадут суеверием? По-видимому, наука мистера Бенгльсдорфа, учителя, преподававшего мне когда-то физику в начальной школе, не прошла даром! Его целью было — раз и навсегда отучить нас думать о радуге как о чем-то чудесном. Радуга получается-де в результате взаимодействия воды и света, и говорить тут больше не о чем! Интуитивно я сразу же отверг его поучения, хотя, по-видимому, где-то в подсознании они все-таки таились... до сегодняшнего дня».

И что же я могу из всего этого извлечь?.. А это уже зависит от меня. Добавь полтора доллара и катайся на метро¹, как говорят у нас в Нью-Йорке...

Разве что... Правда, мне не хватает дерзости, чтобы утверждать, будто это видение — некий знак, запечатлевающий и приемлющий то, что я написал о красной радуге... (И все же, и все же...)

И — благодарение Богу за красоту и непредсказуемую странность Его мира!

И — я отдаю Ему свое будущее.

И — двойную радугу, этот глагол грома. Хотя как можно «отдать» кому-либо такую вещь, как радуга? Но, с другой стороны, почему бы и нет? Я превращаю ее в «дар предложения»^{XI}. Пусть дар второй радуги запечатлеет дар первой.

¹ Билет в нью-йоркское метро именно полтора доллара и стоит.

V. Между арками

Можем ли мы проследить путь Мироносиц дальше? Что произошло с ними после того, как они пришли воскресным утром ко гробу и пережили миг Потрясения и Тайны?..

Мой друг Сергей пересказал мне беседу одного из наших общих американских знакомых с неким русским монахом.

«Верите ли вы в Бога?» — спросил монах.

«Смотря что под этим понимать».

«Ну, например, вы же верите в существование Австралии, хотя никогда там не бывали», — сказал монах, полагая, что загнал собеседника в тупик.

«Зато я достоверно знаю, что могу пойти и купить билет в Австралию. А отправиться назад во времени на две тысячи лет и подглядеть, что именно произошло у гроба Христа, я не могу».

И монах не нашелся, что возразить, поскольку никогда не размышлял на подобные темы и испугался за собственную веру...

.....

Я подумал, что, конечно, и Сергей, и я сам могли бы подыскать более замысловатые аргументы, могли бы, наверное, дать этому агностику несколько очков вперед и заставить его самого рассуждать примерно тем же образом, на какой он спровоцировал монаха.

Однако вопрос остается вопросом.

Рассмотрим его на фоне путешествия Жен-мироносиц ко Гробу, в свете того, о чем я лишь несколько дней назад вспоминал в монастыре. Зададим этот вопрос, не выпуская из поля зрения Радуги, виденной мною, одну — из монастырского окошка, другую —

тремя днями позже. А не уместнее ли, говоря по совести, покинуть Жен-мироносиц у Гроба? В самый момент перехода от Неподвижности к Тайне? Стоит ли нам пытаться проникнуть в то, как именно они пережили Воскресение? Это ведь все равно, что попытаться переправиться через радугу, все равно, что... и кому это по силам?

Один из пациентов Карла Юнга видел такой сон: «Мне приснилась радуга, которая была мостом. Но идти надо было не по нему, а под ним. Кто попытается идти по мосту — упадет и убьется». Юнг прокомментировал это так: «По радуге могут ходить только боги... мы стоим на вершине сознания и в то же время по-детски верим в то, что тропа ведет наверх, к еще более высоким вершинам вдаль. Радужный мост — химера... человеку нельзя вступать на радужный мост».

Я думаю, что, возможно, мой друг авва Лоуренс, настоятель Новоситского монастыря, имел в виду примерно то же самое, когда заявил: «Если кто-нибудь вздумает тут у меня полевитировать, я отлевитирую его с этой горы вверх тормашками». А один древний отец-пустынный советовал: «Если увидишь брата, воспаряющего к небесам, стяни его обратно на землю».

Но я еще помню, как мать пела мне песенку Джуди Гарланд из фильма «Волшебник Страны Оз»: «Дрозды улетают за радугу, о, почему мне нельзя с ними?»

Много лет спустя мне попала в руки книга, которая называлась «Под радугой». Там, в частности, рассказывалось, как вели себя во время съемок этого снятого в 1939 году фильма карлики, изображавшие Жевунов. Они были вечно пьяны в стельку и дебоширили. Разве дорога, которая проходит под радугой, так уж безопасна? Да и Джуди Гарланд так и не нашла дороги «за радугу», что уж тут спорить... А «под радугой» ее не ожидало ничего, кроме виски, наркотиков, неудачных браков и в конце концов — однажды ночью — нескольких лишних таблеток снотворного...

А может быть, некоторым все-таки необходимо найти именно дорогу не а д радугой, потому что иначе они вообще не смогут двинуться с места?! Пророк Илия, несомненно, вступил на путь Радуги, и не как-нибудь, а на огненной колеснице. Но ведь он, кажется, не совсем простой смертный, а еще немножечко и бог, как думали о нем в старой России, недаром же считалось, что гром — это грохот его колесницы?.. Кто может последовать его примеру? Елисей отказался оставить Илию в последний его день на земле, остался верен своему решению быть с ним неотлучно — и в итоге остался наедине с внезапной темнотой и поднявшимся вихрем: он не смог последовать за Илией, когда перед тем открылась огненная дорога¹...

И все же были люди, которые стали впоследствии известны как «Взошедшие на Колесницу»^{xii}...

Отчего же не быть и «Пересекшим Радугу»?

VI. Арка третья

Но что, если мысль не успокоится и не остановится не только на первом, но и на втором отражении?..

Что, если свет отразится внутри летящей вниз водяной капли не один и не два, а несколько раз? Угловой размер третьей радужной дуги будет в таком случае, как говорят нам математики, «40'20"», но:

«Я не верю, что в природе можно наблюдать радуги третьего и более высоких порядков...» — заявляет Р. Гринлер.

Третья радуга существует, она здесь... но она недоступна зрению. Я ищу ее, но разум бессилен дотянуться до нее...

¹ 4 Царств, 2:9–12.

Самого главного глазами разума не увидеть, как сказал лис Антуану Сент-Экзюпери в пустыне.

<Есть дверь, сотканная из вечерних сумерек и утренней зари,
дверь, занавешенная пеленой тьмы,
есть ли за нею свет?

Дорога идет над дугами радуг, —
зигзаг молнии, свет без цвета...>

(Из песен индейцев Навахо)

М. спрашивает:

«Нельзя ли добавить к Вашему рассказу о двойной арке еще одно маленькое словечко — «Аллилуйя!»?»

Я полагал, что это «словечко» и без того содержится во всех остальных, просто по умолчанию, но теперь я знаю, что это не так. Как бы оно смогло в них поместиться?

Это слово и само теперь — зигзаг молнии, несчетно отраженный в каплях воды и все же недоступный глазу — хотя и вовсе невидимым его назвать нельзя:

это — третья Арка.

Это — дверь и путь к двери. Отражение — и конец отражений. Свет, Вода, Глаз и Радуга одновременно. Радуга сердца... сердце всех Радуг.

Аллилуйя!

Третья Арка — пересечена молнией.

Поставив точку в этой фразе, я и сам внезапно «пересекаю путь молнии» и погружаюсь в состояние духовного подъема, восторга, который длится ни много ни мало несколько часов...

В письме к другу я пишу:

«Другое имя этому переживанию — внутреннее озарение. При этом слова почти бесполезны. Наверное, они не могут адекватно рассказать о том, что при этом переживаешь, но если попробовать обойтись совсем без слов, лучше не будет...»

Правда, восторг длится не бесконечно...
неподвижное приходит в движение,
чуду наступает конец;
и это минует...

Перышко на ветру...

Однако намеченный нами простой график предстоит еще дорисовать — график, показывающий, как дополняют друг друга отсутствие и полнота, график путешествия Мироносиц ко гробу и обратно.

Радуга Тишины, Радуга Тайны, Радуга Восторга, — но есть и еще одна радуга, к высокому порогу которой я поднимаюсь на молнии, сверкнувшей над радужными дугами...

Эти ворота — корень Неба и Земли.
И, хотя они едва различимы,
Похоже, они здесь...
(*Дао дэ Цзин*)

«После сего я взглянул, и вот, дверь отверста на небе...»^{XIII}
(*Откровение Иоанна*)

VII. Арка отраженная

Когда радужный полукруг отражается в чем-то, что находится за спиной у наблюдателя, отраженная радуга «может пересечь и разрезать поперек обе радуги, первичную и вторичную».

(*Карл Бойер, «Радуга», с. 272*).

Черный Лось рассказывает, что в начале священной церемонии хейока у индейцев сиу из Лакоты священные клоуны-хейока прежде всего создают атмосферу радости, которая необходима, чтобы могло прозвучать слово Грома... Возглавляет церемонию хейока, с которым Гром заговорит первым.

Тем, кому снится молния, суждено стать хейока, говорят индейцы сиу из Лакоты. Об этом напомнил мне один мой друг, когда я рассказал ему о двойном радужном полукруге, пересеченном молнией, и об испытанном мною потом ощущении восторга...

Хейока — клоуны, но клоуны особого рода. Суть их клоунатвы — перевернуть сложившийся порядок вещей с ног на голову. Я читал, что хейока часто ходят нагими в стужу, а в самый зной надевают шубу...

Вот слова Йитса, которые мне так нравятся, что когда-то я даже обратился к каллиграфу, чтобы тот переписал их для меня на особый манер:

«Есть два живых мира... когда в одном из них зима, в другом — лето. Когда у нас дуют осенние ветры, там ягнятся овцы...»

Я предполагаю, что Йитс заимствовал эту идею у старинного шотландского проповедника Роберта Кирка, который, как утверждали некоторые, был «странником между мирами», побывал в Волшебной Стране и вернулся оттуда. Правда это или нет, но одно известно доподлинно — Кирк написал любопытную книгу «Тайное Достояние», где рассказывает, что в той стране времена года противоположны нашим...

А как по душе мне название научно-фантастического романа Роберта Хайнлайна — «Дверь в лето»! И сама книга под стать названию — такая же неспешная, «пешеходная»...

Однако хейока вовсе не ставят себе целью непременно попасть в лето, хотя слова Йитса понравились мне когда-то именно потому, что за ними мне виделось скрытое желание уйти от зимы. Как объясняет Черный Лось, «святой человек» племени Лакота и одновременно христианин-катехизатор, смысл этой игры в перевертыши скорее в том, что

«...истина, как вы, наверное, замечали, приходит в мир в двух обличьях. Одно — печально и искажено страданием, другое — смеющееся. Однако оба обличья есть одно и то же лицо, смеется оно

или плачет. Тем, кто отчаялся, нужнее смеющееся лицо истины... а тем, кто чувствует себя чересчур хорошо, может быть, лучше видеть перед глазами плачущее. Как я понимаю, тут-то и приходят на помощь церемонии хейока».

В одной радуге порядок цветов привычный, в другой — обратный... Только что по нашим лицам скользил свет, а в следующее мгновение — уже набегают тень.

«Видите ли, — как всегда негромко рассуждает психиатр Ян, которого я спросил, что он думает о хейока, — бивалентность не является чем-то окончательным. — Он замолкает, чтобы набить в свою вересковую трубку голландского табаку, — так бывает всегда, когда разговор касается интересующей его темы, а тема «шута» — одна из его наилюбимейших, причем искорки в глазах Яна выдают, что он и сам не совсем чужд божественному безумию шутовства. — Как таковая, бивалентность восходит к надкушенному человеком плоду познания, сделавшего человеческое знание двухполюсным, двойственным. На нашем плане бытия человеческое знание всегда предстает диадическим, разделенным надвое, в отличие от цельного Божественного знания».

«Значит, и хейока односторонни?»

«Да, конечно. Но именно поэтому святой “шут” или “шутиха” все время меняют полюса... служа тому, что находится за пределами бивалентности. Для поэтов-трубадуров, наоборот, какая-нибудь роза на снегу была символом Любви, которая разрешает кажущиеся противоречия...»

Устраивая зиме и лету очную ставку, хейока снимают покров со священного года. Два профиля, увиденных по отдельности, напоминают о лице солнца, в котором нет разделения и нет профиля, о том изначальном лице, которое...

не о лице ли Того, Кого называют Сыном Человеческим?..

...«Как жаждем мы...»

«Как жаждем мы увидеть Лицо Твое...»

«Ты уже идешь, Ты уже в пути!»

Аллилуйя.

VIII. И четвертая

1

«Теоретически четвертая радуга должна представлять собой окружность с угловым радиусом 46', с солнцем посередине».

Затем открывается слово «Аллилуйя» и...

2

Я снова в Шартре, тем ранним утром, в том самом памятном месте... где я встретил когда-то раннее утро под знаком красного облака, отороченного синевой... идеально круглого... плывущего над башнями озаренного светом зари Собора.

Над большой темной дверью — резной радужный трон, а на нем — в окружении четырех животных — Сидящий на всецветной арке...

«Радуга — это Высшая Слава, Видение превыше всех видений, таящее в себе, помимо видимых глазом, еще не явленные миру цвета и цвета, которые вообще не могут быть явлены миру...»

(Книга Зохар)

«...и радуга вокруг престола, подобная смарагду» (Откр., 4:3)...

Единый, восседающий среди четырех... четыре цвета — три первичных и один сложный... четыре жизни... три первичных, — орел, бык и лев, — и сложенный из этих первичных жизней человек...

«Семь цветов радуги были некогда подтверждением Завета; ныне они — свита Того, Кто правит колесницей пресветлой математики небесных воинств...»

(Ч. Вильямс^{XIV})

3

Всплывший в памяти образ довершает картину — и все же...
Достаточно ли его, чтобы описать Встречу?

И вот образ Единого среди четырех раскрывается...

Превращаясь в осознание, в спокойное, неэкстатическое знание, сконденсированное в одном-единственном мгновении... и начинается внутренняя проповедь, предназначенная только для «сейчас».

Дорогие друзья (так начинается эта проповедь, поскольку даже внутреннюю проповедь невозможно обратить исключительно к самому себе), жизнь Иисуса не чужда нам. Мы знаем Его человеческую жизнь не только из Евангелий, мы знаем Его не только как человека, который ходил со своими друзьями по дорогам Галилеи. Если бы мы встретились с Ним на тех дорогах лицом к лицу, это было бы, конечно, очень для нас важно: мы на собственном опыте убедились бы, что никогда еще не приходил и никогда больше не придет в мир человек, подобный этому Человеку. Однако встреча эта осталась бы, в каком-то решающем аспекте, внешней по отношению к нашей жизни. И как помогло бы непосредственное впечатление от встречи глубиннейшему из наших стремлений — постичь Бога в полете Единого к Единому (а я знаю, что вы испытывали это стремление)? Может ли наша молитва вместить одновременно Имя Иисусово и бездну Единого?

Но нет, жизнь Иисуса не является чем-то внешним по отношению к нашей жизни, — скорее наоборот: это — истинное вещество

нашей жизни. Ибо все человеческие жизни — одно. В имени Адам скрыта глубочайшая истина, ибо слово «адам» — форма множественного числа. Прожив одну, отдельную жизнь, и прожив ее в совершенстве, Господь живет теперь всеми жизнями...

Но верно и обратное. Зная свою жизнь, я знаю и жизнь Иисуса. Моя сухость, моя тишина, мои удивление и радость, мои дни и ночи принадлежат и Ему. Именно это Он и разделил с нами, мои дорогие друзья, — не просто абстрактную «человечность», но нашу, именно нашу человечность. Гераклит Эфесский, за шесть столетий до того, как его слова смогли обрести полноту истины, сказал: «боги и люди живут жизнью друг друга...»

(И вдруг — Встреча, высекающая поток слез... И это не слезы печали или восторга, но слезы умиротворения... именно сейчас, в мгновение Встречи.)

Значит, любая молитва — это молитва Иисуса ко Отцу, но в то же самое время и моя собственная, личная молитва, и одновременно возвращение Единого к Единому... Об этом сказано в Евангелии от Иоанна, в гл.17^{XV}. Возможно, эта глава — самое поразительное и глубокое из всего, что только написано рукой человека. И ключевое слово здесь, согласно Иоанну — Слава Божия. Слава — это Дух Святой, Слава — то, что открылось в Пятидесятницу, и, может быть, даже что-то еще более глубокое, если только это возможно... Сердце Света...

Мои дорогие друзья, слово, которое я говорю вам — слово знания, воспринятое мною в потоке слез, слез не радости и не горя, но умиротворения... Само по себе это мое слово — еще не проповедь, оно — только исток проповеди, и проповедь знает, что оно способно вобрать ее в себя обратно, сконденсировать в исходный миг —... и тогда станет видно, что, по мере того, как она втягивается в этот миг, она все больше приближается к истине...

И вот она уже не более чем малая частица Славы... и вот от нее осталось одно-единственное маленькое слово — шалом!

«Мир оставляю вам, мир Мой даю вам; не так, как мир дает, Я даю вам»¹, как написал об этом Иоанн...

Смотрите — и... мои дорогие друзья... и знайте!

4

Знайте:

Единый среди четырех,

Тот, Чье Восстание Из Мертвых — и есть внезапный обрыв повествования евангелиста Марка.

Единый среди четырех, чей трон, как слово небес, в неизреченной розовости заревого облака соединяется с резным камнем, тоже становясь знаком, и представляет собой теперь совершенный, замкнувшийся круг...

Женщины еще не успели достичь Гроба, а первые уже соединились с последними...

За пределами удивления, ниже нижней границы уныния (стасиса) и выше верхней границы восторга (экстасиса)...

В глаголе гонимого ветром облака, в слове живого камня... и — за пределами всего, что называемо (радуга образует круг) —

Встреча (и круг замкнулся)...

За камнем, за облаком, за чудом, за тишиной, за пределами постигаемой, развернутой в график Славы — Встреча.

(Радуга образует круг — и круг замкнулся.)

И ныне и присно и вовеки:

А л л и л у й я!

¹ Ин.14:27.

IX. Арка последняя

1

«Когда церемония закончилась, все чувствовали себя значительно лучше, чем прежде... Острее воспринимались зелень мира, бескрайность священного дня, краски земли, и легче стало вместить в себя все это».

Черный Лось, «Церемония хейока».

2

Что же стало с Мироносицами после того, как они встретили Господа? Они исчезли из истории. Правда, у каждой из них есть своя житейная легенда, но нельзя ли угадать пути — их и наш — внутри пятой и последней радужной арки?

Математик Карл Бойер объясняет: если мы постулируем существование пятой радужной арки (Квинты), она появится точно в том же месте, что Прима и Секунда, Первая и Вторая, и ее невозможно будет увидеть отдельно от них. Она окажется как бы позади них, но цвета ее будут расположены в обратном порядке.

Так на картинках, украшающих расписную ширму в Киото, волопас сначала гонится за волком, потом едет на нем верхом, а потом и вол, и всадник исчезают в круговом мазке кистью на пронизанном светом фоне... Следующая картинка изображает деревню, откуда волопас начал свой путь и куда, по-видимому, вернулся... На первый взгляд эта картинка ничем не отличается от первой, однако разница все же есть.

На первой картинке волопас был в конце, а на последней он — в начале.

Тех, кому довелось взойти на колесницу Илии и осилить огненную арку, называли «Спускавшиеся на Колесницу». Ибо Колесница — внутри нас...

Когда Радуга пересечена молнией, понимаешь, что безразлично — идти под ней или над нею. Как изрек премудрый Гераклит Эфесский: «Путь вверх и путь вниз — один и тот же путь».

3

Путешествие Мироносиц закончилось и началось сначала. Когда мы встретились с ними в первый раз, они были в конце своего пути; теперь они делают первые шаги.

Арка Тишины
Арка Тайны
Арка Восторга
Арка Встречи
Арка Жизни

За четверья — пятая, которая заключает в себе все то, чему еще только предстоит быть.

Когда я услышал первый раскат грома за всеобщей в монастырском храме, я был в конце.

Теперь я — в начале.

Х. За арками

1

Буря пронеслась, воздух чист и ясен. Полдень; я сижу в тихой маленькой церковке. Размером она примерно с часовенку в монастыре свв. Жен-мироносиц, но отличается по форме: круглая и почти вся — сплошной витраж. Окруженный бликами цветного света, я просматриваю дневники о. Александра Шмемана, которого я знал как блестящего учителя. И он был им воистину. Сейчас, читая, я нахожу в его словах нечто новое и, пожалуй, более глубокое, чем видел раньше... например:

«Оставив позади секуляризм и усталость от “всего лишь” религиозности, понимаешь: мокрые голые ветки, туман, плывущий над полями, деревьями и домами, небо, ранние сумерки — все возвещает невероятно простую Истину. Тот, кто отрицает мир, не видит Истины <...> разлитой в небе и в туманных сумерках <...> или, скорее, намеренно закрывает глаза, <...> отвергает Истину. Мистик — тот, кто эту Истину видит».

Мы, видевшие радугу, знаем, что наш мистический опыт — это именно то, что дано нам «здесь и сейчас», а не что-нибудь иное, не выдумка, не измышление... это — Божий опыт в нас и через нас. Даже тоска, даже скука или печаль, даже то чувство сиротства и потери, которое Мирносицы принесли к могиле — тоже Божий опыт в нас и через нас, и если мы в эти моменты чувствуем себя вдалеке от Всевышнего, то лишь потому, что сами же отвергаем простую истину: Бог говорит с нами на языке Благодати, говорит всегда, никогда не умолкая. Все слова, все образы, все мгновения, весь спектр Жизни — это Его речь, обращенная к нам.

«...наше небо приобщается ясности и тонкости высочайших небес...»

Omnes exeunt in Mysterium. Все вещи в глубине своей открыты Тайне.

2

Но ведь это, осознаю я, справедливо и по отношению к тому месту, где я сейчас нахожусь! И внезапно начинаю воспринимать окружающее с обостренной четкостью. Сколько раз я проезжал мимо этой церковки! Но только сегодня меня потянуло остановиться и заглянуть сюда... и я кое о чем догадался. Внутреннее пространство часовни — скруглено, стены наверху сходятся в одну точку, и кажется, что стоишь внутри перевернутого кубка или чаши. Четыре двери одна напротив другой, четыре моста через окружающий часовню маленький ров, опоясывающая аркада ворот и арка и восемь расходящихся лучей-дорожек...

Мне хорошо известно, что эта архитектурная форма восходит к средневековой литературе о Граале, а истоки ее следует искать в еще более глубоком прошлом.

Так, в «Титуреле» Альбрехта описывается окруженный насыпью круглый центральный храм похожей формы, с часовнями, пристроенными к главному зданию как бы наподобие лучей.

Описанию, приводимому в поэме, с детальной точностью соответствует выгравированное на серебряном персидском подносе изображение храма «Тахт-и-Такдис» («Трон Арок») в Шизе (Азербайджан), по времени предшествующее поэме Альбрехта. Такой же центральный круглый зал с такими же двадцатью двумя расходящимися от него приделами и галереями, образующими такой же внешний круг...

В храме Тахт-и-Такдис хранилось священное пламя Заратустры, и персидские властители совершали сюда перед коронацией пешее паломничество. Здесь же некоторое время хранился Истинный Крест Господень, вывезенный из Иерусалима. Чтобы отбить Крест, Запад предпринял военную акцию, которая закончилась успешно: Крест на время возвратился к христианам, а храм Тахт-и-Такдис сравнивали с землей.

Но память о храме осталась — не только благодаря изображению на серебряном блюде, но и потому, что воины императора Нового Рима¹ Гераклия все же поведали миру о чудесной сокровищнице, которую они нашли и уничтожили... Легенда распространилась на Запад и дошла до Старого Рима, а позже стала известна и на берегах Северного моря, где Альбрехт Шарфенбергский написал своего «Титуреля Младшего», и где фон Эшенбах мечтал о кубке, история которого начертана в звездах и который хранится на недоступной горе с названием «Спасение»².

¹ Новый Рим — Константинополь.

² «Монсальват» означает «Спасение». — *прим.пер.*

Мало-помалу храм в Шизе сделался для западного воображения, в течение целого тысячелетия разрабатывавшего идею Грааля, прообразом мифического храма Грааля на горе Монсальват...

Здесь, внутри маленькой церковки в пригороде Нью-Йорка, я испытываю странное чувство. Я словно бы нахожусь внутри перевернутого кубка, в центре особым образом организованного пространства, очерченного рвом и крепостным валом... Разумеется, легенда о Граале повлияла на архитектуру некоторых западноевропейских церквей, более всего — цистерцианских, с их куполами в форме перевернутой чаши, но сама эта архитектурная форма восходит к временам более древним — к храму Огня в Шизе, у Каспийского моря, где Хосров Великий приносил жертвы огню и где собирал всевозможные святыни Востока и Запада.

И вот — именно здесь и именно сейчас — я нежданно-негаданно очутился в самом сердце тайны, объединяющей обыденное и необыкновенное, — тайны места и тайны пути сквозь время... неисследимой, но и, конечно же, простой, как луч света... Я вполне отдаю себе отчет в том, что бетонные стены данного конкретного воплощения этой тайны не содержат в себе ровным счетом ничего чудесного. Пол и скамья, где я сижу, усыпаны бетонной крошкой... Но этот свет! Эти витражи, занимающие большую часть стен! Витражи, впрочем, довольно безыскусные, их формы и линии — самые простые и приблизительные, и стекла — только самых простых цветов: ярко-красные, голубые, фиолетовые, зеленые, желтые... и оранжевые, и синие, цвета индиго... Я — внутри радуги!

Среди прочих образов на одном из окон, рядом с Господом, можно распознать Марию Магдалину, Мироносицу... Белизна витража контрастирует с крошащейся бетонной колонной...

Главный алтарь не представляет собой ничего особенного — алтарь как алтарь. На положенном месте горит маленькая лампадка^{XVI}... Но тайна архитектурной формы, отзывающейся многократным эхом в минувших веках, сообщает этому алтарю нечто, чего уже нельзя выразить словами. Ни Грааль, ни изначальный Огонь Шиза не могут выразить этой тайны в ее полноте и совершенстве.

Здесь, в конце пути, покоясь внутри радуги и размышляя о повседневном, по слову о. Александра Шмемана, исполненном тайны, нужно только захотеть увидеть и принять это «нечто». Отложив книгу, я закрываю глаза, и передо мной, непрощенные, внезапным сполохом вспыхивают цвета радуги, все оттенки от красного до фиолетового...

Но вера и сомнение друг без друга не живут, и возникает вопрос: если мистика разлита во всем, не то же ли это самое, что сказать — «нигде»? Если «здесь» и «сейчас» — оболочка мистических смыслов, не то же ли это самое, что сказать, будто, кроме этой оболочки плюс самообмана, ничего больше и не существует? И даже если совершить путешествие в Шиз, побывать в прошлом и в будущем, прожить все отведенные тебе дни и пройти по всем назначенным тебе дорогам, — не то же ли это скольжение по поверхности, не сон ли?

Но нет, ослепительная Радуга, пересекающая внутреннее небо — не обман. Она соединяет мгновение с его основой, банальность — с Тайной, наш путь — с путем Жен-мироносиц, и наши сердца — с их сердцами.

На словах это — не более чем голое утверждение. Может быть, миг соединения путей и сердец необходимо как-то зафиксировать, чтобы не сомневаться потом, что мы его доподлинно испытали? Но слово само по себе — еще не знание. Знание — это путь.

3

В одной из историй о Мери Поппинс рассказывается о Короле, уставшем от своей пустопорожней королевской деятельности. Самодержца спас Шут: он показал Королю радугу и по секрету рассказал, что по ней можно подняться в небеса (а кто еще знает этот секрет, кроме шутов-хейока?).

«Король посмотрел на радугу и на ее мерцающие фиолетовые, голубые, зеленые, желтые, оранжевые и красные полосы... “Ура! Она меня держит!” — довольный, воскликнул он... и быстро взбежал вверх по радуге».

На вершине радуги Король решил передохнуть, подложил под голову свернутую мантию и вскоре заснул. А Шут тем временем успел сбегать на другую сторону радуги и возвратиться назад, в мир.

4

<Господи, благодарю Тебя за то, что Ты показал мне Арки Радуги, в которых отразился путь, проделанный Мироносицами ради встречи с Тобой. Упокой же всех труждающихся и обремененных на арке всецветной и всесветной Твоей радуги, а всем, кого Ты освободил, — дозвожь возвратиться в мир, творимый Тобою. Место и время встречи — здесь и сейчас. И ныне, и присно, и во веки веков: Аллилуия!>

Я открываю глаза... Я — в начале.

«Перышко на ветру...»

И — уже за пределами спектра — разлитый в воздухе свет.

ARCUS COMPLETUS EST!

Проповедь о радуге закончена!

Примечания

^I Роберт Флэдд (1574–1637) — английский философ и ученый, принадлежавший «герметической» традиции эпохи Возрождения.

^{II} Это зачало читается в канун недели Свв. Жен-мироносиц.

^{III} «Се, стою при дверях и стучу. Если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр., 3:20).

^{IV} Олимпиодор — древнегреческий философ, алхимик и историк из Фив (V в.).

^V «...Отче! Прославь Имя Твое. Тогда пришел с неба глас: и прославил и еще прославлю. Народ, стоявший и слышавший то, говорил: это гром; а другие говорили: Ангел говорил Ему» (И.12:28–29).

^{VI} Пещеры Ласко расположены во Франции. Стены этих пещер покрыты росписями периода палеолита (возраст 15 000–18 000 лет), изображающими животных или сцены охоты. Предполагают, что росписи были сделаны с ритуальными целями. Все фигуры на стенах пещер — красного цвета, ближе к концу спектра. — *Прим. автора.*

^{VII} Пояснение: здесь «медленность» световых волн красной части спектра сравнивается с кажущимся отсутствием чувства и каких бы то ни было движений духа. Но красный цвет — начало искусства, а бесчувствие — еще не признак отсутствия Бога, более того, чувство Его отсутствия, богооставленность — одна из модальностей Божественного Присутствия. Это, разумеется, клише, часто употребляющееся в духовной литературе... но и незачем изо всех сил стараться сказать что-то оригинальное. Проблема в том, чтобы вчувствоваться в это настолько глубоко, чтобы действительно «знать то, что мы знаем». Отсутствие — это Присутствие, но на самом глубинном плане... — *Прим. автора.*

^{VIII} «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши: ...знаю твои дела: ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и слеп, и нищ, и наг. Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться, и белую одежду, чтобы одеться и чтобы не была видна срамота наготы твоей; и глазною мазью помажь глаза твои, чтобы видеть. Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю. Итак. Будь ревностен и покайся. Се, стою при дверях и стучу. Если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною. Побеждающему дам сесть со Мною на престоле Моём, как и Я победил, и сел с Отцем Моим на престоле Его. Имеющий ухо да слышит, что Дух говорит церквам» (Откр., 3:15–22).

^{IX} Ср. кн. пророка Иезекииля, 37,1–10: «...и Господь вывел меня духом и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, и обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: ...оживут ли кости сии? Я сказал: «Господи Боже! Ты знаешь это»... И сказал мне: иреки пророчество на кости сии и скажи им: «Кости сухие! Слушайте слово Господ-

не!» так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я введу дух в вас, и оживете... и когда я пророчествовал, произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости... и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху... и вошел в них дух, и они ожили, и стали на ноги свои...»

^X Норман Рокуэлл (1894–1978) — американский художник-иллюстратор, изображавший повседневную американскую жизнь в идиллически-ностальгических тонах. Неизменный автор обложек газеты «Saturday Evening Post».

^{XI} Дар предложения — одна из разновидностей ритуального жертвоприношения, принятых в ветхозаветном иудаизме и в символической форме перешедших в христианский ритуал. Соответствует ветхозаветной «жертве приношения» (другие виды ритуальной жертвы — «жертва всесожжения» (в христианском обиходе существующая в форме возжигания свечей), «жертва мирная», «жертва за грех», «жертва повинности») (Книга Левит).

^{XII} После разрушения первого Иерусалимского Храма в иудаизме широко распространились и пышно расцвели мистические учения. Когда, в 70 г. по Р.Х., Храм был разрушен во второй раз, повторилось то же самое. Среди возникших на этот раз мистических учений особенно выделялась школа «Взошедших на Колесницу» (возможен вариант перевода — «Спускающиеся на Колесницу»), просуществовавшая до XI века.

^{XIII} «После сего взглянул я, и вот, дверь отверста на небе, и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и я покажу тебе, чему надлежит быть после сего. И тотчас я был в духе, и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий. И Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду... и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не знают они покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр., 4:1–3, 6–8).

^{XIV} Чарльз Вильямс (1886–1945) — писатель-мистик, богослов, поэт, литературный критик, драматург, историк. Первым перевел на английский язык Сёрена Кьеркегора. Особенно известны семь его фантастических «Христианско-романтических» (как их обычно характеризуют в энциклопедиях) романов, а из них — роман «Канун Дня Всех Святых», где причудливым образом перемешиваются здешний и потусторонний миры и детектив с нравоучительной притчей. Визионерская, крайне усложненная поэма Вильямса о путешествиях барда Талиессина, попытка мистического осмысления судеб Англии, до сих пор как следует не «прочитана».

^{XV} «После сих слов Иисус возвел очи Свои на небо и сказал: Отче! пришел час, прославь Сына Твоего, да и Сын Твой прославит Тебя, так как Ты дал Ему власть над всякой плотью, да всему, что Ты дал Ему, даст Он жизнь вечную. Сия же есть

жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа. Я прославил Тебя на земле, совершил дело, которое Ты поручил Мне исполнить. И ныне прославь Меня Ты, Отче, у Тебя Самого славою, которую Я имел у Тебя прежде бытия мира. Я открыл Имя Твое человекам, которых Ты дал Мне от мира; они были Твои, и Ты дал их Мне, и они сохранили слово Твое. Ныне уразумели они, что все, что Ты дал Мне, от Тебя есть, ибо слова, которые Ты дал Мне, я передал им, и они приняли, и уразумели истинно, что Я исшел от Тебя, и уверовали, что Ты послал Меня. Я о них молю: не о всем мире молю, но о тех, которых Ты дал Мне, потому что они Твои. И все Мое Твое, и Твое Мое; и Я прославился в них. Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду. Отче Святыи! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы. Когда Я был с ними в мире, Я соблюдал их во Имя твое; тех, которых Ты дал Мне, Я сохранил, и никто из них не погиб, кроме сына погибели, да исполнится писание. Ныне же к Тебе иду, и сие говорю в мире, чтобы они имели в себе радость совершенную. Я передал им слово Твое; и мир возненавидел их, потому что они не от мира, как и Я не от мира... Освяти их истиною Твоею; слово Твое есть истина. Как Ты послал Меня в мир, так и Я послал их в мир. И за них Я посвящаю Себя, чтобы и они были освящены истиною. Не о них же только молю, но и о верующих в Меня по слову их, да будут все едино, как ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино, — да уверует мир, что Ты послал Меня. И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино. Я в них, и Ты во Мне; да будут совершены во едино, и да познает мир, что Ты послал Меня и возлюбил их, как возлюбил Меня. Отче! которых Ты дал Мне, хочу, чтобы там, где Я, и они были со Мною, да видят славу Мою, которую Ты дал Мне, потому что возлюбил Меня прежде основания мира. Отче Праведный! и мир Тебя не познал; а Я познал Тебя и сии познали, что Ты послал Меня. И Я открыл им Имя Твое и открою, да любовь, которой Ты возлюбил Меня, в них будет, и Я в них». (И. 17: 1–26).

^{xvi} Имеется в виду обычно хранящаяся в алтаре любой действующей католической церкви дароносица — сосуд со Св. Дарами. В католических церквях (а, судя по всему, речь идет о католической часовенке) Св. Дары сохраняются постоянно, и перед специальным сосудом — дароносицей — все время горит лампада, в знак присутствия Господа в Св. Дарах. В православном богословии Св. Дары «актуализируются» только непосредственно во время литургии, хотя и между богослужениями тоже рассматриваются как величайшая святыня.

И ИМ НЕ СОЙТИСЬ НИКОГДА

Толкин и его критики

Как было очевидно уже и для самого Толкина, с выходом в свет «Властелина Колец» человечество разделилось надвое (не мир, но меч!): одни любят эту книгу, другие терпеть не могут¹. По этому поводу Толкин написал маленькое клерихью, которое можно перевести приблизительно так:

«Властелин Колец» —
Оселок для сердец:
Любишь — горишь,
Не любишь — громишь!

Поэт и критик А. Цветков в одной из осенних (2001 года) передач радио «Свобода», рассказывая о Толкине, риторически вопрошает (вслед за многими англоязычными критиками): «...как отнестись всерьез к писателю, чей стиль старомодно напыщен и тяжело-весен², чьи произведения испещрены, с позволения сказать, стихами^{ll}, которые даже у поклонников вызывают кислую ухмылку?»³

¹ На самом-то деле, есть еще два лагеря: те, кто не удосужился поинтересоваться (это тоже характеристика), и те, кто пытается изменить, внедриться, пересказать по-своему, навязать Толкину свое видение созданного им мира.

² Возвышенность и архаичность стиля — сознательная стилистическая политика Толкина, а потому следовало бы скорее задаться вопросом — что за этим стоит?

³ Стихи у Толкина как раз неплохи, в чем может убедиться любой, читающий по-английски. Правда, нужно быть, наверное, Бродским или Набоковым, чтобы адекватно оценить их изнутри английской традиции, — мы-то невольно оцениваем их изнутри собственной. Внутри же английской традиции самая авторитетная похвала в адрес Толкина — это высокая оценка его творчества Уинстоном Хью Оденом, одним из лучших англоязычных поэтов XX века; причем Оден не ограничивается мимолетным

Оговорюсь: «критиками» («critics») я называю здесь, для удобства, не только критически настроенных по отношению к Толкину «литературных» журналистов, но и профессиональных литературоведов, настроенных по отношению к Толкину таким же образом. Это слово входит в название статьи Толкина о «Беовульфе» — «Monsters and Critics»^{III}, «Чудовища и литературоведы». Объединяет «критиков» то, что они считают себя выразителями и провозвестителями идей некоего Центра, который выступает под именами то Духа Времени, то Актуальной Литературы. Однако на самом деле общепринятого, очевидного для всех «центра» в литературном ландшафте сегодня не существует^{IV}, хотя над некоторыми наиболее заметными возвышенностями с замками и городами на вершине реют флаги с такой надписью. Тех, кто не признает вассальной зависимости, гордые замки объявляют маргинальными или вовсе несуществующими: например, книги Толкина называли «как бы литературой» (paraliterature)^V, а самому Толкину отказывали в имени писателя вообще^{VI}. Однако случается, что «несуществующее» разрастается, переманивает к себе жителей, застит солнце. И у гордых замковладельцев возникает естественное желание указать мятежникам и тем, кто к ним примкнет, на их «истинное» место в людской или дворницкой, публично заклеить их как «маргиналов».

одобрением толкиновских стихов, а возводит Толкина в ранг поэта (в: *The J. R. R. Tolkien Soundbook Program Booklet*. New York: Caedmon, 1977). В другом месте Оден говорит: «Размеры, которыми написаны его стихи, восхитительны, и, хотя большинство его стихов относятся к категории “легких”, есть среди них и такие (прежде всего “Колокол Моря”, на мой взгляд, лучшее), которые никоим образом не могут быть названы легкомысленными. Нельзя, таким образом, забывать, что ему мила не только хоббичья поэзия» (цит. по: *Legendarium*, Joe R. Christopher, “Tolkien’s Lyric Poetry”, p. 143). А если привести русские параллели, то, пожалуй, детские и «томбонбандиловские» стихи Толкина окажутся на уровне детских стихов Бориса Заходера, а что касается серьезных — то, думается, конгениально на русский язык их мог бы перевести разве что Гумилёв, тем более что у Толкина и Гумилёва встречаются перекликающиеся темы (об этом — отдельный разговор). Но сравнивать Толкина с Пастернаком или Эллиотом неправомерно: Толкин не писал самостоятельных поэтических книг и не причислял себя к поэтическому цеху (см. примеч. II в конце). Зато в его активе — филигранные переводы трех сложнейших по форме древнеанглийских поэм — «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», «Перл» и «Сэр Орфео».

Толкин — один из величайших подобных «маргиналов» в истории мировой литературы. И работа критиков по зачислению его в маргиналы началась сразу после выхода в свет «Властелина Колец», когда один из столпов тогдашней английской литературной критики Эдмунд Уилсон обозвал книгу «подростковой чепухой»^{VII} и обидно упрекнул увлекшихся ею взрослых в том, что они-де жизнь прожили, а из детских штанишек, дескать, так и не выросли^{VIII}. Не отставали от Уилсона и другие имевшие тогда вес критики (Колин Николас Манлав^{IX}, Альфред Даггэн^X, Филип Тойнби^{XI}, Мартин Грин^{XII} и др.^{XIII}). Даром что К. С. Льюис¹, который обладал уже и в то время немалым авторитетом, сразу по выходе книги сравнил Толкина с Данте и Ариосто. Те, кто солидаризуется с маргиналами, немедленно зачисляются в число этих последних и вычеркиваются из списка значащих людей — таковы законы «Центра». Читатели, правда, не вняли голосу критиков, — но и критики не сдались: противостояние «про-толкинистов» и «анти-толкинистов» законсервировалось и длится, и многое в нем остается неизменным на протяжении десятилетий. Например, зачастую даже самые опытные, профессиональные критики не заботятся о фактической точности в пересказе толкиновского текста, то есть нарушают обычно ревниво соблюдаемые правила цеха. Например, Цветков в своем репортаже пересказал фабулу толкиновской книги в десяти строках, зато минимум с двенадцатью(!) ошибками^{XIV}. В. Губайловский пишет серьезную и даже отчасти поощрительную статью в «Новом Мире» — но как бы и не о том писателе^{XV}. Почему? Да уж, вестимо, не из дилетантизма. Просто презрение критиков к данному тексту столь неизбывно, что они искренне полагают: как его ни перескажи — хуже не станет, а коли уж он так плох, то и размышлять не над чем², да и читать его внимательно — только

¹ В рядах «критиков» Льюис никогда «официально» не числился, а числился, наоборот, в оппозиции к лагерю «современной литературы».

² Следует отметить, что в корпусе посвященных сегодня Толкину исследований на «антагонистическую» литературную критику приходится не такая уж большая доля. В «про-толкиновском» лагере крупных имен насчитывается куда больше, чем в стане критиков. Среди них — по меньшей мере одна королева, немало писателей, философов, поэтов, академиков, языковедов и литературоведов, опубликовавших многочисленные

время тратить. Цветков считает — дело в том, что профессиональные критики почему-то не хотят и не могут «...простить Толкину... выпадение из канона модернизма».

Шаг влево, шаг вправо — считается побег. Но что такое «канон модернизма»? Для начала процитируем все того же Цветкова — все же это один из самых умных русских критиков: *«Правила современной серьезной литературы, не предписанные трибуналом, а выводимые из самой этой литературы, отодвигают сюжет на второй план, порой и вовсе его ликвидируют... У Толкина сюжет беззащитно стоит на первом плане. Кроме того, модернизм требует иронии и дистанции, писатель парит в некоем внеморальном пространстве, представляя жизнь героев как коллекцию бабочек на иголках»*. А вот другое определение, данное другим известным (правда, в узком кругу) современным критиком^{XVI}: модернизм — и проистекающий из него постмодернизм — это *«...гипертрофированная субъективность высказывания и полная независимость... утверждение тотального одиночества как единственно возможного способа сохранить свое „я“ ...»* Действительно, сюжет для Толкина очень важен. Толкин использует его как средство для выражения основных идей. К тому же «Властелин Колец» и, еще в большей степени, «Сильмариллион» не «прячут» во «внеморальном» пространстве, но глубоко сидят в «моральном», и иронии по отношению к персонажам и событиям здесь не место¹. На иголки Толкин своих персонажей не накалывает, «гипертрофированной субъективностью» манкирует, принцип *«тотального одиночества как единственно способа сохранить свое „я“»* ему чужд. Цветков проводит интересное сравнение Толкина и Андерсена — в пользу второго. Андерсен, — пишет он, — *«...поразительно современный писатель,*

тома прекрасных статей и исследований, посвященных творчеству Толкина. Но в лагере «критиков» эта разветвленная литература считается несуществующей, с ней не полемизируют, ее не принимают к сведению. Для них отчего-то ничто из написанного о Толкине не заслуживает внимания по определению. Вот ведь и на русском языке уже много чего можно о Толкине почитать, но тот же А. Цветков пишет так, как будто он первопроходец, и ссылается исключительно на критиков-англичан.

¹ Зато «Хоббит» весь построен на иронии.

что-то вроде разведчика XX века, заброшенного в предыдущий. Его сказки — ...многоплановы, преисполнены иронии и тонких закулисных ходов, глубины, выдающей себя за наивность, и полутонов, прикидывающихся черным и белым. Андерсен давно и справедливо причислен к современному канону». Но тут парадокс: почти все перечисленное здесь в отношении к Андерсену справедливо и для Толкина: и многоплановость у Толкина в наличии, и закулисных ходов в избытке, и полутонов, которые, правда, так удачно «прикидываются черным и белым», что критики не замечают подвоха; и «глубина» достаточно глубока. Андерсен любит надеть маску наивности, но она довольно условна и не скрывает лица — глубокомысленного, с прищуром, тем более что Андерсен иной раз прибегает и к обнажению приема, снимая маску совсем. У Толкина же критики неизменно принимают примеряемые им маски за его подлинное лицо, — в то время как сам автор выскальзывает из рук, прячется, доводя критиков до бешенства. В модернизме (в словарях об этом не говорится, однако это известно всем) очень много значит принятая автором поза, иными словами — личность автора присутствует в тексте явным образом, что выражено если и не «в лоб», то стилистическими средствами¹: само писательство текста становится для автора средством самоопределения — например, утверждения авторской «тотальной свободы». Толкин же от позы отказывается (недаром и биография его разочаровывает любителей острого и пряного...), открыто иронизирует только в частных письмах к знакомым, умудренным скептиком и знатоком человеческой души не прикидывается, — а раз так, то критику уже и не важно, как пишет он свои книги — накладывает полутона или ограничивается набором основных цветов, соблюдает каноны модернизма или не соблюдает. «Мы играли вам на свирели, и

¹ А в постмодернизме поза и стиль окончательно совпадают: ср. у М. Фрая в его «Арт-Азбуке»: «Постмодернизм — не “жанр”, не “стиль” и, тем более, не “школа”, к которой можно “принадлежать”. Постмодернизм — это ситуация. Своего рода культурное “бытие”, которое действительно “определяет сознание”. По крайней мере, сознание художника, помещенного в ситуацию постмодернизма. Поэтому, рассуждая о постмодернизме, следует иметь в виду, что речь идет не о “жанровых канонах” и не об “особенностях стиля”, а о некоторых аспектах творческого поведения».

вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не плакали»^{XVII} ... Какие песни пели дети из этой притчи — не важно. Главное — отказались подыгрывать тем, кто этого ждал. Литература здесь, на самом-то деле, ни при чем. При чем — какие-то глубинные стереотипы вроде «наш» — «не наш», «угрожает нашему авторитету и влиянию» — «не угрожает», «платит дань нашему бургу» — «не платит»...

БОЛЬШОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ О МОДЕРНИЗМЕ

Модернизм возник в конце XIX века (считается, из романтизма, «в пику» реализму). Модернизм не занимался ниспровергательством ценностей. Скорее, он строил изнутри старого, используя подручный материал. Целью было — изменения закосневшего в своей рутинности сознания, встряхнуть его новизной форм, сохраняя, однако, преемственность по отношению к «старому» искусству. Порвал с прошлым не модернизм, а — позднее — авангардизм: это он призвал сбросить старое искусство «с корабля современности», вызвался переустроить «не только сознание, но и общество»¹, и принялся за обновление не средств искусства, как модернизм, а «самого предмета искусства».

Проблему взаимоотношений Толкина и модернизма ставит в книге «Автор столетия» Шиппи^{XVIII} — и это естественно: как никак творчество Толкина протекало в годы расцвета и зрелости модернизма, и о Толкине нужно говорить как об авторе безнадежно современном, а не как о чуде, который ударился в средневековые стилизации. Это и доказывает Шиппи в своей книге «Автор столетия». Причем, в отличие от Цветкова, Шиппи, приводя, со ссылкой на авторитетные английские источники^{XIX}, несколько иное, более полное определение модернизма, находит, что Толкин под это определение, наоборот, подпадает^{XX}. Модернизм (в Англии прежде всего в лице Джойса и Элиота) всерьез (но не впервые — ранее подобный интерес наблюдался в эпоху Возрождения²)

¹ М. Фрай, *op. cit.*

² См. главу «Новое Возрождение».

заинтересовался мифом и символом и взял их за основу, противопоставив более распространенным в XIX веке так называемым миметическим^{XXI} принципам. Популярна была в среде модернистов и идея создания художественных миров, независимых от реальности. Но это одновременно и одна из основных идей Толкина. С.Таскаева^{XXII} пишет о Толкине: «...и Толкин, и модернисты считают, что реализм... не является методом, пригодным для освещения явлений, интересующих современного человека» — и далее: «...сближают творчество Толкина и модернистов некоторые особенности функционирования символов в их произведениях», т. е. у того и у других выражена тенденция к созданию «авторских» символических систем, состоящих не только из архетипических образов, но и из заново созданных или переосмысленных авторами, причем некоторые из этих образов рекурсивны, т. е. символизируют тот или иной прием, используемый автором. Именно модернизм начал экспериментировать с языком (одна из первых ласточек — «Алиса в Стране Чудес», где, как подмечает Шиппи, «слово впервые выступает в качестве персонажа»). Модернизм затеял игры с временем, возродил старинную «технику переплетения» нитей повествования^{XXIII}, увлекся скрытым цитированием, аллюзиями. Все это есть и у Толкина. По Шиппи, Толкин попросту использовал «не те» аллюзии и не использовал привычные (например, не прибежал к «классической» мифологии), что, возможно, и ввело в заблуждение критиков.

Однако все эти сходства и параллели, оговаривается Шиппи, блекнут перед одним принципиальным отличием — Толкин не применял модернистской техники «потока сознания» и вообще практически отказался от описания внутреннего мира своих персонажей, а модернисты сделали на этом главный упор. Именно поэтому разругал Толкина один из его первых критиков — К. Манлав^{XXIV}: подробно разбирая толкиновскую «технику литературного портрета», Манлав сетует на то, что ни одного из толкиновских персонажей нельзя себе детально представить (а это было бы-де очень выигрышно, тем более что материал богатый: эльфы, люди, гномы, и все такие разные...), автор описывает только самое поверхностное впечатление от внешности своих героев, они не

«выпуклы», лишены индивидуальных качеств, мы не проникаем в их сознание (при том, что пейзажи Толкин, наоборот, прорисовывает до мелочей). (Между прочим, отмечает Шиппи, Толкин попросту следует традиции средневековой английской литературы, — например, в высоко чтимом Толкином «Сэре Гавейне» тоже о внутреннем мире главного героя почти не говорится, хотя, казалось бы, сложные ситуации, в которые попадает герой, прямо на это провоцируют.)

Но почему так мало обращают внимания на столь легко, получается, доказуемую принадлежность Толкина к «канону модернизма»^{xxv}? Почему Толкина не признают модернистом хотя бы «отчасти»? — Ответ Шиппи: классическая модернистская литература заведомо условна (вот та «дистанция», о которой пишет Цветков), а для Толкина его обращение к мифам и мифотворчество не было просто «приемом». Он считал мифы не артефактами, а частью реальности (ср. с определением «реалистического символизма» у теоретика русского символизма Вячеслава Иванова: «узрение духовного в чувственном, выраженное посредством чувственного». С. Таскаева, в цитированной выше работе, говорит, что творчество модернистов может быть названо «символическим», поскольку широко и свободно оперирует символами и системами символов. В терминологии Иванова такой символизм называется «субъективным» и противопоставляется «реалистическому»)^{xxvi}. Шиппи пишет: «Он описывал странствия своих героев... и показывал, как ошибаются они во всех своих догадках^{xxvii}, не потому, что хотел поколебать „реалистическую иллюзию“, укрепившуюся в литературе, а потому, что считал, что наши взгляды на действительность и впрямь иллюзорны, и что все мы в каком-то смысле блуждаем во власти „морока“, затерянные... в чащобах Средьземелья». Толкин экспериментировал с языком «не для того, чтобы посмотреть, каких любопытных эффектов можно с помощью этого добиться, а потому, что считал все формы человеческих

языков заведомым экспериментом»^{xxviii}. Иными словами, исходные идеи у Толкина были практически те же, что у модернистов, только он не «играл» с ними, а принимал их всерьез. «По-видимому, тут-то и гнездится главная причина ярости критиков... Он поставил под угрозу авторитет арбитров вкуса..., образованных литературоведов (*litterari*). Он был не менее образован, чем они, но принадлежал другой школе. Его книга сразу получила признание на массовом рынке, в отличие от «Улисса», который был изначально напечатан в ограниченном количестве экземпляров — для эксклюзивного распространения среди богатых и утонченных ценителей. А книга Толкина выказала не приличествующие ей амбиции — якобы в ней заключены какие-то идеи и она претендует на что-то большее, чем статус обыкновенной макулатуры... В сочетании простить всего этого было нельзя».

Нетрадиционно высказывается о модернизме О. Седакова^{xxix}: по ее мнению, для него «прошлого еще не было, он ждет своего будущего» (т. е., с точки зрения модернизма, только теперь — или в будущем — становится наконец возможно понять истинный смысл прошлого, будь то историческое событие или литературное произведение); «художнику предстоит... изобрести... новый, правильный язык, который... выражает существо вещей» (у Толкина это — изобретенные им языки и загадочный образ Тома Бомбадила, чье пение-бормотание почему-то дает ему власть над вещами...); в нашу эпоху «человеку предстала некая безымянная глубина, которую едва ли можно выразить в традиционных религиозных и философских терминах. Странные, небывалые... образы... сделают это точнее» (эти слова как будто о Толкине написаны. Именно этим он и занимается: отказавшись от привычной терминологии, передает глубочайшие религиозные, этические и философские идеи с помощью «странных, небывалых» образов).

И не в том дело, что Толкин «не добирает» до модернизма или что его книги будто бы написаны «назло» модернизму. Он именно «не подыгрывает». У него — иная *исходная формула*, порождающая

матрица¹, при определенном сходстве внешних приемов². «Фродо... увидел в отдалении еще один холм, а может, и не холм, а могучую рошу невиданно высоких деревьев, целый город, состоявший из одних только зеленых башен»^{xxx}. Символ Башни объединяется с символом Дерева — тоже одним из основополагающих у Толкина: строительство толкиновской Башни происходит не по обычным законам. Ею Башня скорее растет, как какие-нибудь фантастические компьютерные дома из современных фильмов или как дерево. То есть творчество Толкина — это что-то другое, непривычное. А у другого свои законы и свои критерии.

Каков генезис этой «другой матрицы»? И откуда она? Из древнеанглийской литературы, из рыцарских романов, предполагает Шиппи. В любом случае, о преемственности говорить можно. Проза Толкина — не выпадение из канона, это — впадение в другой канон, где иное освещение, иное разрешение, где вместо гор — равнины, а вместо равнин — горы. «Иное», «другое». Другие компоненты и в других соотношениях. Евангелист Лука пересказывает слова проповеди Иоанна Крестителя: «...всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся, кривизны выпрямятся и неровные пути сделаются гладкими...»^{xxxI}. Формально это — лишь образное разъяснение предшествующего стиха: «...приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему», но это, по сути, и призыв быть готовым воспринять мир под новым углом, иначе произойдет катастрофа, о которой предупреждает Евангелие — «ветхие мехи», в которые вольют «молодое вино», прорвутся^{xxxII}. Разрушение ожиданий часто вызывает у неподготовленного человека ярость и недоумение. Не получив от текста наперед ожидавшихся сигналов, самый добро-

¹ Можно сказать, что он принадлежит к другой литературной парадигме. М. б., к парадигме христианской литературы двадцатого столетия. С другой стороны, «Властелин Колец» породил целую новую парадигму — жанр «фэнтези»... к которому, однако, сам принадлежит не вполне. Или к парадигме традиционализма, понятого как верность древним ценностям? Подыскиванием таких «компаний» для «Властелина» можно было бы заниматься долго. Но нигде он не будет до конца «своим». Подробнее эта проблема рассматривается в главе «Новое Возрождение».

² См. выше «Большое отступление о модернизме».

желательный и неглупый критик способен озлиться и объявить, что текст попросту мертв. А если сигналы передаются на других волнах? Одна только смена частоты уже способна спровоцировать непонимание... Критики не смогли открыть загадочное нечто, похожее на консервную банку, без огней, не отзывающуюся на стук снаружи. И сделали вывод: это — бесполезная железка .

«Правила современной серьезной литературы, не предписанные трибуналом, а выводимые из самой этой литературы, отодвигают сюжет на второй план, порой и вовсе его ликвидируют... У Толкина сюжет беззастенчиво стоит на первом плане»^{xxxiii}. *Сюжет во «Властелине Колец» и правда имеет решающее значение. И это окончательно губит книгу Толкина в глазах маститого критика, для которого сюжетная литература — дело непочтенное: «...»фэнтэзи», жанр, фактически изобретенный... Толкином... <образчики которого> можно <объединить под> одним ярлыком: эскапизм, литература бегства, то есть такая, которую мы обычно читаем для расслабления мозгов, без лишних идей и режиссерских находок, с головокружительным сюжетом». Поистине, если читать что-то нарочно для расслабления мозгов, то уж, конечно, лишние идеи покажутся ни к чему и выискивать их не станешь. Так, знаете, можно и «Братьев Карамазовых» читать — как остросюжетный детективчик. Но в «Братьях Карамазовых» все-таки можно выловить кое-какие идеи, с этим, кажется, до сих пор никто еще не спорил. Тем более что в «Братьях Карамазовых» у Достоевского масса рассуждений, где идеи специально, для удобства, сгущены в раствор высокой концентрации и откуда их можно доставать голыми руками. У Толкина же, секрет которого — в «иной формуле», идеи передаются исключительно через посредство сюжета, благодаря которому удается показать их в динамике.*

Но «бегство» и «расслабление мозгов» — не одно и то же. Для организации побега иной раз необходимо как раз напряжение всех интеллектуальных сил. Об этом, впрочем — в другом месте¹.

Итак, «Властелин Колец» построен по необычным законам. У него — особая литературная «ментальность». Чем же он так привле-

¹ См. главку «Об эскапизме».

кателен для юношей и дев?.. Но ведь не только для юношей и дев, и не только для любителей «развлекаловки», но и писателей, философов, поэтов, академиков, языковедов и литературоведов, опубликовавших многочисленные тома статей и исследований, посвященных творчеству Толкина. При этом они вполне трезвы, объективны, вменяемы и не утверждают, будто Толкину удалось создать Совершенное и Абсолютное Произведение Литературы^{xxxiv}. Но все равно — «...для философов-скептиков, которые считают, что ни в чем нельзя быть уверенным, толкиновские непреложности — не более чем абсурдности, его глубины — мелки, его истины — ошибки и заблуждения, его миф — ложь... перефразируя памятный афоризм Киплинга, можно сказать, что свет есть свет и тьма есть тьма и им не сойтись никогда»^{xxxv}. В этой связи можно вспомнить один из основополагающих иероглифов нашей культуры — разговор Христа и Пилата. Последний, как известно, не только не пожелал ознакомиться с программой своего оппонента, но даже и в ситуационную полемику с Ним вступать не захотел — настолько неинтересной показалась ему им же самим предложенная к рассмотрению проблема, а именно: «Что есть истина?».

Переломится ли когда-нибудь непонимание, получит ли феномен Толкина беспристрастную оценку^{xxxvi}? Мало надежды^{xxxvii}. Видимо, и правда Толкин и его критики разошлись на каком-то недоступном рефлексии, внелитературном, иррациональном уровне. Каждый делает в своей жизни некий главный выбор, который определяет все дальнейшее, отклоняя стрелки магнитов и рогаки водоискателей. Людям разного выбора нет смысла вступать в дискуссии, логические аргументы другой стороны для них бессмысленны, подлинный контакт между ними невозможен. Для одной стороны очевидна смехотворность позиции, которую занимает другая, для другой — несостоятельность первой. На этот счет во «Властелине Колец» есть подходящий к случаю встроенный образ: Черные Всадники не видят Фродо, когда у того на пальце нет Кольца, Фродо без Кольца не видит Всадников — только их плащи. Всадники больше полагаются на обоняние, чем на зрение. Но стоит надеть на палец Кольцо Власти, концентрирующее в себе силу и могущество зла, как попадаешь в

мир Всадников, где и они тебя прекрасно видят, и ты их; а все остальное теряет резкость... Зато ты и сам для обычных глаз становишься невидимым... Саурон не может понять мотивов, которыми руководствуется добро, силы добра не могут прочувствовать движущих сил зла, но добро и зло, в конце концов — полюса, между ними еще немало взаимно непроницаемых миров и мировоззрений. Трилогия Толкина — камень на перекрестке, откуда расходятся в разные стороны ехавшие дотолле вместе братья-богатыри литературы (или, если угодно, недруги — Руслан, Фарлаф, Ратмир и Рогдай). И это — вавилонский перекресток: отныне братья говорят на разных языках и не способны понять друг друга¹, более того — во многих сказках они забывают о запрете на братоубийство... Делают «экзистенциальный выбор» не в пользу этических запретов... Личный выбор определяет пути и толкиновских героев. Как точно подметил Константин Крылов в своей «интернетовской» статье «Миры фэнтези как новый общественный идеал», они «свободны от власти анонимных сил»². Такого критика-литературоведа и ждет толкинистика — «свободного от власти анонимных сил». В том числе и от такой могучей анонимной силы, как слепая любовь, она же безоглядное почитание. В массовом толкинизме Толкина принято экзальтированно уважать, но зачастую дело не идет дальше выяснения деталей его мифологии. Крайне интересным и плодотворным был бы поэтому взгляд человека абсолютно постороннего, трезвого, настроенного скептически, но не заведомо враждебно... Все же книги Толкина — часть нашего мира, не замкнутый аквариум, обитатели которого живут своей особенной жизнью, говорят на своем языке и безнадежно отделены от остальной реальности толстым аквариумным стеклом... И толкиновская Башня — часть мира. А тем более — море, на которое открывается вид с этой Башни...

¹ Turner говорит о «Властелине Колец»: «эта книга не просто антиинтеллектуальна (почему? — М.К.) — это антикнига».

² В том числе <http://sunduk.nevod.ru/qwerty/2000/05/00051020.html>

Примечания

^I «Lord of the Rings
Is one of those things:
If you like them, you do,
If you don't, then you boo».

^{II} В письме, датированном октябрём 1968 г., Толкин пишет: «Мои стихи не удостоились громких похвал — даже некоторые благожелатели отзываются о них чуть ли не презрительно (я имею в виду литературных дядечек (*blokes*), считающих себя экспертами). Возможно, это происходит оттого, что в современной атмосфере — в которой поэзия призвана отображать только индивидуальные терзания... а внешние вещи имеют значение только как повод для авторской “реакции” на них, — по-видимому, даже и не заметили, что стихи во “Властелине Колец”... встроены в контекст. Они не выражают душевных поисков бедного старого профессора, а соответствуют... тем персонажам, которые их поют или декламируют, или ситуациям, в которые помещены» (*Letters*, p. 396).

^{III} В русском обиходе более известную под названием «Чудовища и критики».

^{IV} Ср. у Д. Грин: «В последнем столетии литературная критика была настроена по отношению к <романтизму и> визионерству негостеприимно, отдавая предпочтение мимесису или эмпирицизму. Эта... эстетика в европейской истории культуры развилась сравнительно недавно, если сопоставить ее с долгой традицией мифотворческой, символической и романтической литературы... В двадцатом столетии литературный вкус восстал против романтизма во всех его формах и предпочел реалистическую литературу... В последней половине столетия, однако, «новый» критический догматизм несколько отступил под наплывом альтернативных критических подходов и гибкого научного подхода к их применению, так что ускользающие из рук нити связей нашего времени с... историей литературы получили возможность восстановления» («*Proceedings*», Deirdre Greene, p. 48).

^V Turner.

^{VI} Эн Уилсон (An Wilson), *The Daily Telegraph*, Saturday, November 24th, 2001.

^{VII} Почему именно подростковой? Об этом подробно говорит Turner: герои «Властелина Колец», замечает она, «не погружаются... в грязь и кровь войны» и не переживают драм, связанных с «проклятием пола». Моральные проблемы занимают их вместо этого... что, по Turner, — главный симптом «подростковости», а преобладание «психического» над «физическим» Фрейд считал «свойством незрелой личности». Ну, и поздравим Фрейда... Противостояние «христианской цивилизации» с ее приматом духа и «цивилизации венской школы», утверждающей всевластие зависящего от физиологии подсознания — одно из наиболее впечатляющих противостояний нашего времени и предоставляет человеку один из самых важных экзистенциальных выборов,

какие только могут встретиться в его жизни. Но, выбрав ценности «старые», нужно быть готовым к тому, что из лагеря противника полетят оскорбительные насмешки: человек, живущий жизнью духа, уже не считается достойным уважения и восхищения, как это бывало раньше — он, чаще всего, кажется смешным и жалким (таким представляют критики этой школы и Толкина — для них это безумный, одержимый, не осознавший своих подавленных комплексов человек, которому нужно-де было компенсировать некую фрустрацию. Итог этой «компенсации» — «монструозный» текст, интересный якобы только тем, кто не хочет расстаться с «инфантильной сентиментальностью» и признать примат тела над душой и духом. Тем более что этих двух, по Фрейду, может, и нет вовсе.

^{VIII} Здесь цитируется по кн.: *Readings on J. R. R. Tolkien*, ed. by Katie de Koster, Greenhaven Press, Inc., San-Diego, USA, 2000, pp. 128–133.

^{IX} Посвятивший негативному анализу стиля толкиновской прозы главу в своей книге «*Modern Fantasy*» (1975).

^X Автор одного из первых отзывов на «Властелина Колец» — анонимного обзора в журнале «*Times Literary Supplement*» в 1954 г.

^{XI} Автор отрицательной рецензии на «Властелина Колец» в журнале «*Observer*» в 1961 г. Один из ведущих английских литературных критиков двадцатого века, законодатель вкусов для литературного истеблишмента.

^{XII} Мартин Грин, принадлежавший к более молодому поколению литературных критиков, не нападал напрямую на Толкина, разве что — случайно или намеренно — всегда писал его фамилию с ошибками. Однако он самым недвусмысленным образом высказался по поводу круга литераторов, которых обычно поминуют в одной компании с Толкином и иногда называют «оксфордскими христианами»: Вильямса, Льюиса, Дороти Сейерс — и, разумеется, самого Толкина: «...я... никогда не увлекался ими... и одна из причин — то, что они изъяли себя из диалектического культурного процесса» (цит. по «*Author of the Century*», p. 317).

^{XIII} Шиппи в «*Author of the Century*» подробно исследует феномен иррационального отвращения к книгам Толкина, наблюдаемый в среде профессиональных критиков, и высказывает предположение, что основной причиной этого отвращения является чувство самосохранения: Толкин пренебрег литературной элитой и ее вкусами, и при этом стал всеобщим любимцем. А чувство превосходства над массами слишком дорого для элитарного критика, — в некотором смысле, оно составляет основу его существования, шесток, на котором он сидит. Литературный критик не свободен в своих размышлениях, и потеря «шестка», авторитета, превосходства угрожает его физическому существованию. Популярный, но рядовой автор не вызвал бы такой ярости, но Толкин. Представитель элиты, — и вдруг сам отрекся от ее идей, выставил ее, так сказать, на посмешище, отказал ей в монополии на литературу. Разумеется, пришлось бороться не на жизнь, а на смерть (все эти процессы, конечно, бессознательны), и стрелять на поражение. Толкин изменил своему «классу» — вот чего ему не простили, считает Шиппи.

^{XIV} Не буду подражать критикам в голословности и проведу подробный анализ этих ошибок.

Цветков (в дальнейшем А. Ц.) начинает с инициалов Толкина, которого, как известно, звали Джон Рональд Руэл (некоторые считают, что Ruel надо переводить как «Ройл», но лично мне такой вариант кажется комическим — слишком уж похоже на хоббичью фамилию, да в одном из переводов и правда фигурируют «Пойлы и Ройлы»), John Ronald Reuel, «Джей-Ар-Ар». А. Ц. не согласен и считает, что «...русские переводчики дали <Толкину> столь несусветное имя (а конкретнее? — М.К.), что я впредь буду называть его только по фамилии — по-английски его, как у многих других, называют просто инициалами “Джей-Ар-Эй”». Русских переводчиков, кстати, А.Ц. на протяжении своего небольшого репортажа вот так вот, огулом, пристрелил даже не один, а несколько раз. Пересказывая сюжет «Властелина Колец», А.Ц. начинает со слов: «Речь идет о совсем ином мире...» Толкин оставил читателям множество противоречивых намеков, но так и не разъяснил окончательно — «иной» он описал мир, или же далекое забытое прошлое «нашего» мира. Эта неопределенность — важная часть художественного эффекта книги. Читатель вынужден вечно колебаться между двумя вариантами и не находить окончательного ответа. Компетентный критик должен был бы это разглядеть. Далее: этот мир населяют, в числе прочих, «...хоббиты, домоседы и любители выпить» — во избежание лишних коннотаций, следовало бы все-таки уточнить: «...выпить п и в а». Эту ошибку я тоже записываю в «грубые». Хоббиты — не ангелы, но и не выпивохи. Наряду с хоббитами в этом мире живут «...загадочные эльфы». Немало в мире Толкина действительно загадочных существ (например, Бомбадил), но что касается эльфов, то уж про них-то известно многое: и кто они, и откуда, и чем живут, и на что уповают. «Этим миром правит волшебство, доброе и злое...» А вот это уже не «приблизительность», не «близорукость», а грубое искажение. И то, и другое волшебство в мире Толкина присутствуют, но, во-первых, отнюдь не в традиционной форме — есть «эльфийское волшебство», сохраняющее от времени и предотвращающее порчу, есть особые эльфийские искусства (например, эльфам известен секрет изготовления маскировочных тканей), есть «вражьи чары», но никому в Средьземелье не дано превратить тыкву в карету или великана в жабу, никто не летает на метле и не исчезает в клубах разноцветного дыма, чтобы мгновенно появиться в другом месте. Черный Властелин — не «злой волшебник», а могущественный демон. Гэндальф же — только в глазах хоббитов «добрый волшебник», на самом же деле — ангел-посланник. А по поводу того, кто «управляет» миром Средьземелья, Толкин предоставляет читателю, не видевшему «Сильмариллиона», гадать самому. Большинство хоббитов об этом не задумывается, а если бы и задумались — то, наверное, сослались бы на судьбу и, при всей своей недалекости, вряд ли пришли бы к выводу, что «сам же хоббит и управляет». На последней странице «Хоббита» Бильбо, отыграв свою роль, охотно соглашается со словами Гэндальфа: «...если разобраться, в большом мире ты всего-навсего маленький хоббит!». Но даже и не читавши «Сильмариллиона», по намекам, которые рассыпаны по «Властелину», нетрудно догадаться, что ходом событий в Средьземелье, безусловно, руководит (не нарушая свободы героев и не обесценивая их усилий) благое Провидение, а уж никак не «волшебство, доброе и злое». Фродо — не Гарри Поттер. По Цветкову, Фродо должен отнести «Одно Кольцо» (этот перевод (что-то параллельное неопределенным конст-

циям вроде «один человек») на совести А.Ц., который все понятия и имена, им упоминаемые, переводит сам, не полагаясь на презируемых им переводчиков) в *«твердыню»* (это о вулкане!) *«Сорона»* (на самом-то деле «Саурона») *«Минас-Тирит»*. (Минас-Тирит — оплот военного противостояния Саурону. А крепость последнего называется Саммат Наур. Но ни туда, ни сюда Фродо нести Кольцо ни в коем случае не должен был. Наоборот. *«Герои Толкина, в полном соответствии с черно-белым нравственным кодексом романа, делятся на чудовищных злодеев и кристальных поборников добра, потому что выбор слишком очевиден»*. О якобы «черно-белости» нравственного кодекса «Властелина Колец» речь надо вести отдельно, но если вкратце, то придется констатировать, что, коль скоро модернистская критика вообще не признает концепций добра и зла как таковых, то на все произведения литературы, где добро и зло изображены как реальность, автоматически наклеивается ярлык: «черно-белые» (см. также главу «О Добре и Зле»). Второе положение, — для тех, кто читал книгу, — в опровержении не нуждается, а не читавшим придется принять на веру, что персонажи «Властелина Колец» о т н ю д ь не делятся на «черных» и «белых» (самый очевидный случай — Боромир. Да и выбор между Добром и Злом во «Властелине» о т н ю д ь не «очевиден». Очевидно только одно — причем не для всех, а только для выбравших сторону Добра персонажей и читателей: Зло есть Зло и работать на него, служить ему — всегда, при любых обстоятельствах пагубно. См. также главу «О добре и зле». *«...Его эльфы и воины говорят на придуманных языках германской группы»*. Хороши уже «эльфы и воины». А эльфы-воины? А люди-не-воины? Эльфы говорят на двух, и вправду придуманных Толкином, языках, которые, ясно, не относятся ни к одной из реальных языковых групп. Один напоминает финский, другой — валлийский. Есть еще Рохан, обитатели которого (люди) говорят на н е в ы д у м а н н о м, подлинном древнемерсийском (действительно относящемся к германской языковой группе). *«В довершение всего... во всем романе нет ни единого полноценного женского образа, только идеальные эпизодические»*. Во «Властелине Колец», что опять-таки известно всем, кто эту книгу читал и прочел, действительно есть два «идеальных» женских образа, которые, правда, трудно назвать эпизодическими (Арвен и Галадриэль). Но эти дамы — эльфийской крови. Только из «Сильмариллиона» мы узнаем, что и эльфы не без греха, хотя масштабы и смысл эльфийских «грехов» — иные, не-человеческие. Из не-эльфов остаются только супруга одного из хоббитов Розы (личность эпизодическая, но до идеала не дотягивающая), и дочь короля роханцев Эовюн — образ не «идеальный» и не эпизодический, а, наоборот, один из центральных и наиболее сложных. Но оцените по достоинству упрек критика! Почему нельзя написать роман, где фигурировали бы и вовсе одни мужчины? Взять, например, «Повелителя мух» Голдинга... И почему Толкина можно пересказывать как на душу придется, а «Войну и мир», например, нельзя? Критиковать, так уж книгу, а не что-то вместо нее...

^{XV} Владимир Губайловский, «Обоснование счастья: о природе фэнтэзи и первооткрывателе жанра», «Новый Мир» 2002, № 3. Губайловский пишет, имея в виду в первую очередь Толкина: *«Самое существенное, от чего отделен мир фэнтэзи, — это смерть и тайна смерти. Здесь этой тайне нет места. Смерть может случиться и*

здесь, но она необязательна». Это утверждение взято с потолка. Для смертных существ из мира Толкина смерть неотменима. «Эльфы — перворожденные — бессмертны», — пишет Губайловский. Неправда. См., впрочем, главу «Эльфийское искусство». «Смерти может избежать и такое конечное существо, как хоббит; если он, как Фродо или Бильбо, был причастен к Кольцу, тогда его могут забрать с собой на шхуну, уходящую на запад из Серебристой гавани». Абсолютно незаконное умозаключение. Во «Властелине Колец» не говорится, будто Фродо и Бильбо обретут в Эльфийском Краю бессмертие. Разве что исцеление. «Толкин (у Губайловского — Толкиен)... пишет: "Существует самое древнее и глубокое желание — осуществить Великий Побег, Побег от Смерти. В сказках есть много примеров и способов этого Побега, — можно сказать, здесь присутствует истинно эскапистский дух». Но Толкин говорит еще и следующее (о «Властелине Колец»): «если эта история — «про что-то» (кроме себя самой), то отнюдь не о «власти», как принято думать. [...] В основном она занята проблемами Смерти и Бессмертия; а также способами «уклониться» от Смерти: ... долгожительством и накопительной памятью [...]» (Letters, письмо к Роне Бир, р. 284) То же самое, с грустной улыбкой, говорит Толкин и в видеозаписи, включенной в фильм о его творчестве, сделанный — уже после его смерти — телестудией BBC...

^{XVI} В. Обогрелов, «О гениях, духах и демонах» «Крещатик», № 4 (10), 2000, с. 326.

^{XVII} Лк. 7:32.

^{XVIII} «Author of the Century», р. 312–318.

^{XIX} Например, «Oxford Companion to English Literature» Маргарет Драббл.

^{XX} См. также: С. Таскаева, «Творчество Дж.Р.Р.Толкина и английский модернизм», диплом. работа, филфак МГУ, 1997 г., здесь цитируется по интернетовской публикации (eressea.ru/library/public/index.shtml).

^{XXI} «Мимесис» (от греч. «подражание») — термин древнегреч. философии, обозначающий подражание художника природе. «Миметической» называется в том числе реалистическая проза, задающаяся целью описать предмет таким, каким его видит обыденное зрение, или события — в их обычной для повседневного опыта последовательности, «как в жизни».

^{XXII} См. выше ссылку XIX.

^{XXIII} «Техника переплетения» (*entrelacement*) — средневековый литературный прием. Т. Шиппи обнаружил его во «Властелине Колец» (Шиппи, с. 283–295): Это — постоянное переплетение нитей сюжета между собой как стилистический принцип. Одна сюжетная линия, по видимости оборвавшись, может снова выйти на поверхность в самом неожиданном месте и даже много глав спустя. Шиппи пишет: «Именно этот образ приходит на ум Гэндальфу, когда тот говорит Теодену: "Спроси детей! Они легко извлекут нужный ответ из перепутанных нитей древних легенд"». И далее: «Основной структурный образец, который составляет... суть "Властелина Колец" — ...разлуки, встречи и скитания... <u>при этом повествование постоянно "перепрыгивает" с одного места на другое».

^{xxiv} Цит. по кн.: *J. R. R. Tolkien and His Literary Resonances: Views of Middle-Earth*, ed. by George Clark and Daniel Timmons Greenwood Press London 2000. С. N. Manlove, «Tolkien fails to Achieve His Artistic Goals in *The Lord of the Rings*», с. 141–152.

^{xxv} См. у С. Таскаевой (*ibid.*): «На первый взгляд, трудно найти что бы то ни было общее в творчестве таких писателей, как Дж. Джойс, Т. С. Элиот, В. Вульф, Д. Г. Лоуренс и Э. М. Форстер, с одной стороны, и Дж. Р. Р. Толкин — с другой... Но некоторые глубинные особенности метода, поэтики, формы делают необходимым анализ творчества Толкина в контексте английского модернизма».

^{xxvi} См. Вяч. Иванов, *Собр. Соч* в 4-х томах, т. II, с. 665. Можно с самого начала рассматривать творчество Толкина не в русле модернизма, а в русле символизма, но для такого разговора понадобилась бы отдельная статья.

^{xxvii} Имеется в виду начало Книги Третьей «Властелина Колец» (открывающей второй том — «Две Башни»), где три героя книги — Арагорн, Леголас и Гимли — преследуют отряд страшных орков, которые похитили двух хоббитов — Мерри и Пиппина. Погоня не вполне успешна — отряд орков уничтожен, но хоббиты пропали. Героям является на мгновение странный старик в сером балахоне — и тут же исчезает. Наутро они встречают такого же старика — и предполагают, что это тот же самый, но ошибаются, как и во всех остальных своих догадках относительно того, что же все-таки произошло, поскольку не видят всей картины и располагают только минимальной информацией, на основе которой легко сделать неправильные выводы.

^{xxviii} С. Таскаева (*ibid.*) отмечает у Толкина и модернистов сходство в отношении к языку, — но и различие: у Толкина — «...попытка... отыскать за условной связью «вещь-слово» <связь> универсальную», у Дж. Джойса, В. Вульф, Д. Г. Лоуренса, Т. С. Элиота — попытка «...создать свою, новую связь, подчиненную целям творца» (т. е. автора). — *op. cit.*

^{xxix} О. Седакова. «При условии отсутствия души». В кн.: «Наше положение» (образ настоящего). М., «Издательство гуманитарной литературы», 2004, с. 104–111.

^{xxx} «Властелин Колец», т. I, с. 555.

^{xxxi} Лк. 3:5.

^{xxxii} Мф. 9:17.

^{xxxiii} А. Цветков.

^{xxxiv} Например, Р. Джеффри, профессиональный редактор, встречавшийся с Толкином в 1954 г., сразу после выхода книги, раскритиковал «Властелина» с таким же пристрастием, с каким, надо думать, подходил и к вещам, которые редактировал по долгу службы. Р. Джеффри считает, что, хотя первая часть первого тома «Властелина Колец» безупречна и никакая похвала не была бы для нее чересчур, к остальным частям можно и нужно придирааться. Первая часть — это «уникальное сочетание мифа и волшебной сказки», порождающее «ощущение, будто существует некое глубокое соответствие между нашими жизнями и этим миром», где столько странного, где «долгий путь через пустоши приводит к очагам неведомой доселе опасности или к оазисам небывалой красоты и доселе не испытанной милости», где всё «растет из корней, уходящих в глубины древности», и «нужно идти сквозь этот мир с Кольцом на груди, а Кольцо — ...это искушение обрести контроль над мыслями ближних и

дальних... и в итоге мы с облегчением осознаем, что ни ближние, ни дальние не подлежат нашему контролю и являются независимыми центрами своих собственных миров, в той же мере, что и мы». «Первая книга наводит чары на все последующее и дает ему жизнь. Остальные книги тоже хороши, но люди в Гондоре остаются непрорисованными», «эльфы и гномы довольно обыденны, и от встречи с ними не остается впечатления решительной иноприродности, как это было в „Хоббите“», «приключения Фродо и Сэма в Мордоре выписаны неубедительно», «орки напоминают обычную солдатню». Только сцены с Голлумом (в том числе финальная) преодолевают притяжение и «претворяют плоскость» в трехмерность. Описание торжественного пира победителей «вызывает замешательство», «разборки в Заселье» заслуживают критики... И «все всем сходит с рук: ужасы чересчур явно устранены из поля зрения». Однако «недочеты не портят величественной картины», и «тем, кто любит <толкиновские> образы, они говорят о многом — о Мире и Вселенной, о смертности, об актуальности и тайне всего сущего, о долге, верности и любви, увиденных мудрыми глазами автора».

^{xxxv} Joseph Pearce, «Tolkien and the Catholic Literary Revival» (*Celebration*, p. 107).

^{xxxvi} Казалось бы, статья *Turner* могла бы служить примером такого «беспристрастного» критического анализа. *Turner* (см.) пытается объяснить феномен «Властелина Колец» по Фрейду. Ученые, напоминает критикесса, почти все — пациенты Фрейда, с их «страстью обладать своим материалом и внедряться в него», а Толкин — тем более: фрустрированное детство... вероятно, комплекс вины (он «не довоевал» в Первой Мировой из-за окопной лихорадки, а все его товарищи по роте погибли), «невротической религиозности, основанной на эдиповом комплексе», то есть связанной с памятью матери, пожертвовавшей благосостоянием и в конечном счете жизнью, чтобы стать и остаться католичкой. Реплика в сторону: удивительна все-таки простодушная некомпетентность атеистов в вопросах религии — они считают возможным, чтобы болезненный, иллюзорный комплекс мог бы всю жизнь умного и чувствующего человека подчинить себе и своим производным и при этом не погрузить его в бездну душевной болезни, а, наоборот, стать для него на всю жизнь источником радости, утешения и даже смоделировать во внешнем мире кого-то или что-то, что будет отвечать на молитвы пациента, вести с ним осмысленный диалог и давать ему глубочайший внутренний мир и удовлетворение на всех уровнях. Все это уверенно списывается на счет «самогипноза». *Turner* упрекает своих коллег в привычке к неточному пересказу толкиновских текстов, отдает Толкину кое в чем должное, объективна и подкована. И вдруг, в самом конце статьи, когда уже веришь в ее добросовестную объективность независимо от не вполне для этого случая уместного «психоаналитического» подхода, критикесса внезапно роняет маску Объективной Исследовательницы, Вооруженной Современным Знанием о Душе Человека, и в сердцах восклицает: «...о, эти Странные Толстые Книги для Мальчиков, всегда балансирующие на грани китча, с их глупыми именами и названиями, дурацкими самозамкнутыми системами, идиотскими, “под себя” подстроенными теориями... Но бедняга Толкин не сумел бы пробалансировать на грани китча, даже если бы ему сказали, как это делается: он прочно сидит там, внизу... среди на глазах испаряющихся куч эльфийской пыли». А через несколь-

ко абзацев (в которых она уподобляет Толкина Голлуму, любившему докапываться до «корней и начал») еще злораднее и нелогичнее: «...*Вот если бы он не был оксфордским профессором, не имел бы своего письменного стола и сидел бы где-нибудь в углу на кухне, мастера игрушечную железную дорогу... интересно, что думали бы его дети о „шизанутых папашиних бирюльках“?*» То есть *Turner* не видит разницы: что «Властелина» по ночам пописывать, что миниатюрную модель нужника мастерить, как инженер Птибурдуков... Васисуалий Лоханкин, отыскав нужное место в своей любимой книге «Мужчина и женщина», и без помощи подкованных критиков без труда доказал бы, что и то, и другое, в сущности, одно и то же, а именно — выяснение отношений с собственным «фрустрированным детством» и подавленной сексуальностью. Просто Толкину повезло, а Птибурдукову не повезло... Нет, ничто в статье этого всплеска не предвещало. Более того, ни один из разобранных *Turner* недостатков (а все они сводятся к одному и тому же: Толкин-де выдает желаемое за действительное, физиологическое — за духовное, которого, кстати, и вообще-де не существует, симулирует, с помощью карт и приложений, «научность, академичность» своей книги, кокетничает, — мол, не исключено, что эльфы-то как бы все-таки существуют на самом деле...) сам по себе таких эмоций вызвать никак не мог бы... Поневоле вспомнишь тандем Фродо — Голлум: эти двое идут, казалось бы, рядом и видят одно и то же, но при этом находятся в совершенно разных мирах — Голлум иначе чувствует, иное видит, эльфийский хлеб для него — «пыль и пепел».

^{xxxvii} Один поразительный пример: критик, который попытался угодить «и нашим, и вашим», но угодил все-таки только «своим»: Б. Рогинский («Приподняв дерюжку», Звезда, № 9 2002, с. 192–213). С одной стороны, критик знает текст и пересказывает его в своей статье по о ч т и без ошибок (а «почти», как известно, не считается) и вполне сочувственно (в конце концов, по его собственному признанию, в отрочестве он не поленился перевести «Властелина Колец», и мы мимоходом отмечаем: какой талантливый и усидчивый юноша!), поскольку в то время (1985) опубликован был перевод только первых двух книг, и ему тоже, как и многим другим счастливым обладателям английского оригинала, хотелось принести людям «свет в горящих ладонях». Рогинский делится с читателями своими возвышенными и поэтическими впечатлениями от чтения Толкина в нежном возрасте — и эти воспоминания занимают в статье немалую часть. Однако теперь, говорит критик, все это развенчано (по известной модели: «Вы знаете, Шура, как я уважаю Бендера, но он — свинья»). Его статья начинается словами: «*При упоминании этой книги и ее автора интеллигентные люди морщатся, смотря вопрошительно, смущенно отводят глаза,жимают плечами*», а ближе к концу мы находим признание: «*Стыдно, стыдно писать такое...*» — то есть, заниматься анализом толкиновских образов, во что автор только что с жаром углубился — и тут же испугался, — а вдруг кто-нибудь подумает, что он относится к этой книге серьезно?!!! Поскольку это был бы для автора «позор»: на книге Толкина, по Рогинскому — «два позорных пятна: первое — популярность. Второе — бездарность». Об ужасе популярности в глазах критиков мы уже говорили. «Бездарности» Толкина Рогинский никак не доказывает, скорее наоборот, не в долгом времени, увлекшись, опровергает сам себя: «*Слова... подогнаны как цветные стеклышки... Отдельные строчки... всплывают... порой через сотни страниц... песни..., повторяясь в раз-*

ных ситуациях, развиваются. и, чем ближе к финалу, тем становятся серьезнее». А один раз критик, зайдя уж слишком далеко, осмеливается сказать что-то критическое и о репортаже Цветкова, — том самом, о котором говорится в этой главе, — и который в начале статьи приводит целиком, сопровождая бурными восторгами, и впоследствии все время на него ссылается: «... все в широком смысле музыкальное: движение светил, первый снег, домашнее в высоких словах и злоеющее в случайных даже намеком не вошло... в статью Цветкова. Без этого роман... превращается в умело сработанный, но гнилой „протез нравственности“» (спохватившись, автор спешит лягнуть чуть было не похваленного Толкина, а то еще причисляет к «не тем»). Пожалуй, Рогинский воплощает новый критический подход к произведениям Толкина. Я бы назвала его «нарциссически-фарисейским». Когда фарисеев спросили — «Откуда было крещение Иоанново — с небес или от людей?», фарисеи затруднились с ответом: дескать, скажем — от людей, так нам плохо придется, народ-то его чтит, как бы чего не вышло; а скажем «с небес» — спросят: «Почему же вы ему не верили?» И решили сказать: «Не знаем». Зато в статье очень, очень много рассказано об авторе, его душевной биографии и поэтических впечатлениях от чтения Толкина: «...то и дело нечто всплывало во мне... и я порой сам не знал, что думаю, говорю, читаю, вижу, пишу, быть может, и действую при этом освещении. Не уверен, что мне это очень помогло в жизни». То есть? Встает философский вопрос: а в какой мере, собственно, искусство «помогает в жизни»? И какая конкретно литература критику помогла, и, главное, в чем? Не буду, однако, фантазировать, как бы критик мог на эти вопросы ответить, но о том сейчас речь. Название для такого — достаточно лукавого — «сжигания того, чему поклонялся», есть. Не пренебрегает Рогинский и испытанным арсеналом разозленных критиков — обычным, но с передергиванием, хамством, не только по отношению к прежде любимому писателю, который, хотя и задел в свое время автора за живое, почему-то вдруг оказался «бездарен», но и по отношению к тем, кто его по-прежнему любит (По Рогинскому — это «...хиппи, зеленые, сотрудники спецслужб, энтузиасты за экранами компьютера или с фанерными мечами»). Почему именно «сотрудники спецслужб», автор не объясняет. Что ж, возможно, но, как уже было показано выше, этими социальными группами список «любящих Толкина» не исчерпывается): Или так: «... упрек автору... в лицемерии и неуклюжей подгонке сюжета под религиозную идею. Иначе чем объясняется милосердие к Голлуму?» Читаешь — как на американских горках катаешься. Действительно, чем может объясняться милосердие, как не корыстными мотивами, как у персонажей, так и у их создателя? Поздравим перспективного молодого критика с таким мировоззрением. Он далеко пойдет.

И — через несколько абзацев — опять похвала Толкину, причем весьма пространная. Так что Россия уже в который раз сказала новое слово. На этот раз — в критике Толкина. В соответствии с древним архетипом сказки, критик попробовал совершить свой демарш «ни голым, ни одетым». Умница из сказки решила это задание так: пришла голая, но завернувшись в сеть (в некоторых изводах — дырявую дерюжку). Что, разумеется, наготы не прикрыло. Так и у Рогинского похвалы и поглаживания Толкина по головке не отменяют его хамства по отношению к кумиру детства и отрочества. Толкиновское клерихью и на этот раз осталось в силе.

КТО ЖЕ ТАКОЙ ТОЛКИН?

То есть как кто? Ну, скажем — строитель Башни С Видом На Море (Башня, с которой можно видеть море — один из главных и наиболее сильных образов, изобретенных Толкином), для одних — ангел-хранитель, для других — коварный искуситель, для третьих — неисчерпаемый источник материалов для исследования... Но нет, мы не об этом. А вот как его классифицировать, на какую полку положить? Даже самые странные и ни на кого не похожие писатели вроде Свифта или Эдварда Лира давно получили от литературоведов то или иное название, отнесены к той или иной школе. Толкин же одиноко парит в пространстве, как некий исполинский воздушный шар, разукрашенный пестрыми картинками и позолоченными рельефами. Но если забраться на Джомолунгму в ясную погоду, станет видно, что таких шаров по крайней мере два-три десятка, разве что уж очень далеко друг от друга... Одни похожи по форме, другие по цвету, третьи парят на одной и той же высоте... Выразимся более буднично, привычно и научно: Толкин входит во многие известные литературные парадигмы. Например, в парадигму «католических писателей» двадцатого столетия, вместе с Гилбертом Честертоном, Сэмюэлем Беллоком, Ивлином Во, Грэмом Грином, Жоржем Бернаносом... Но поминать Толкина в одной компании с этими писателями как-то не принято, чем-то он от них радикально отличается, как будто толкиновский воздушный шар — не шар, а, скажем, воздушная пирамидка. «Католическим писателем» Толкина почему-то не называют (в отличие, скажем, от Грэма Грина, к которому этот ярлык приклеился намертво, несмотря на то что сам писатель против такого определения возражал), хотя объективно он — именно «католический писатель» *par excellence* — католик, консерватор, заядлый church-goer, и к тому же о главном своем произведении — «Властелине Колец» — говорил: «...— это, конечно, в основе своей ...католическая книга»¹ ... Но кредо Толкина, как правило, остается в

тени, зато из «внешних» критиков только ленивый не утверждал, что Толкин-де занимался популяризацией древней кельтской мифологии (хотя Толкин против подобных инсинуаций, начавшихся еще до публикации «Властелина Колец», протестовал, — кельтскую мифологию он скорее недолюбливал¹). Надо полагать, критикам, не специализирующимся на мифах, любая неклассическая и нескандинавская мифология кажется кельтской. Сбивает с толку также отсутствие у Толкина «специфической» христианской символики и то, что вопросы веры в его книгах не обсуждаются и даже не упоминаются. Однако неужели современные читатели и критики способны воспринимать только сказанное напрямую, в лоб?² Особая толкиновская мифология тоже настораживает. Будь она «кельтской», было бы легче. А какое отношение к католицизму имеют напоминающие богов Вавилона и немного Асгарда (едва ли Олимпа) «ангелические силы»^{IV}, демиурги-Валары^V или трагедии и драмы смертных и бессмертных существ, многие из которых созданы (или воссозданы) Толкином на основе какого-нибудь редкого и полностью забытого древнеанглийского слова^{VI} (лингвистическое клонирование!)? И ни одного реверанса «в свое оправдание» перед братьями-христианами, никаких попыток «протащить» христианскую проповедь, никаких поползновений «анализировать жизнь» с христианской точки зрения или хотя бы объясниться: дескать, вот что я имел в виду (разве что в письмах)^{VII}... Нет, воля ваша, из этой парадигмы Толкин выпадает. Чтобы к ней принадлежать, требуется все же хоть какая-то наглядность, «маркированность» авторских убеждений. П. Парфентьеву в его фундаментальной книге «Эхо благой вести: христианские мотивы в творчестве Толкина»^{VIII} удастся показать, насколько глубоко и последовательно связаны тексты Толкина с христианским мировоззрением. Но «с первого взгляда» это не для всех очевидно. Требуется разъяснение.

В письме к девочке, которая обратилась к нему за советом — что ей написать в сочинении на тему «Смысл жизни»? — Толкин пишет: «Если не верить в Бога как Личность, вопрос “В чем смысл жизни?” и задать-то невозможно... Кому или чему мог бы он быть адресован?..»¹ Сам Толкин знал², Кому этот вопрос задать... и нашел

¹ *ibid.*, p. 399, письмо к Камилле Анвин.

² Агностик приписывает здесь: «Или думал, что знает!»...

смысл собственной жизни в создании авторской мифологии некоего странного мира — «как бы» дохристианского, но и не «языческого». Толкин берет генетический материал языческих эпох, создает «клонов», «сажает их на полянку»^{IX} (помещает в специально разработанное для этой цели псевдореальное пространство) и возвращает их в духе христианской этики (не читая им Евангелий — ведь Христос для них еще не приходил). Но в истории уже случилось, что христиане обращались к древним мифам в поисках утраченных «постязыческим» человечеством зерен истины. Случалось, что древние мифы побуждали к новому творчеству... Похожие шары с Эвереста видны, — только пониже, на другом временном уровне — на уровне эпохи Возрождения, обратившейся к классическому мифу и классической культуре, чтобы поместить их в новый контекст — или секулярный, до известной степени эмансипированный от Церкви, или христианский. Если не считать эпоху Возрождения чем-то раз и навсегда пережитым, оставленным позади, если определить Возрождение как идею, которая может каждый раз, на каждом этапе истории получать новое осуществление — Толкин сразу же занимает как будто специально под него подогнанную нишу: неузнанного «титана» нового христианского Возрождения. За историю человечества это направление было представлено только несколькими всемирно знаменитыми авторами, но какими! — начиная с Данте и «продолжая» Гёте (между прочим, в одном из первых отзывов на «Властелина колец» Толкина сравнивали с Данте и Ариосто^X). Не назвать ли ради эксперимента то, что происходило в начале XX века в Англии, — на новом витке спирали и в новых обстоятельствах, в обстановке «нового атеистического средневековья» с его квазимагическим господством философии уныния, — «новым английским Возрождением»?^{XI} Тогда рядом с Толкином сразу выстраивается другой ряд писателей — не обязательно католиков, но обязательно мифотворцев, «воскрешателей» и пересказывателей старых мифов — хотя и меньшего масштаба: У.Моррис, К. С. Льюис, Ч. Вильямс... Этих писателей объединяет общее смысловое пространство старой, но всегда обновляющейся традиции, в XX веке сместившейся на обочину, и «духу времени» во многом чуждой. Потому-то трудно не только о Толкине, но и о близких ему по духу и жанровым установкам писателях говорить

изнутри модернистской литературной теории и критической традиции. Нет ни языка, ни терминологического инструментария... А вот из традиции Возрождения — можно было бы попробовать: писал же в этих терминах Вячеслав Иванов — русский представитель этого обособленного «потока» — о Гёте. Помяная Гёте, о его христианских убеждениях чаще забывают, нежели вспоминают. Чаще называют его «великим язычником»^{XII}. Толкин тоже — в его текстах — христианин «скрытый» (об этом мы уже писали выше). Он не «размахивает крестом» и не поминает имя Божие всуе. Однако христианская идеология определяет в толкиновской мифотворческой прозе все наиглавнейшее — этику, образы добра и зла (как считает уже упоминавшийся ранее Т. Шиппи, Толкин решает проблему добра и зла в духе писаний древнеанглийского короля-христианина Альфреда, переводчика, воина и богослова)¹, космологию, антропологию. И именно из христианского понятия о человеке Толкин — мыслитель и гуманист, как и положено «титану Возрождения», — черпает свою собственную теорию творчества, на которую опирается грандиозное полотно его «параллельной мифологии»^{XIII}. Человек создан по образу и подобию Творца, — стало быть, он и сам может и должен творить. Творец Мира создал «Первичную Реальность», место нашего обитания, человек творит реальность «Вторичную», подчиненную Первичной, но от этого не менее реальную. Этот процесс у Толкина называется «Вторичное Творение» (*Secondary Creation, Sub-Creation*; варианты перевода — Малое Творение, Подчиненное Творение).

...И, наконец,
ведь человек хоть малый, но творец! —
он призма, в коей белый свет размножен
и многими оттенками умножен
и коей сотни форм порождены...
...ибо, сотворяя,
творим, Первотворенье повторяя...
.....
...и не мертвы творящие, но живы,
и арфы золотые не фальшивы

¹ См. также главу «О добре и зле».

в руках у них, и над челом, легки,
пылают огненные языки, —
они творят, как Дух велит Святой,
и выбор свой вершат пред Полнотой¹.

«Властелин Колец» — не аллегория, хотя многие критики и читатели хотели видеть в этой книге аллереорию Второй Мировой войны. Поддался этому взгляду в свое время и Рональд Рейган — сравнил однажды СССР с толкиновским Мордором, «Империей Зла»... Это произвело много шума^{XIV}, но Толкин ничего подобного в виду не имел — в его мире ни зло, ни добро не зависят от «нашей» конкретики, это — автономная реальность, хотя и выросшая на стволе «Первичной». Если «внутренний порядок» Малого Мира не вступает в противоречие с внутренним порядком Большого Мира (Толкин не сомневается в том, кем создан и поддерживается этот порядок), Малый Мир, сотворенный человеком-творцом, будет включен в Первичную Реальность и станет ее частью. В повести «Лист кисти Ниггля» эта идея представлена наглядно: «Малое Творение» — картина художника Ниггля — становится реальностью внутри некоего высшего мира, и художник получает возможность «дописать» ее изнутри.

Впервые Толкин изложил эту идею в лекции «О Волшебных Сказках» (ОВС)²: «...сказочник... создает... мир, в который может войти ваше сознание. В пределах этого мира все, рассказанное <сказочником> — правда... Пока вы внутри, вы верите. Но если волшебство (или, скорее, мастерство) не достигнет своей цели... чары рассеются. Вы вновь в первичном мире и уже снаружи смотрите на маленький жалкий вторичный»³. Один из британских исследователей Толкина переформулировал эту мысль так: «Разум жаждет отыскать Универсальную Формулу, которая описывала бы все явления, происходящие во вселенной... а Воображение взыскует универсального единства смысла, которое находилось бы в согласии с его — Воображения — природой. Толкиновская “Вторичная реаль-

¹ Дж. Р. Р. Толкин, «Мифопоэзия» (пер. С. Степанова), ПТБ, с. 9–12.

² Позже напечатанной в форме эссе.

³ ОВС, с. 400–401.

ность” — одна из попыток создать такое единство»¹, устроенное по внутренним законам человеческого духа. Законы же эти в «прикровенном» виде известны человечеству в том числе и под видом мифов (в самом широком понимании этого слова), так что здесь Толкин не новатор. Миф — как и волшебная сказка — конденсирует в себе вековое знание об этапах Великого Внутреннего Странствия человеческой души. Но что тогда такое мифотворчество? Не более и не менее как заявка на открытие новых законов и новых универсальных истин человеческого бытия — истин, которые другим способом изложены быть не могут. Задача автономного творца в том, чтобы вычленил эти истины из Первичной Реальности и именно их сделать материалом своего «Вторичного», «Подчиненного» творения.

Но может ли человек — существо грешное, заблудшее, слабое (как поет закутанное в черный куколь Средневековье) в принципе создать что-то, достойное включения в Первую Реальность? Ответ Толкина — человека христианского Возрождения — «да!»: человек, спасенный искупительной Жертвой Христа, способен разогнуть спину и поднять голову (да и гуманизм зародился, как известно, в недрах самого что ни на есть махрового Средневековья, от Франциска Ассизского к Абельяру и Николаю Кузанскому и дальше...). Он удостоен «милости ... столь великой, что... его Фантазия... помогает расцвету и многократному обогащению мироздания. Все сказки могут воплотиться в жизнь. Но в конце, пройдя очищение, они изменятся, будут и похожи на себя, и непохожи... так и Человек, Спасенный во веки веков, будет и похож, и непохож на то падшее существо, с которым мы знакомы»². Толкин — вне «духа времени», вне модернизма, тиражирующего отчаяние, недоверие к бытию, опровергающего «наивную» веру в счастливые концы. Он не вступает с ним в полемику — он не удостоивает его вниманием. Как и прежде, Возрождение диктует своим адептам идеологию жизнеутверждения (христианское Возрождение — «утверждение жизни», известно в Ком) и называет наивным, наоборот, неверие в хэппи-энды. «Вторичный Мир», по Толкину, можно считать «удавшимся», только если он проникнут пафосом Утешения, «радости Побег» и Исцеления. В противном случае он не воспроизводит в себе потайного Порядка, которым живет и движется Первичный Мир, и остается

¹ Colin Duriez, „The Tolkien and Middle-Earth Handbook“: Monarch, 1992, p. 61.

² ОВС, с. 438.

ся не более чем безжизненным симулякром. Эссе «О волшебных сказках» — апология «счастливого конца», который Толкин называет изобретенным им термином «эвкатастрофа»¹ и который он считает — в отличие от конца несчастливой — наиболее соответствующим глубинному устройству мира (в соответствии с христианским учением). Кроме того, Толкин формулирует новаторское Оправдание Мифа изнутри христианской идеологии: «В Евангелиях, — пишет Толкин, — содержится волшебная сказка или, скорее, всеобъемлющий рассказ (*story*), вмещающий в себя суть всех волшебных сказок. В них (Евангелиях) есть множество чудес, отмеченных высоким Искусством, прекрасных и трогательных, “мифических” в своей совершенной, самоценной значимости. И среди них — величайшая и наиболее полная эвкатастрофа (Воскресение. — *М.К.*)»². Евангельские события — динамически организованная точка совпадения мифа с историей, тот единственный случай, когда миф — «сказка» — совпал с реальностью. Но это единственное совпадение не отменяет истинности мифов: человеческое воображение неизменно «...простирается за пределы известного и очевидного — к бесконечности желанного»³ — и сотворяет мифы силой изначально заложенного в человека творческого импульса... но не «конструирует» их по указке разума: здесь мы встречаемся с одной из основных толкиновских оппозиций: «дерево — машина». Если Вторичное Творение создается с целью доказать или оправдать какую бы то ни было идею, даже самую благородную, оно перестает претендовать на «реальность», становится искусственным, его «внутренняя непротиворечивость» нарушается. Творчество — скорее средство «проверить» идею: а может ли вокруг нее вырасти кристалл непротиворечивой Вторичной реальности? То есть происходит «выращивание» (а не искусственное «моделирование») новой реальности на основе той или иной затравки — идеи, древнего слова, несуществующей фразы на несуществующем языке. (См. выше о клонировании. В сказках, кстати, встречается мотив восстановления живого по какому-нибудь засохшему кусочку). В случае Толкина

¹ От древнегреч. *eu* — «хорошо» и *katasrophe* — «развязка».

² ОВС, с. 436–437.

³ Слова Стрэдфорда Кальдекотта, директора Честертоновского института в Европе, из статьи «Христианский героизм в “Сильмариллионе”» и «Властелине Колец» (Stradford Caldecott, «Over the Chasm of Fire: Christian Heroizm in *The Silmarillion* and *The Lord of the Rings*», в: *A Celebration (Collected writings on a literary legacy)*, ed. by Joseph Pearce, 2001, Ignatius Press, San Francisco, p. 20.

затравкой бывало и то, и другое, и третье. Но сначала вокруг «затравки» вырастают начальные аксиомы, законы кристаллообразования — истинные мифы, не насилующие глубинный миропорядок привнесенной извне идеей, а отображающие ее... На то ведь и «подчиненная реальность» — чтобы состоять на службе у Первичной и объяснять ей ее саму... чтобы «проецировать... наш истинный, реальный Поиск... в воображаемую вселенную, где «последние вопросы» ослепляюще яркие и четкие — как утреннее солнце, блестящее на полированных латах, как черные знамена на фоне неба»¹. В человеке живут противоречивые начала — например, он смертен, но способен создать бессмертное творение искусства. Как выглядели бы разумные существа, которые воплотили бы в себе «бессмертную» часть человеческой природы? Какими были бы их мифы, какой была бы их история, в какие отношения они могли бы вступить с людьми? Ответы на эти вопросы неоднозначны и подчас неясны самому автору (тут коренное отличие от литературы, в которой «ответы» известны автору заранее и предшествуют «вопросам»). И здесь еще одна линия Возрождения: возрождение природы и естественности — в механистическом мире, где бал правят искусственные схемы. «Механистический мир» оглядывается в поисках нового; но Толкин — не «новое», а «иное», «другое». Непривычные компоненты в непривычных соотношениях. Неуложимость в стилистику современной модернистской или даже просто реалистической литературы. Явление подзабывшегося, давно объявленного пропавшим без вести канона христианского Возрождения, где иное освещение, иное разрешение, вместо холмов — равнины, а вместо равнин — моря, где на повестке дня проблемы иные, нежели у нас, — но в некотором смысле те же самые, что занимали Данте. И стоит задуматься над тем, что именно эта книга стала самой популярной (по некоторым опросам, которые проводились, впрочем, в основном в англоязычном мире), читаемой и покупаемой книгой двадцатого века, изменила мир (например, оказав не до конца еще исследованное, но, без сомнения, огромное влияние на молодежные движения, в том числе на движение хиппи, изменила литературу (создав фэнтэзи), завоевала несколько поколений... Значит ли это, что продолжающий, — возможно, по инерции, —

¹ Американский «протолкиновский» критик Шон МакГрат в: Sean McGrath: «The Passion According to Tolkien», в: A Celebration (Collected writings on a literary legacy), ed. by Joseph Pearce, 2001, Ignatius Press, San Francisco, p.177.

тащить ляжку неосредневекового постмодернизма мир почувствовал наконец малопродуктивность своих усилий, утомился и взыскует ярких красок Нового Возрождения? Которое — как и в давние времена — не обязательно будет только христианским, тем более что и сейчас уже изрядную силу набрали как раз не христианские, а неоязыческие направления? Предтечи Нового Возрождения — уже в мире.

Толкин иногда говорил, что рассматривает свои книги как некую миссию, — засветить в небесах Отечества упомянутую в Откровении Иоанна «звезду утреннюю» (один из главных толкиновских — и Христианских образов), предложить чашу меда тем, кто устал скитаться в пустыне. Но что эта за звезда и откуда мед, — об этом Толкин в своих текстах молчит, оставляя читателей и критиков догадываться самостоятельно... В итоге звезде обрадовались все, и от меда не отказался никто. Некоторые жесткие апологеты христианства упрекают Толкина: ему следовало более внятно объяснить читателям, где его истоки, что он имел в виду, а не удовлетворяться намеками и скрытыми цитатами. Вот тогда не было бы споров вокруг Толкина, и его можно было бы спокойно причислить к «католическим писателям»... и отдать «католическим читателям», которые, небось, еще и недовольны бы остались, — что это, дескать, за мифы да сказки, почему не писать обо всем прямо? Но тогда Толкин и не имел бы «всеобщего» значения, и его миссия не удалась бы.

Возрождение — для всех. Как читают в православной церкви на Пасху: «Придите все, стол накрыт...» И в книгах Толкина оно — в одном из его одновременно традиционных и новаторских изводов — одержало маленькую победу.

2004

Примечания

ⁱ *Letters*, письмо к о. Роберту Мурррею, p.172.

ⁱⁱ В письме к издателю С. Анвину от 16 декабря 1937 г. он пишет, комментируя отзыв издательского эксперта на представленном ему для оценки фрагменты будущего «Сильмариллиона»: «...<имена в «Сильмариллионе»> не кельтские! Не являются кельтскими и сами истории. Я знаком с кельтскими штучками... и скорее недолюблю их, в основном из-за их фундаментальной неразумности. Они пестры и яркие, но напоминают разбитое витражное стекло, склеенное как попало... Они поистине “безумны”, как сказал о них Ваш эксперт, но я-то не безумен...» (*Letters*, p. 26.)

ⁱⁱⁱ Приятным исключением явился о. Яков Кротов, объяснивший эту видимую «арелигиозность» героев Толкина «апофатичностью» толкиновского писательского метода: «Герои Толкина удерживаются от обращения к Богу. Удерживаются даже тогда, когда все их к этому подталкивает. Их мир начисто лишен тех религиозных субстанций, которые заполняли мировоззрение язычников или героических эпосов. Его герои переполнены надеждой — но надежда эта возложена на абсолютно не названное (во «Властелине Колец». — *М. К.*), не обозначенное пространство, на пустоту. И — держится! Вот эта огромная пустота, совершенно гениально не названная, — и есть Бог» (Яков Кротов, «Введение в жизнь», с. 378).

^{iv} «*Angelic powers*». Так называет их Толкин в письме к Милтону Уолдмэну (ок. 1951 г.). *Letters*, p. 146.

^v И то и другое определение требуют пояснения.

Толкин придерживался частного богословского мнения о достаточно активной роли ангелов в «оформлении» Первичной Реальности. В письме к Милтону Уолдмэну (*Letters*, p. 146) он пишет: «Валар/ы/... — это, так сказать, ангелические силы, которые наделены — каждый в своей определенной области — определенной властью (управлять и руководить, но не творить, не созидать и не переделывать созданное)». В этой идее нет ничего еретического, примышленного, выдуманного. П. Парфентьев в своей энциклопедической книге «Эхо благой вести: христианские мотивы в творчестве Толкина» пишет: «Никоим образом не чужда христианской традиции идея ангелов, как божественных представителей, от имени Бога управляющих миром, его стихиями и тем, что в нем. „Из них (ангелов. — *П. П.*) одни предостоят великому Богу, другие своим действием поддерживают целый мир” (Св. Григорий Назианзен, IV в.); “Сии умы прияли каждый одну какую-либо часть вселенной, или приставлены к одному чему-нибудь в мире, как ведомо сие было все Устроившему и Распределившему, и они все ведут к одному концу, по мановению Зиждителя всяческих” (он же). В библейском Откровении Иоанна Богослова упоминаются ангелы, держащие четыре ветра земли (Откр. 7, 1) и Ангел вод (16, 5). На основании этих и некоторых иных текстов Писания в Церкви с древности существовало убеждение, что Бог поручает ангелам в управление части и стихии видимого мира. Некоторые Отцы Церкви считали, что существуют ангелы, особо поставленные, к примеру, над животными и над растениями. Св. Иустин (II в.) писал, что “промышление о людях и о всем, находящемся под небесами, Бог поручил ангелам, которых поставил над всем этим”. Авторитетный древний христианский писатель Афинагор схожим образом полагал: „Творец и строитель мира, Бог разделил их (ангелов. — *П. П.*) словом Своим, и поставил над стихиями, и над небесами, и над ми-

ром, и над тем, что в нем, и над их устройством». Однако ангелы тем отличаются от «демиургов», что даже в своем личном творчестве полностью послушны Богу, в то время как под «демиургом» понимают обычно творца абсолютно самовластного в своем творчестве. Валары/ — демиурги в том смысле, что они творят не по указке сверху, а по своему произволению, однако и свободное их творчество — только воплощение и осуществление во плоти изначальной Музыки Эру. Что — таков уж один из религиозных парадоксов (не путать с религиозными ортодоксами) — ничуть не мешает свободе их творчества.

^{VI} См. об этом у Шиппи (с. 240). Например, Шиппи рассказывает, что толкиновские энты взялись из фразы в древнеанглийской поэме «Руина» («*orþanc enta geweorc*», «искусная работа энтов». «Кто же такие были энты? Очевидно, они были исполинами, слыли великими строителями и, по-видимому, исчезли с лица земли. На основании этих намеков Толкин и создал свою сказку о вымирающей расе энтов».

^{VII} «Путь Толкина... поражает в самое сердце мир...который боится всякого упоминания о Боге, которому уже «плешь проели» повторением имени Христа, который склонен затыкать уши, слушая любую проповедь, заведомо считая ее пошлостью. Наш мир — ...цивилизация, веками бывшая христианской, «переевшая» христианства (пресного, разумеется, то есть без Христа). Поэтому прямой или хотя бы аллегорический разговор на подобные темы в нашей культуре часто отпугивает слушателей, не начавшись». «...Мир Толкина — лучшее в XX веке оправдание христиан от обвинений в том, что они не умеют быть невидимыми, неспособны противостоять искушению власти и создавать что-то новое» (Я. Кротов, «Введение в жизнь», с. 379, 394).

^{VIII} См. сноску V.

^{IX} «А еще они украли / Молодую молдаванку, / Посадили на полянку, / Воспитали как цыганку» (Н. Матвеева).

^X Эти сравнения принадлежат К. С. Льюису.

^{XI} Которое непосредственно связано со «старым» английским Возрождением — см. прим. ниже (о Филипе Сидни).

^{XII} Сошлемся на Вячеслава Иванова. В своей статье о Гёте (Вяч. Иванов, Собрание сочинений, Брюссель, 1987, т. IV, с. 131, 137–138) он пишет: «Вся задача его творчества... сводилась к тому чтобы найти равнодействующую начал: античности, средневековья и Возрождения...» Гёте называли пантеистом и имманентистом (он видел в жизни природы жизнь Божества), однако сам он «...настоячиво называет себя христианином» и много пишет и размышляет о Творце. «Новозаветное созерцание» видит обожествленную природу в будущем: «...и будет Бог всяческая во всех». Гете переносит это в настоящее. И сам не видит в этом отступления от христианства или ереси.

^{XIII} Т. С. Wood в статье «Is Tolkien a Renaissance Man? Sir Philip Sidney's "Defence of Poesy" and J. R. R. Tolkien's "On Fairy-Stories"», в кн. *J.R.R. Tolkien and his Literary Resonances: Views of Middle-earth* (ed. by George Clark & Daniel Timmons), Greenwood Press, Westport, CT, 2000, усматривает параллели между знаменитым эссе представителя английского христианского Возрождения великого английского поэта Филипа Сидни «В защиту поэзии», и эссе Толкина «О волшебных сказках». Прямых свидетельств тому, что Толкин был знаком с этим эссе Сидни, нет, однако предположить его

знакомство с этим классическим произведением вполне естественно. И эссе Толкина, и эссе Сидни построены по одной и той же характерной для писателей Возрождения схеме, восходящей к Аристотелю. Но не только в схеме дело: удивительно то, что аргументы Сидни в защиту поэзии и поэтического воображения, как утверждает Т. Вуд, иной раз почти дословно совпадают с аргументами Толкина в защиту волшебных сказок. Сидни точно так же отстаивает независимость поэта от непосредственно предстоящей ему реальности и его священное право дополнять эту реальность тем, чего в ней нет («творить героев, полубогов, циклопов, химер, фурий и тому подобных существ»). Сидни углубляется в этимологию слова «поэт» и обнаруживает, что по-гречески «поэт» означает «творец» (тут мы уже оказываемся совсем близко к Толкину). Как и Толкин, Сидни отстаивает право поэта творить новую реальность (у Толкина «вторичные миры»), поскольку человек сотворен по образу и подобию Бога. Как и многие мыслители Возрождения, Толкин мыслит по-платоновски, усматривая за «феноменами» «ноумены», за вещами — их вечные идеи, видения «скрытой реальности или истины» (ОБС, с. 155–156). В письме к Мильтону Уолдмэну (Letters., p. 145) он говорит, что всегда полагал своих героев «уже существующими». Сидни, защищая поэзию, говорит, что она не лжет и не искажает и без того искаженный материальный мир дополнительно, а, наоборот, возвращает мир к его истинному состоянию. Толкин защищает волшебную сказку и фэнтэзи («...желание творить...бессмертно. Если оно не подпорчено, ему не нужны ни иллюзии, ни колдовство, ни господство. Оно ищет совместного обогащения — не рабов, а товарищей, чтобы разделить с ними творчество и восторг» (ОБС, с. 418). В подтверждение своих слов Толкин использует Священное Писание; это так же характерно для стилистики Возрождения, как и особая риторика, богато оснащенная традиционными формулами. Правда, возражает сама себе Т. Вуд, Толкину совершенно не свойственны некоторые пристрастия, которые обычно принято считать специфически возрожденческими — такие, как чувственность, пафос господства над природой... Не усматривает она у Толкина и мадригалов куртуазной любви. Но здесь можно ей возразить — хоббитов Толкина хотя и нельзя назвать маленькими гаргантюа, однако с «чувственностью» — хотя бы и почти исключительно в плане любви покусать и тяге к комфорту — у них все даже несколько преувеличенно в порядке, а герои «Властелина Колец» и «Сильмариллиона» хранят верность своим дамам, как Петрарка своей Лауре и Данте своей Беатриче. Вот пафоса господства над природой действительно на поверхности не прослеживается... Однако есть и этот пафос: над природой у Толкина призван господствовать и господствует человек-творец — не создатель машин, которые не господствуют над природой, а совершают над ней насилие, а мастер, способный природу превзойти и подчинить ее себе так, как Адаму была подчинена некогда «вся тварь». Сам акт писательства у Толкина (и у Сидни!) — уже господство над природой, но — благое, не разрушительное.

^{XIV} Советские лидеры и «весь советский народ» ужасно обиделись. Цитаты здесь никто не заметил, а советскому народу было уже давным-давно внушено, что у нас как раз не империя, а союз, и не зла, а, наоборот, добра. «Три кольца прибалтам...» На этом фоне высказывание Рейгана казалось нарочито клеветническим и вообще нечеловеческим — разве политики говорят на таком образном языке? А кроме того, всем же было «известно», что как раз США — империя зла...

СОДЕРЖАНИЕ

Непрочитанная сказка	5
В ожидании изменений	32
Виктор Соснора	51
Книга Закатов	59
Проповедь о радуге	81
И им не сойтись никогда	117
Кто же такой Толкин?	139

Літературно-художнє видання

СЕРІЯ «Бібліотека “Крещатика”»

Заснована у 2023 році

Марія Каменкович

В ОЖИДАНИИ
ИЗМЕНЕНИЙ

(російською мовою)

Макет обкладинки і верстка

Друкарський двір Олега Федорова

Формат 60x84 1/16. Наклад 150 прим. Зам. № 0370

Папір 80 офсет. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 9

Гарнітура «Arial Narrow».

Підписано до друку 26.04.2024 р.

Видавець Федоров О. М.,

«Друкарський двір Олега Федорова»

Адреса: а/я 24, Київ-205, 04205, Україна,

e-mail: relaks-oleg@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 3668 від 14.01.2010 р.

Віддруковано в друкарні ТОВ «7БЦ»

Адреса: 07400, Київська обл., м. Бровари, б-р Незалежності, 2/148

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 5329 від 11.04.2017 р.



МАРИЯ КАМЕНКОВИЧ (Трофимчик), 1962–2004.
Окончила филфак ЛГУ, последние годы жила в Германии. Поэт, эссеист, переводчик. Опубликовано шесть поэтических сборников. Книга стихов «Река Смородина» вошла в шорт-лист премии 1997 года «Северная Пальмира». Перевела несколько книг Дж. Р. Р. Толкина, Беляевская премия 1996 года за комментарий к «Властелину Колец»



**ДРУКАРСЬКИЙ ДВІР
ОЛЕГА ОВДОРОВА**

