

ББК 84.4 США

Guy Davenport

Pergolesi's Dog

© The Estate of Guy Davenport, 2005

© Дмитрий Волчек, 2006

© Фаина Гуревич, 2006

© Маргарита Меклина, 2006

© Максим Немцов, 2006

© Алексей Цветков, 2006

© Митин Журнал, 2006

Редакторы: М. Немцов и Д. Волчек

Обложка: Виктория Горбунова (www.viktorija.ru)

Верстка: Алла Ефремова

Руководство изданием: Д. Боченков

Гай Давенпорт

СОБАКА ПЕРГОЛЕЗИ

Митин Журнал

ГЕОГРАФИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

Разница между Парфеноном и Всемирным торговым центром, между бокалом французского вина и кружкой немецкого пива, между Бахом и Джоном Филиппом Сузой, Софоклом и Шекспиром, велосипедом и лошадью может, конечно, объясняться историческим моментом, неизбежностью и предопределенностью, но прежде всего это разница воображения.

Изначально человек был охотником и художником — об этом говорят самые ранние его следы. Однако он всегда был обязан мечтать, распознавать, предполагать и догадываться: все это — навыки воображения. Сам язык есть непрерывное образное действие. Рациональная речь за границами привычной для нас греческой логики представляется ушам как самое необузданное воображение. Догоны — племя из Западной Африки — расскажут вам о белом лисе по имени Ого, который время от времени сплетает себе шапочку из вылущенных стручков гороха, напяливает ее на свою бесстыжую голову и так пускается в пляс в зарослях бамии, чтобы посильнее задеть и вывести из себя Господа Всемогущего, — и с этим ничего нельзя поделаться, только терпеть с верой и смирением.

Это не фольклор и не старомодный обычай, а столь же серьезное для догонов дело, как бензоколонки для американцев. Воображение — иными словами, то, как мы формируем и используем мир, даже больше, то, как мы этот мир *видим*, — обладает географическими границами, подобно островам, материкам и странам. И границы эти можно пересечь. Догонский лис со своими дерзкими танцами, как выясняется, поселился и среди нас, только в ином обличье и служит воображению иного сорта. Мы зовем его Братец Кролик.

Мы, американцы, особенно чувствительны к границам воображения. Наше пришествие было вторым; явившиеся первыми до сих пор вынуждены носить чужое имя, рожденное в воображении неких людей Ренессанса, почти сто лет не желавших расстаться с мыслью, что эти два обширных континента являются Индией, — само название было тогда расплывчатым настолько, что включало в себя не только Индию, но и Китай, и даже Турцию, в честь которой эти люди назвали самую вкусную нашу птицу¹.

Воображение имеет свою историю, пусть ненаписанную, и свою географию, пусть различимую лишь смутно. История и география неотделимы друг от друга. Они обитают на

¹ Turkey (англ.) - индейка. Здесь и далее, кроме особо отмеченных случаев, - примечания переводчиков.

разных полках библиотек и на разных кафедрах университетов, но не проживут и минуты без взаимных консультаций. Подобно пространству и времени, история и география – супруги.

Говоря, что все непрерывно меняется, Гераклит не призывал нас пользоваться моментом – с его безмятежным умом подобная мысль просто не вяжется, – скорее он предлагал обращать внимание на поступь событий. Ибо все вокруг обладает собственным ритмом: собачья дрема, прецессия, лидийские танцы, величественно медлительный бой барабанов Додоны, стремительные бегуны Олимпии.

Воображение, как и все, что во времени, метафорично. А еще оно укоренено в земле: география. На латыни святость места обозначается словом *cultus*: жилище бога, где можно свершать обряды. От *cultus* произошло наше слово «культура», но не в том высокопарном смысле, который приобрело сейчас, а во вполне обыденном. Для людей античности святостью обладали родные и повседневные вещи: в первую очередь, домашний очаг, затем кровать, стена вокруг двора. Храм был слишком свят, чтобы в него входить. Омыть гостю ноги – значит свершить столь же священное действие, как пировать с богами.

Придя в новый мир, европейцы ничему в

дороге не научились — они двигались будто по темному тоннелю. Плимут, Лиссабон, Амстердам, затем три месяца через качкую Атлантику, и вот вам скалы и сосны, песок и пальмы Китая, Индий, невесть какие земли. Работавший в Париже немецкий картограф решил по одному ему известной причине перевести на латынь имя Америго Веспуччи и назвал это все Америкой. География имеет дело с картами, а карты обязаны сообщать имена мест, на них обозначенных.

Стало быть, мы, колонисты нового мира, принесли с собой воображение других стран, чтобы привить его чужой географии. Мы прожили здесь едва ли четверть того времени, которое фараоны правили Египтом. Многие мы перенесли через Атлантику и Тихий океан, многое оставили позади — выбор важный, с ним предстоит жить вечно.

Воображение подобно пьянице, который потерял свои часы и сможет их найти, только если опять напьется. Мы сроднились с ним, как с речью и обычаями, а чтобы проследить его пути, наши глаза должны научиться смотреть по-новому. В 1840 году, когда бестселлером был «Следопыт» Купера, а фотографии только-только находили практическое применение, в американском журнале появилось эссе под названием «Философия обстановки». Диккенс насмехался над тем, как американцы

читают лекции о философии всего: в понедельник о философии преступности, в среду о философии государственного управления и в четверг о философии души — все это Мартин Чезлвит узнал от миссис Брик. Но англичане, как мы знаем из сатирических романов Томаса Лава Пикока, тоже были помешаны на лекциях. Стараниями большой французской энциклопедии, ее подражателей и прессы читатели рвались послушать что-нибудь о чем угодно. Народ валом валил на лекции Луи Агассиса по зоологии и геологии (в 1840 году этот ученый объяснял ледниковый период и природу тех ледников, которые только что открыл), люди торопились услышать Эмерсона, трансценденталистов, утопистов, доморощенных ученых, вроде Джона Клива Симмза из Цинциннати, утверждавшего, что земной шар открыт на полюсах, а на внутренней стороне его полости имеется другой мир с другим человечеством, и даже Торо, читавшего свои лекции в церковных подвалах.

«Философия обстановки» написана человеком, от которого трудно ждать чего-то подобного — Эдгаром Алланом По. В своем эссе он учит обставлять жилище. «У нас нет аристократии крови, — утверждает автор, получивший образование в университете, основанном Томасом Джефферсоном, — и, воспринимая это как естественный, более того, как не-

избежный изъян, мы придумали себе аристократию доллара; *демонстрация богатства* — вот что призвано занять место и сыграть роль демонстрации геральдики в монархических странах».

Всем известно, как заботился По о хорошем вкусе и верности Соединенных Штатов европейским моделям. В этом эссе нам хотелось бы проследить структуру воображения Эдгара По — воображения, которое Шарль Бодлер считал величайшем в столетии, воображения столь замечательного, что Поль Вальери полагал его неспособным на ошибку.

Мнение По о хорошем вкусе в убранстве интерьеров находилось в полной гармонии с лучшим английским стилем раннего викторианского периода: в идеальной комнате По мы смогли бы застать молодых Карлейлей, этих усердных эстетов, или Джордж Элиот и Элизабет Гаскелл — там торжествуют обои, узорчатые ковры, мраморные столешницы, высокие узкие окна с темно-красными шторами, диваны, салфетки, вазы, увядающие восковые цветы под стеклянными колпаками, палисандровые рояли и уютные каминьы. Поразительнее всего то, сколь важное значение придает По изяществу и легкости, цвету и ясности — при том что его воображение ассоциируется у нас с самыми клаустрофобными готическими интерьерами во всей литературе.

На стены, говорит По, нужно вешать побольше картин, чтобы уменьшить пространство обоев — «вощенной бумаги серебристого оттенка, отмеченной мелкими арабесками на тон бледнее фона». «Главным образом, — считает он, — будоражащие воображение пейзажи — например, сказочные гроты Стэнфилда, или «Озеро в Дисмал-Суомп» Чэпмена. И все же нужны три или четыре женских головки неземной красоты — портреты в стиле Салли».

В другом своем наброске под названием «Домик Лэндора» По также воскрешает в памяти идеальную комнату и вновь описывает стену с картинами: «... тремя изысканными литографиями *a? trois crayons²* Жюльена, повешенными без рамы. Одна из них изображала сцену восточной роскоши или, скорее, сладострастия; другая — “карнавальная эпизод”, исполненный несравненного задора; третья — голову гречанки, и лицо, столь божественно прекрасное и в то же время со столь дразнящею неопределенностью выражения, никогда дотоле не привлекало моего внимания»³.

Собрание своих рассказов, вышедшее в том же году, По озаглавил «Гротески и арабески». Два этих слова заставили критиков не один год ломать голову. «Гротески», как выяс-

² Трехцветные (фр.).

³ Перевод В. В. Рогова.

нил По из сочинений сэра Вальтера Скотта, означает нечто, близкое к готике — это слово определяло готов и их архитектуру, а также все то, чем неоклассический XVIII век вообще считал средневековое искусство — уродливое, но величественное. Сюда же относились замысловатые украшения, которыми итальянцы снабжали гроты или пещеры: там всегда были раковины, статуи людоедов и гигантов из царства легенд — они-то и придавали смысл слову «гротеск»: *примудливость, чудовищность, деформация*.

«Арабеска» ясно указывает на запутанный, беспредметный и бесконечно изящный декоративный стиль ислама, лучше всего знакомый нам по коврам, геометрическим плиткам мозаик в мечетях и каллиграфии.

Если бы По хотел точнее обозначить компоненты своего воображения, название сборника звучало бы как «Гротески, арабески и классика». Ибо в своих сочинениях Эдгар По делил всю образность на три этих явных вида.

Оглянемся на картины, что висят на стенах его идеальных комнат. На одной мы видим гроты и озеро в Дисмал-Суомп — это гротеск. Женские головки в стиле Салли — классика. Обои под ними — арабески.

В другой комнате у нас восточная роскошь — арабеска; карнавальная эпизод, исполненный несравненного задора (По имеет в виду

людей в масках и карнавальных костюмах на Марди-Гра, как в «Бочонке амонтильядо» и «Маске красной смерти») — гротеск, голова гречанки — классика.

Тщательное исследование работ По открыло бы нам, каким способом он постоянно варьирует и видоизменяет эти три словаря образов. Мы легко распознаем работы, в которых отчетливо доминирует какой-то определенный диалект. Замечательный восьмисложный сонет «К Елене», например, — классика, «Падение дома Ашеров» — гротеск, а стихотворение «Израфел» — арабеска.

Но ни одна работа не придерживается единственного стиля, в них всегда присутствуют два других. Всем хорошо известно прекрасное стихотворение «К Елене», которое По написал еще мальчиком:

Елена! Красота твоя —
Никейский челн дней отдаленных,
Что мчал меж зыбей благовонных
Бродяг, блужданьем утомленных,
В родимые края!

В морях Скорбей я был томим,
Но гиацинтовые пряди
Над бледным обликом твоим,
Твой голос, свойственный Няюде,
Меня вернули к снам родным:

К прекрасной навсегда Элладе
И к твоему величью, Рим!

В окне, что светит в мрак ночной,
Как статуя, ты предо мной
Вздымаешь лампу из агата.
Психея! край твой был когда-то
Обетованною страной!⁴

Слова завораживают, подобно словам Кит-са, но в чем же их смысл? Сапфо, которой подражает По, сравнивала женскую красоту с флотилией. У Байрона есть похожие строки, однако По перебайронил их своим «К прекрасной навсегда Элладе / И к твоему величью, Рим!». Но как Елена может быть одновременно Психеей, и что это за бродяги, возвращающиеся домой? Филологи не знают точного ответа. И вправду, это стихотворение нелегко защитить от нападок критиков. Можно указать, что «никейский» — не просто красивая невнятица, как это легко предположить, а прилагательное, образованное от имени города Nikei, где строилось больше всего кораблей и был сооружен флот Марка Антония. Можно защитить «благовонные зыби», когда их называют глупостью: достаточно вспомнить, что античные корабли никогда не теряли из виду землю и до них доносилось благо-

⁴Перевод В. Брюсова.

ухание прибрежных садов; также в те времена было весьма распространено производство ароматных масел, а нагруженные ими суда явно пахнут лучше, чем те, что везут гурты овец. В большинстве случаев По гораздо более точен, чем обычно считают.

Ниша окна, тем не менее, проникла из Северной Европы — готика, отзвук грота в почти целиком классическом стихотворении. А завершающие слова о «стране обетованной» неотделимы от Леванта, от арабески.

В «Вороне» гротескный ключ доминирует над видениями арабесок Эдема: «незримо заструились клубы дыма / И ступили серафимы в фимиаме на ковер»⁵ — гротескный ворон сидит на классическом бюсте Афины Паллады. Ворон был изображен на флаге Алариха, короля вестготов, чей зажженный над Элевсином факел возвестил конец владычеству Паллады над умами людей. Ленор (это имя Вальтер Скотт привез из Германии для своей кобылы) есть переложение Элеанор, французского переложения Елены.

Проследив во всем творчестве Эдгара По метаморфозы этих образов — гротеска, или готики; арабески, или ислама; классицизма, или греко-романских мотивов, — мы бы обнаружили четкую грамматику символов, открыли нового, еще не прочитанного По. Нам следует

⁴Перевод М. Зенкевича.

понять смысл этих символов, выяснить, для чего они постоянно переводятся с одного различного диалекта на другой.

Подсказки лежат на поверхности или скрыты лишь частично. Израфел, к примеру, — это арабесковый, а Родерик Ашер — гротескный Орфей; сам Орфей в своей естественной греческой сущности у По не встречается. Однако, разглядев Орфея в Ашере, мы увидим и то, что сей шедевр пересказывает миф языком человека, вооруженного современным пониманием неврозов и непостижимых перверсий людской воли. Лютня, говорящая гитара, книги у Ашера на столе, повествующие о подземных путешествиях и свершаемых в темноте обрядах, — все это укладывается в некий перевод, сделанный По с классического языка на готический. «Золотой жук», как указал Нортроп Фрай, до странности напоминает бракосочетание Данаи — не зря старого негра, опускающего золотого жука, зовут Юпитер. Даная заперта в сокровищнице, а держит ее там некая загадка.

Откуда взялись эти образы? Во времена Колумба Средиземное море, начиная от западной оконечности и вдоль всего северного побережья, было греко-романским — историки называют эту культуру латинской; с восточной же стороны и вдоль южного берега — исламским. Так две части этой тройственной образ-

ности сложились в Средиземноморье и питают воображение По самой благоприятной и сытной пищей. Готический стиль обитает в северной Европе — «моя Германия духа», называет ее По. Он всегда двусмысленно высказывался о культуре, с которой, по иронии судьбы, себя отождествлял. Готике присущи смерть, разложение и тусклость. Эдгар По связывает ее с меланхолией, сверхчувствительностью, безумием, одержимостью, холодным морем с жуткими водоворотами и древними домами, ветхими и крошащимися. Нет ли тому образца в его собственной жизни? Есть — это истинный дом Ашероу, и стоит он не над озерным провалом в мрачной Трансильванской долине, а в Бостоне, штат Массачусетс, где родился По, и где его мать, которую он почти не помнил, сыграла первую на американской сцене Офелию — роль в системе образов По несомненно готическую⁶.

Чувство ислама, восходящее к Байрону и Шелли, По позаимствовал у таких исследователей, как Буркхардт, Вольней и Джон Ллойд

⁶ Fiske Kimball, *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic* (New York: Dover, 1966), p. 275. - Примечание автора.

⁷ Ангел Израфел упоминается в романе Томаса Мура (1779-1852) "Лалла Рук" (1817).

⁸ Монтичелло - поместье Томаса Джефферсона (1743-1826), третьего президента Соединенных Штатов, возле Шарлоттсвилля, штат Вирджиния.

Стефенс. Ангел Израфел происходит не из Корана, как хотел бы нас уверить По, а из предисловия Джорджа Сэйла к своему переводу Корана — так утверждает Томас Мур⁷.

Классика предстала перед глазами По в ином свете, благодаря старику из Шарлоттсвиля, говорившему, что влюблен, как в даму сердца, в некий греческий храм. Джефферсон приглашал старшекурсников на ужин в Монтичелло⁸ по двое и в алфавитном порядке. Буква «П» слишком далеко отстоит от начала алфавита: По отчислили, старик умер, и два самых проникательных в Соединенных Штатах читателя Александра фон Гумбольдта так и не встретились лицом к лицу за блюдом с виргинской ветчиной.

Воображение По чувствовало себя как дома в географиях, знание о которых оно заимствовало у других писателей. По невежеству можно предположить, что Париж Эдгар По знал как парижанин, что ему были знакомы Италия с Испанией, а также Антарктика и поверхность луны.

Уже в 1856 году братья Гонкуры записали в своем дневнике, что По — человек нового типа, который пишет нового типа литературу. Нам еще предстоит открыть, что его чувствительность происходит исключительно от разума, а не от эмоций.

Когда Эдгар По сравнивает глаза Лигейи со

звездами, то звезды эти двойные — Гершель открыл и описал их в год рождения По (спектроскопически двойную Бета Лиры и дважды двойную Эпсилон Лиры, если быть точным), — а вовсе не обычные звезды в традиции Петрарки. Мы слишком мало уделяем внимания метафизическому По и с трудом понимаем европейцев, когда они говорят о той страсти, которую находят в его поэзии. Что нам приходится думать о русском переводчике Владимире Пясте, если, читая «Улялюм» в Санкт-Петербургском театре, он обезумел и стал бредить? Русские бережно хранят память о том вечере⁹.

С 1912 по 1917 год, один человек, которого вполне мог придумать По, просиживая ночь за ночью в длинной и почти пустой комнате пролетарского района Берлина, писал при свече книгу. «Человек, которого вполне мог придумать По», занимался в основном классицизмом — его докторская диссертация посвящалась Гераклиту, его ум сформировали Гёте, Ницше, фон Гумбольдт и Лео Фробениус — антрополог и морфолог культуры. Подобно По, этот человек мыслил символами.

Это был Освальд Шпенглер. Его большая книга «Закат Европы» мыслилась как парал-

⁹ Г. Давенпорт, вероятно, имеет в виду стихотворение О. Манделштама "Мы напряженного молчания не выносим" (1913), вдохновленное выступлением В. Пяста, читавшего произведения Эдгара По.

лель к военным кампаниям Вермахта 1914—1918 годов, который с помощью педантичной приверженности тактике и героической страсти намеревался навязать Европе немецкий порядок и судьбу. Как и Вермахт, книга Шпенглера навязала ей одно лишь трагическое ощущение: история не зависит от наших желаний, она до смешного извращенна и кошмарна.

Ценность «Заката Европы» — в его поэтическом видении, интуитивном открытии восхождения, роста и заката культур. Под культурой Шпенглер понимал растянутую на тысячелетия созидательную энергию людей. Цивилизация — это зрелость культуры и, неизбежно, ее закат. Шпенглеровское чувство истощения любой законченной культуры в точности совпадает с тем ощущением, которое выразил По в «Падении дома Ашеров» и «Убийстве на улице Морг»: оба рассказа повествуют о том, насколько уязвимы бывают порядок и достижения цивилизации.

Самая полезная догадка Шпенглера состояла в делении мировых культур на три главных типа: аполлонический, или греко-романский; фаустовский, или северо-западно-европейский; и волшебный, или исламский и азиатский. Историки, правда, тотчас принялись жаловаться, что культуры нашего мира нужно делить не на три, а на семьдесят шесть непере-

секающихся групп.

Нас, однако, интересует то, что категории Шпенглера в точности совпадают с категориями Эдгара Аллана По.

И Джеймса Джойса. Взгляните на три начальных рассказа «Дублинцев». Первый повествует о жестокости ритуалов, восходящих из глубины латинской культуры к католической мессе, второй заимствует символы из рыцарства, из морального кодекса рыцарского сословья, третий же назван «Аравия». Эта триада символических схем повторяется еще четырежды, образуя вместе пятнадцать рассказов. Первые три главы «Улисса» следуют той же структуре, причем еще сложнее; упростив до предела суть «Улисса», можно сказать, что это книга о том, как человек по имени Леопольд Блум, северо-европеец из фаустовско-технологической среды и потомственный еврей из «волшебной культуры» Шпенглера, повторяет приключения Улисса — идеального человека классицизма.

«У нас есть музейные каталоги, но нет художественных атласов, — жалуется великий французский историк и географ Фернан Бродель в своей работе «Средиземное море и Средиземноморский мир в эпоху Филиппа II». — У нас есть история искусства, литературы, но нет истории цивилизации».

Он подозревает, что подобная карта искус-

ства помогла бы выявить историческую структуру, подобную той, которую он описал применительно к пище, одежде, торговым путям, промышленным и банковским центрам; а еще надеется, что понимание нашей образной жизни обретет доселе неведомую связность, объяснит наше непостижимое до сей поры поведение.

Подобная карта, надо полагать, отразила бы такой феномен, как совпадение границ культа Деметры и Персефоны с границами хлебородных территорий и контурами католицизма. Это нас не удивило бы. Она также могла бы показать, как структура психологии и драмы, вскормленных хлебородной культурой, сохраняется за пределами этой территории и, как прежде, проявляет себя так, будто их и не покидала, ибо ее образы не желают отrekаться от своей власти.

Как иначе объяснить рассказ О'Генри «Церковь с наливным колесом»? Эта маленькая трогательная история начинается в сосновых лесах Северной Каролины; дочь мельника Аглаю (имя в духе тех, что дают девочкам в Поясе Забавных Имен) похищают бестолковые разбойники и увозят в Атланту. Безутешный мельник уезжает на северо-запад, там богатеет, становится филантропом и свой лучший сорт муки называет в честь потерянной и, как он предполагает, погибшей дочери. В

память о ней мельник переделывает старую мельницу в церковь, пышно ее украсив, однако сохранив наливное колесо. Поселок превращается в летний курорт для людей со скромным достатком; О'Генри, конечно же, устраивает так, что дочь-сирота, теперь уже взрослая, туда приезжает, и — типичная развязка: воспоминание о песне, которую она пела в детстве, и мука, случайно просыпавшаяся на отца, когда он приезжает навестить старую мельницу, соединяют их вновь. Возможно, неосознанно О'Генри пересказал миф о Персефоне, используя при этом имя Аглая, означающее «блистательная» — эпитет, которым наделяли покровительницу пшеницы Персефону, — и перенеся в Америку XX века все прочие элементы мифа: похищение, ставшее причиной утраты, а также возвращение и встречу, принесшие излечение и расцвет.

Меня не удовлетворяет толкование этой истории с помощью теории юнгианских архетипов, то есть запечатленных в мозгу схем. Лучше взять сюжет и символы О'Генри и провести их назад вдоль географических линий: сквозь перенесенные через Атлантику мифы Средиземноморья, сквозь книги и школьные классы, библиотеки и традиции — так мы определим их место в культуре, столь живой и мощной, что символы, выбранные ею пять тысяч лет назад, не утратили за это время сво-

ей выразительности и до сих пор полны человеческого смысла.

Притягательность популярной литературы обусловлена ее строгой приверженностью античным традициям. Обаятельная книжка для маленьких «Le Avventuri di Pinocchio» Карло Коллоди вряд ли претендует на то, чтобы ее включали в историю итальянской литературы, однако для географа воображения представляет самый эlegantный со времен «Метаморфоз» Овидия образец повествовательного искусства Средиземноморья, ибо перекапывает все главные мифы и добавляет новые традиции к без того богатому запасу. Она возвращается к гностической теме, известной Шекспиру и Эмили Дикинсон: «Разруби дерево, — сказал Иисус, — я там»¹⁰. Она соединяет вместе Пигмалиона, Овидия, Книгу Иова, комедию дель арте и Апулея; она навсегда останется пробным камнем воображения.

Открытие Америки, ее колонизация и эко-

¹⁰ Фома, 8:2.

¹¹ Китобойное судно, на котором плавали герои романа Германа Мелвилла "Моби Дик" (1851).

¹² Спун-Ривер - город, вымышленный чикагским поэтом Эдгаром Ли Мастерсом (1869-1950), который составил "Антологию" из эпитафий каждому из его жителей.

¹³ Юдора Уэлти скончалась в 2001 г.

¹⁴ "Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса" - первый появившийся в печати (в 1865 г.) рассказ Марка Твена.

номический рост стали достижением Ренессанса и Реформации, средиземноморской традиции и северной сметки. Последствия этого двойного родства видны до сих пор. «Пекод»¹¹ отправился в плавание из Иоппии, первого Торо звали Диогеном, Уитмен — современник Сократа, а «Антологию Спун-Ривер»¹² впервые написали в Александрии; вот уже тридцать лет наша самая великая из ныне живущих писательниц Юдора Уэлти перекладывает¹³ у себя на Миссисипи Овидия. «Скачущая лягушка из Калавераса»¹⁴ — интермедия афинского мима пятого столетия.

География воображения дотянула берега Средиземного моря до самой Айовы.

Элдон, Айова — здесь в 1929 году Грант Вуд написал сельский дом и двойной портрет на его фоне: своей сестры Нэн и своего зубного врача, доктора Б. Г. Маккиби, облачившегося по такому случаю в комбинезон и взявшего в руки грабли. Силы, что три тысячелетия назад выросли в Средиземноморье, поменяли эти грабли на вилы.

Посмотрим же на картину, к которой мы были слепы благодаря ее известности и растиражированности. Вдали на фоне идеальной синевы прекрасного осеннего неба высится готический шпиль деревенской церкви, точно скрепляя вместе протестантскую умеренность и трудолюбие моделей. Чуть ближе де-

ревья: семь штук, как вдоль взохода Соломонова храма — символы благоразумия и мудрости.

Следом, если двигаться от заднего плана к переднему, дом, давший исходный смысл названию картины «Американская Готика» — так зовется архитектурный стиль. Это пример революции в строительстве жилья, благодаря которой после Гражданской войны так быстро разрослись американские города, а прерию испещрили пристойные и аккуратные фермерские домики. Сначала их в насмешку прозвали «надувными»: домики строились настолько легко, что с работой могли справиться отец и сын. Элегантная геометрия легких деревянных столбов и стропил не требовала глубокого фундамента и держалась на гвоздях. В техническом смысле дом, равно как одежда фермера и его жены, представляют собой «готовый продукт», ибо проект его появился из книги образцов, в данном случае — Александра Дэвиса и Эндрю Даунинга, архитекторов, приспособивших детали Готического Возрождения к жилью американских фермеров. «Надувные дома» придумал в 1833 году в Чикаго Джордж Вашингтон Сноу, гармонично соединив в своем изобретении все столетие механизации со всеми ее гвоздями, сетками, подъемными окнами, жестяными крышами, точеными балясинами для веранд, дверными ручками, замками и петлями — все стандартное, все

с заводов.

Мы видим бамбуковые шторы — из Китая, но через «Сирс Роубак»¹⁵, — они подворачиваются, как паруса: морская технология применяется в прерии. Мы видим predetermined будущее Америки — дверную решетку. Подъемные окна изобрели в Европе, а листовое стекло для них изготовили по усовершенствованной англичанами венецианской технологии: роскошь, изумлявшая XVIII век, сейчас не менее обычна, чем очки на глазах фермера — еще одна революция в технологии, показавшаяся бы чудом в прежние века. Очки появились в XIII столетии, их изобрел то ли Сальвино дель Арматти, то ли Алессандро делла Спина; первое изображение человека в очках — это портрет кардинала Угоне ди Провенца на фреске Томмазо Баризино ди Модена 1352 года. Приглядевшись к географическому фокусу всего того, что воедино собрала картина, мы заметим, что центром шлифовки линз, откуда очки распространились на всю прочую цивилизацию, была та самая часть Голландии, в которой родился этот стиль живописи.

В нашей картине есть еще одно изобретение XIII века — прорезные петли. Сами пуговицы известны с доисторических времен, однако они служили наплечными застежками и

¹⁵ Созданная в 1895 году компания, торговавшая по каталогам.

проталкивались сквозь веревочные нашивки. Современная одежда началась с прорезных петель. Жена фермера скрепила свой голландский кальвинистский воротник камеей, фамильной ценностью, передававшейся из поколения в поколение, — викторианской, либо XVIII века копией той модели, что появилась еще в VI столетии до нашей эры.

Она сама — продукт веков, эта скромная айовская фермерша: у нее прическа средневековой мадонны, воротник эпохи Реформации, греческая камешка и фартук XIX века.

Мартин Лютер поставил ее на шаг позади мужа, Джон Нокс¹⁶ распрямил ей плечи, обвал фондового рынка 1929 года подарил ей этот взгляд.

Поезд, который привез ей одежду — выкройки, ткань, иголки, нитки и ножницы, — доставил ее мужу и комбинезон с нагрудником, который первоначально, в 1870-х годах был рабочей одеждой машинистов: ее придумали в Европе, сшили для «Джей-Си-Пенни»¹⁷ уже здесь и распространили по Соединенным Штатам вместе с железными дорогами, соединявшими в те времена город за городом. Грубый хлопчатобумажный материал «деним» — из французского Нима, — попав к Ливаю Строссу, сделался знаменитой джинсовой тканью. К фасону приложил руку не кто иной, как Герберт Спенсер¹⁸, полгавший, что создает

практичный цельнокроенный костюм для всех и каждого. Его собственная модель была сшита из твида, пуговицы шли от промежности до шеи, и родственницы изобретателя с трудом пережили позор, когда в одно из воскресений Спенсер продефилировал в этом костюме по парку Сент-Джеймс.

Его пиджак — видоизмененная куртка шотландского пастуха, которую мы носим до сих пор.

Айовцы Гранта Вуда стоят, как мы можем догадаться, в позе, продиктованной ящичным фотоаппаратом «Брауни»¹⁹ — близко друг к другу, перед собственным домом, фермер важно, с серьезной искренностью смотрит в объектив, его жена скромно отвела взгляд. Но это не объясняет вил — их фермер держит уверенно, точно ружье минитмена²⁰. Так мог бы стоять принц Рахотеп, сжимая в руке цеп Осириса, рядом его жена Нофрет, они тверды в бла-

¹⁶ Джон Нокс (1513-1572) - шотландский религиозный реформатор, заложивший основы пресвитерианской церкви.

¹⁷ Сеть американских супермаркетов, первый из которых был открыт в 1902 г.

¹⁸ Герберт Спенсер (1820-1903) - британский философ.

¹⁹ "Брауни" - линейка недорогих и очень популярных фотоаппаратов, запущенная в производство в начале XX века и названная так в честь героя комиксов.

²⁰ Солдат народного ополчения эпохи войны за независимость.

гочестивой добродетели и полны достоинства — посредники между небом и землей, дарители зерна, покорные богам.

Эта строгая поза сохраняется все 3000 лет истории Египта, передается некоторым классическим культурам — возьмем, к примеру, этрусские пары из терракоты, — но не привлекает Грецию и Рим. Она возникает вновь в северной Европе, где (к ужасу римлян) галльские жены восседали рядом со своими мужьями на боевых колесницах. Короли, а со временем и торговцы севера вновь и вновь появляются на супружеских портретах: мейстер и фру Арнольфини Ван Эйка, Рубенс и его жена Елена. Именно эта нидерландская традиция, предписывавшая изображать людей среднего класса с почетом и в подробностях, отвратила Гранта Вуда от Монпарнаса, где в 1920-х он провел два года, намереваясь стать американским постимпрессионистом, и привела обратно в Айову, чтобы сделать из него нашего Ханса Мемлинга.

Если Ван Гог мог спросить: «Где моя Япония?», на что Тулуз-Лотрек ответил бы, что это Прованс, то Вуд, спрашивая себя о Голландии, нашел ее в Айове.

Всего за тридцать лет до картин Вуда Эдвин Маркэм в стихотворении «Человек с мотыгой» изображал фермера деревенщиной, чья жизнь мало чем отличается от жизни вола, и

призывал трудящихся всего мира объединяться, ибо им нечего терять, кроме своих цепей. На эти строки его вдохновила картина из земледельческой серии Жана-Франсуа Милле, работы которого также вдохновляли Ван Гога. Перекопочные вилы встречаются на пяти картинах Ван Гога; три из них — вариации на темы Милле, и все они — этюды об изнуряющем труде и бедности.

И все же в «Контрасте» Ройялла Тайлера, первой национальной комедии на американской сцене, в борьбе за руку девушки Независимый Фермер побеждает ленивого аристократа, а в «Конкордском гимне» Эмерсона фермеры, выстроившись боевым порядком, поднимают стрельбу на весь мир. Георг III называл «фермами» американские колонии, а два Джорджа американской Революции, Георг Ганноверский и Вашингтон, сами были гордыми фермерами и по этимологии, и в жизни.

Оконные занавески и фартук на этой картине сшиты из набивного ситца и украшены перемежающимся узором: занавески — ромбами, а фартук — кругами и точками; сэр Томас Браун в своем «Саде Кира» отмечает этот узор в природе и искусстве: сдвинутые ряды садовых деревьев — возможно, первая человеческая имитация листорасположения, дань симметрии, справедливости и божественному порядку природы.

Занавески и фартук стары, как сама цивилизация, но здесь, в Айове они предполагают прядильную фабрику, красильные мастерские, вальцовый пресс, который наносит узор на ситец, и оптово-розничную систему распределения, включающую почту, поезд и рельсы, — короче говоря, промышленную революцию.

Эта революция явилась в Америку в поразительной памяти одного человека — Сэмюэла Слэйтера, который, прибыв в 1789 году в Филадельфию и храня в уме устройства механизмов Аркрайта, Кромптона и Харгривса, поступил на службу к богатому квакеру Мозесу Брауну и в Потакете, Род-Айленд, построил первую американскую мануфактуру.

Фартук обшит зубчатой тесьмой — машинной заменой кружевам. На занавесках кайма — «яйца и стрелки», этот узор пришел из Набатеи, библейского Эдома, что в Сирии: архитектор Хирам украсил им антаблемент Соломонова Храма: «и венцы на обоих столбах вверху, прямо над выпуклостью, которая под ле сетки; и на другом венце, рядами кругом, двести гранатовых яблок» (3-я Царств, 7:20); этот же узор окаймлял одежду первосвященников: фриз, а на нем «яблоки из голубого, яхонтового, пурпурного и червленого вокруг по подолу ее; позвонки золотые меж ними кругом» (Исход, 28:33).

Латунная пуговица, что удерживает фермерский воротник — скромный пуританский вариант стальной пуговицы Мэтью Бултона, что чеканилась в XVIII веке на фабрике Джеймса Уотта. Перламутровые пуговицы для рубашки изготовил Джеймс Боэпл из пресноводных жемчужниц Миссисипи, пиджачные выточены из южно-американской «растительной слоновой кости»²¹, что может сойти за рог.

Фермера и его жену сопровождают символы: ее — два цветочных горшка на крыльце, герань и сансевиерия, тропические, чужие для Айовы растения; его — американские трехзубые вилы, чье триединство повторяется на картине много раз — в нагруднике комбинезона, в окнах, лицах, в обшивке дома — организуя пространство в безупречную гармонию.

Картина утверждает протестантское усердие американского фронта, сохраняя в своем стиле и сюжете богатство знаний о привозной технологии, психологии и эстетике, однако она не отворачивается от всепроникающей культурной темы, что пришла из Средиземноморья — от противоречия между тем, что растет, и тем, что расти не может, между овощем и минералом, между органическим и

²¹ Растительной слоновой костью называют орехи, растущие на слоновых пальмах; будучи высушены, они по свойствам становятся похожи на слоновую кость.

неорганическим, между пшеницей и железом.

Возвращенная в родную географию, эта икона повелителя металлов с железным скипетром, свинцовыми и медными пряжками, с головой, обвитой стеклом и серебром, и целомудренной невесты, уже взятой золотыми овалами волос и броши в металлическое рабство помолвки, — не что иное, как королевский портрет Диса и Персефоны с атрибутами первой средиземноморской троицы: Зевса в голубом небе и громоотводе, Посейдона в трезубце вил, Аида в металле. На этой картине — сноп золотых колосьев, женственный и циклический, извечный и порождающий цивилизацию; и на ней же — металл, выкованный в серп и мотыгу, природа и техника, земля и фермер, человек и мир — и то, что они свершают вместе.

АНТРОПОЛОГИЯ ЗАСТОЛЬНЫХ МА- НЕР, НАЧИНАЯ С ГЕОФАГИИ

Один предприниматель, возвысившийся ныне до вице-президента, рассказывал мне, что в годы ученичества, бывало, пересекал самые глухие районы Арканзаса как обычный разъездной коммивояжер, а там у них были такие фермы, где люди из его компании останавливались на ночлег: питание включалось в стоимость. Однажды на новом маршруте он встал к завтраку после освежающего сна на пуховой перине и увидел на столе сплоченный строй провианта — яичница, галеты, яблочный пирог, кофе и свиной хребтовый шпик.

Последнее кушанье было ему незнакомо, а вид у него был таков, что наш коммивояжер согласился бы скорее гореть в аду, чем это есть. Однако манеры он блюсти умел и, постоянно промахиваясь мимо блюда со шпиком, мило болтал с хозяйкой дома о том, что привычки питания сильно зависят от местности, штука очень индивидуальная и вообще тут все дело в том, кого как воспитали. Он надеялся, что хозяйка поймет его правильно, если он, не привыкший к потреблению свиного шпика, оставит его нетронутым на тарелке.

Радужная арканзасская матрона вежливо

на это кивала, соглашаясь, что еда по всему миру разная.

Затем она извинилась, колыхнула обширным фартуком и вышла из кухни. Вернулась с двуствольным дробовиком, направила его на коммивояжера и угрюмо произнесла:

— Ешь давай.

И есть он дал.

Преступление нашего героя состояло в том, что он отказался от того, что? ему подали, а это — оскорбление практически в каждом кодексе застольных манер. Уютно устроившись в иглу, эскимос выковыривает грязь между пальцами ног и вежливо предлагает вам как приправу к ворвани. Среди пенанов верхнего Барама в Сараваке вы будете в знак уважения есть сопли своего друга. В Африке устраивают обеды, где маслом к тыквенному рагу из горлянки будет служить жир с волос вашей хозяйки. И попробуйте только отказаться.

Прием пищи всегда — по крайней мере, два занятия: поглощение еды и следование кодексу манер. А в манерах таится программа табу — строгая, как Второзаконие. Мы, рациональные, развитые и раскрепощенные американцы, может, и не станем подавать мать невесты на свадебном пиру, как в Амазонии; рыгать в знак благодарности, как в Японии; или, как в Аравии, есть пальцами. Но каждый ребенок пережил обряд посвящения в таинства за-

стольных манер: не клади локти на стол, прося, чтобы тебе передавали, а сам не тянись, не режь ножом хлеб, держи рот закрытым, когда жуешь, не разговаривай с набитым ртом, и так далее и тому подобное — сплошная черная магия, зато еще одна ступень в становлении среднего класса.

Наши бегства от цивилизации симптоматичны: первое, что мы нарушаем, — застольные манеры. Свобода надевает свой самый красный колпак: все дозволено. Я помню одну увольнительную из десантных казарм, когда мы питались омлетом на «Джеке Дэниэлсе», картофельными чипсами и ореховыми плитками, а наш старшина (в обычное время — хороший семьянин внушительной банкирской наружности) фальцетом распевал «Наступит мир в долине», одетый лишь в ковбойские сапоги и шляпу.

Однако для детей, которых больше всех остальных угнетает светскость за столом, даже легкое отступление от правил — уже Царство Непослушания. У меня одним из величайших кулинарных мгновений в жизни были походы к моей черной няньке домой есть глину. «Тебе вот что надо, — пробормотала она однажды, когда мы отправились на прогулку, — хорошенько закусить глиной». В Южной Каролине все знали, что черные по каким-то неведомым причинам глину очень любят. И только

прочтя «Постижение истории» Тойнби²² много лет спустя, я узнал, что поедание глины или геофагия — привычка доисторическая (глиной наполняется желудок, пока следующего зубра не завалишь) и сохранилась только в Западной Африке и Южной Каролине. Мне даже представился случай, когда я встретился с Тойнби на какой-то ученой вечеринке, похвастаться, что в свое время я тоже был геофагом. Он лишь странно, по-британски, на меня посмотрел.

Пиршество происходило в спальне, поскольку цинковое ведро глины хранилось под кроватью — чтобы не нагревалась. То была синяя глина с ручья, по консистенции напоминавшая похрустывающее на зубах мороженое. Глина ровно и аппетитно лежала в этом ведре с чистой водой. Ее нужно было зачерпывать и есть ладонью. Вкус — полезный, минеральный, внушительный. С тех пор в уважаемых ресторанах я поедал множество вещей с гораздо большей опаской.

Еще не изобрели точных технических терминов для некоторых уступок, которые я вынужден был делать из вежливости, продиктованной необходимостью соблюдать застольные манеры. На обедах, приготовленных но-

²² Арнолд Джозеф Тойнби (1889-1975) - английский историк и социолог. "Постижение истории" - его основной труд (т. 1-12, 1934-1936).

вобрачными в первые дни кухонного ученичества, я заставлял себя глотать вареную картошку, хрустящую, как конские каштаны, кровоточащую свинину, подливку, в которой можно было бы замариновать котел селедки, и пюре из сырой куриной печени.

Мне рассказывали о женщинах, которым недостает внимания к этикеткам: из гипса и корма для цыплят они делали бисквиты, которые приходилось поглощать робким супругам и вежливым гостям; а моя рискованная тетя Мэй однажды приготовила салат из виргинской лецины, а в другой раз в безудержном творческом порыве подала на стол банановый пудинг, в котором тут и там были спрятаны сваренные вкрутую яйца.

Рафаэль Пампелли в своих воспоминаниях о Западе в старые добрые времена рассказывает об одном бородатом субъекте с двумя револьверами, захватившем в колорадский отель с куском мяса, завернутым в пестрый головной платок. Он велел повару это приготовить, уселся за стол, повязал салфетку, взял в руки нож и вилку так, что на него бы не покосились и на Восточном побережье, изящно употребил солонку и перечницу — в общем, неплохо изображал за столом джентльмена. А затем, сверкнув глазами и мощно отрыгнув, протянул:

— Ну вот, ей-же-ей, я поклялся сожрать пе-

ченку этого мужика, и я это сделал!

Смысл этой байки для тех из нас, кто является великими знатоками, — в том, что этот герой Дикого Запада предпочел съесть печень своего врага в ресторане отеля и пристойно. Прием пищи как простое потребление еды вышел из моды тысячи лет назад; мы уже забыли, что это такое. Чаплин, обгладывающий гвоздики своего тушеного башмака в «Золотой лихорадке», таким образом представляет ни с чем не сравнимое мгновение сатиры, воплощая в себе все, что мы слышали о британских джентльменах, одевающихся к ужину в Конго (как Ливингстон, заставивший ждать Стэнли перед их знаменитой встречей, пока он не извлечет из багажа свой парадный костюм²³).

Раскин и Тёрнер никогда не обедали вместе, хотя приглашение однажды направлялось. Тёрнер знал, что его манеры не сравнятся с манерами рафинированных Раскиных, и так об этом и заявил, наглядно показав, что зубов у него нет, а потому мясо приходится высасывать. Приличия есть приличия, тут уж ничего

²³ Дэвид Ливингстон (1813-1873) - англо-американский миссионер и исследователь Африки. Генри Мортон Стэнли (1841-1904) - американский журналист, отправившийся на поиски экспедиции Ливингстона, пропавшей при поисках истоков Нила. Их встреча состоялась 10 ноября 1871 г. в деревушке Уджиджи на восточном берегу оз. Танганьика.

не подделаешь, и великий художник и его великий толкователь и защитник были обречены питаться порознь.

И Витгенштейн не мог есть со своими коллегами-преподавателями за их высоким профессорским столом в Кембридже. Можно только жалеть, что повод — натуральнее некуда. Во-первых, Витгенштейн носил кожаную куртку на молнии, а преподады за высоким столом должны появляться за столом в академической мантии и при галстукe. Во-вторых, Витгенштейн считал недемократичным принимать пищу на уровне четырнадцати дюймов над своими студентами (которые ели — можно ли так сказать? — за столом низким).

Кодекс кембриджских манер не мог вынудить философа сменить кожаную куртку на более формальное одеяние, как не мог вмешаться и в вопросы его совести. Одновременно он не мог и позволить ему обедать за высоким столом недолжно одетым. Компромисс нашли: преподаватели сидели за своим высоким столом, студенты — за более скромными столами, а Витгенштейн обедал посередине за ломберным столиком, отдельно, однако наравне, и английский декорум не нарушался.

В «Максиме» отказались обслуживать Линдона Бейнса Джонсона, в то время — президента Соединенных Штатов, на основании того, что персонал ресторана не располагал ре-

цептом барбекю по-техасски, хотя дело было в том, что они просто не знали, как его подавать или как критиковать манеры *мсье ле президана* при поедании оного.

Самое лучшее проявление манер со стороны ресторана, свидетелем которому я был, случилось в отеле «Импириэл Рамада Инн», в Средний Барочный Зал Лоуренса Уэлка которого мы пришли как-то с фотографом Ралфом Юджином Митъярдом (замаскированным под бизнесмена), монахом-траппистом Томасом Мёртоном²⁴ (в штатском костюме табачного фермера, но с тонзурой) и редактором журнала «Форчун», который разбился на пути в аэропорт на машине, взятой напрокат в агентстве «Херц», и был весь заляпан кровью с макушки до пят. Голливуд к таким вещам привык (Линда Дарнелл²⁵ пьет молочный коктейль с чудовищем Франкенштейна между дублями), равно как и Рим с Нью-Йорком — но

²⁴ Томас Мёртон (1915-1968) - американский поэт и прозаик, монах-траппист.

²⁵ Линда Дарнелл (Монетта Элоиза Дарнелл, 1921-1965) - американская популярная киноактриса 1940-х гг.

²⁶ (Джон Орли) Аллен Тейт (1899-1978) - американский поэт и критик, основатель группы "Беглецы", состоявшей из студентов и преподавателей Университета Вандербилта, выступавших за сохранение "традиционных ценностей аграрного Юга".

²⁷ Исаак Динесен (Карен Кристенс Динесен, баронесса Бликсен-Финеке, 1885-1962) - датская писательница.

только не Лексингтон, штат Кентукки. Еду нам подавали без всяких комментариев со стороны официанток, несмотря на то, что Мёртон залпом выпил шесть martinis подряд, а редактор «Форчун» останавливал кровь из всех своих ран всеми салфетками со стола.

Потомство всегда благодарно заметкам о застольных манерах знаменитостей хотя бы просто потому, что эта информация достаётся совершенно даром и ничему не учит. Ну что нам может сказать то, что Монтень глотал, не жуя? Я ел с Алленом Тэйтом²⁶, заинтересовавшимся едой, лишь когда пришла пора загасить окурок в нетронутым салате, с Исаак Динесен²⁷, которая только играла с устрицей, но так и не съела ее, с Луисом Зукофски²⁸, который обедал половиной гренка, отправляя в рот одну крошку за другой.

Манеры выдерживают испытание превращениями судьбы. На Гертруду Илай, филадельфийскую хозяйку салона и покровительницу искусств, однажды нашел стих пригласить домой Леопольда Стоковского и весь его оркестр, а также несколько друзей. Остановив в коридоре своего дворцового, она небрежно сообщила ему, что на ужин из того, что подвернется под руку, она ожидает несколько человек.

²⁸ Луис Зукофски (1904-1978) - американский поэт, лидер "объективизма".

— Мадам, — отвечал дворецкий довольно ледяным тоном, — мне дали понять, что сегодня вечером вы ужинаете одна; прошу вас принять мою отставку. Желаю всем вам приятного вечера.

— В самом деле, — сказала мисс Илай, а затем с безупречным изяществом, которое ничем нельзя поколебать, собственноручно накрыла все столы в доме и распределила по тарелкам крошечные кусочки одной печеной курицы, имевшейся в наличии, щепотки латука и капельки майонеза. Успех не сравним, конечно, с хлебами и рыбами из Писания, но, по крайней мере, каждому что-то досталось.

Я, живущий почти исключительно одной жареной колбасой, супом «Кэмпбелл» и батончиками «Сникерса», и не стал бы как-то особо интересоваться застольными манерами, если бы они — даже в такой затворнической и небогатой событиями жизни, как моя, — не приводили к стольким стычкам со смертью. Великая женщина Кэтрин Гилберт, философ и эстет, как-то раз настояла, чтобы я попробовал настоящего флорентийского масла, которым ее угостил Бенедетто Кроче. Я уже проглотил несколько булочек, намазанных таким важным маслом, пока не понял из продолжающейся между нами беседы, что масло передали ей несколько месяцев назад где-то в тосканских холмах в августе, после чего оно пе-

ресекло Атлантику на пароходе, упакованное вместе с ее книгами, итальянскими полевыми цветами, прошутто и другими сувенирами великой итальянской культуры.

Начался жар, и перед глазами все поплыло несколько часов спустя — в бреду я припомнил последнюю трапезу Пико делла Мирандолы, где еду ему подавали Лукреция и Чезаре Борджа. *In extremis*²⁹ я оказывался на Крите (осьминог и нечто похожее на покрытый шеллаком рис, вместе с П. Адамсом Ситни³⁰), в Югославии (совершенно невинная на вид дыня), в Генуе (телячьи мозги), Англии (черноватое рагу, которое, казалось, тушили в керосине), Франции (*andouillette*³¹, любимый корм Мегрэ, только тут вся штука в том, как я теперь понимаю, что следует родиться в Оверни для того, чтобы желудок ее переварил).

Но разве не существует контр-манер, которые могли бы спасти человеческую жизнь в этом несправедливом мученичестве вежливости? Я слышал, что Эдварду Дальбергу³² хватило мужества отказаться за столом от еды — но в результате он растерял всех своих друзей и

²⁹ При смерти (лат.).

³⁰ П. Адамс Ситни (р. 1944) - американский культуролог и художественный критик, историк киноавангарда.

³¹ Сосиска (фр.).

³² Эдвард Дальберг (1900-1977) - американский романист и эссеист.

стал мизантропом. Лорд Байрон однажды отказался от всех блюд, которые подавал ему «Завтрак» Роджерс³³. Мане, считавший испанскую пищу тошнотворной, но полный решимости изучить в Прадо всю живопись, провел две недели в Мадриде, не съев вообще ничего. Какому-нибудь «приват-доценту» от нечего делать стоило бы составить панегирик тем кулинарным стойкам, которые, подобно Марку Антонию, пили из желтых луж, от одного взгляда на которые другие умирали. Причем не изголодавшимся и отчаявшимся, которые во время войн и блокад ели клей с книжных корешков или прошедшую через лошадей кукурузу, обои, кору и зверей из зоопарков, но пленникам цивилизации, глотающим с двадцатой попытки хрящ за храбрым трепом с автором романа о трех поколениях неистово живучего семейства.

Да и в любом случае — у кого сейчас еще остались манеры? Ни у кого, это уж точно; у всех, если ваш взгляд научен. Даже самый придурковатый подросток, дома питающийся прямо из холодильника, а в обществе — в «Бургер-Кинге», рано или поздно окажется за столом под неусыпным оком будущего тестя или тренера и ему придется очень постараться,

³³ Сэмюэл "Завтрак" Роджерс (1763-1855) - коллекционер, поэт и банкир, известный светский сплетник своего времени.

³⁴ Красный колпак (фр.).

чтобы сожрать булочку в два присеста, а не в один, и оставить что-то соседу, когда ему передадут миску с картошкой. Он, конечно, по-прежнему будет заправлять всю свою тарелку шестью ляпами кетчупа, опрокидывать стакан с водой, а пирожное поедать прямо с ладони; но жена, загородный клуб и ротарианцы до него доберутся, и не успеет ему исполниться двадцати пяти, как он начнет вкушать фруктовый салат с отставленным мизинчиком, промакивать рот салфеткой перед тем, как пригубить сотерн «Альмаден», и беседовать с парнями в конторе об особенностях китайских котелков и фондю.

Археологи недавно решили, что можно обозначить начало цивилизации понятием о дележе одной добычи — в этой простой идее мы видим зародыш семьи, сообщества, государства. О распадающихся браках мы можем отметить, что подлинный разрыв происходит не когда Джек и Джилл уже не спят вместе, а когда они уже вместе не едят. Общий стол — последний нетронутый обряд. Ни одна культура не надевает здесь *bonnet rouge*³⁴, за вечным исключением немцев, у которых вообще никогда никаких манер не наблюдалось.

Тирания манер, таким образом, может быть давлением, которое на нас оказывает необходимость выжить на вражеской территории. Прием пищи — самая интимная и в то же

время самая публичная из биологических функций. Переход от одного обеденного стола к другому — эквивалент перехода от культуры к культуре даже внутри одной семьи. Одна из моих бабушек подавала к бисквитам масло и черную патоку, а другая грохнулась бы в обморок от одного вида черной патоки на столе. Одна подавала кофе во время еды, другая — после. Одна готовила зеленые овощи со шпиком, другая — с обрезками окорока. Одна клала в чай кубики льда, другая — колола лед из лйдника. Мой отец жаловался, что не пил понастоящему холодный чай со льдом с тех пор, как изобрели холодильник. Он был прав.

Смогла бы какая-нибудь из моих бабушек — одна с английскими деревенскими манерами, другая с французскими — отобедать в самолете? Что бы *Roi Soleil*³⁵ мог сделать с этим квадратным футом пространства? Мое семейство, всегда державшееся скромно, стало выходить в рестораны лишь через много лет после окончания Второй мировой войны. Тетушка Мэй выпила весь крошечный кувшинчик мо-

³⁵ Король-Солнце (фр.) - прозвище французского короля Людовика XIV (1638-1715).

³⁶ Дэниел Бун (1734-1820) - герой американского фронта, участник борьбы за освоение Дикого Запада, охотник, строитель дорог, шериф округа.

³⁷ Эмили Прайс Пост (1873-1960) - американская писательница, своего рода законодательница мод в области этикета.

лока, который обычно подают там к кофе, и заметила дядюшке Баззи, что все порции в этих кафе — определенно скудные.

Я вырос в убеждении, что есть приготовленное другими людьми — большое достижение, вроде изучения чужого языка или пилотирования самолета. Я очень долго был убежден, что греки питались исключительно чесноком и одуванчиками, а евреи настолько разборчивы в еде, что едва ли вообще едят. Дядюшки, побывавшие во Франции с американскими экспедиционными войсками, доносили, что французы живут на жареных крысах и улитках. Китайцы, как я вычитал в книжке, начинают еду с десерта. Счастливый народ!

Манеры, как и любой набор сигналов, составляют язык. Возможно научиться говорить по-итальянски; есть по-итальянски — никогда. Во времена воспитанные бунтарю против обычаев всегда есть что нарушать — застольные манеры. Диоген напускал на себя лоск Дэниела Буна³⁶, а Платон ел с благопристойностью, которой могла бы поучиться Эмили Пост³⁷. Торо, Толстой и Ганди принимали пищу с подчеркнутой сдержанностью, умеренно и в сугубой простоте. Кальвин питался только раз в день простой пищей и, вне всякого сомнения, воображал, что Папа обжирается фазанами, соловьями и фаршем из дикого кабана с макаронами.

Почтенный Джон Адамс³⁸, впервые принимавший пищу во Франции, счел еду вкусной, хоть и непонятной, но покраснел от застольной беседы (одна дама спросила, не его ли семья изобрела секс); а Эмерсону³⁹ как-то раз пришлось постучать по своему бокалу, когда двое гостей, Торо и Агассис, завели речь о совокуплении черепах. Бульшая часть греческой философии, лучшие афоризмы доктора Джонсона⁴⁰ и христианская религия родились за ужином. Застольные разговоры Гитлера были так скучны, что Ева Браун и один фельдмаршал однажды просто заснули у него перед носом. Он злился на них целый месяц. Генералиссимус Франко задремал, пока с ним за столом разговаривал Никсон. Может статья, беседа за общей ляжкой страуса эму — и впрямь начало цивилизации.

Есть в молчании, как это делали египтяне, почему-то представляется особенно ужасным и чопорным. Пока сэр Вальтер Скотт принимал пищу, у него под самым ухом гудела волын-

³⁸ Джон Адамс (1735-1826) - второй президент США (1797-1801), один из "отцов-основателей" американской демократии.

³⁹ Ралф Уолдо Эмерсон (1803-1882) - американский философ, поэт и эссеист.

⁴⁰ Сэмюэл Джонсон (1696-1782) - американский философ, педагог, религиозный деятель, первый президент Королевского колледжа, ныне - Колумбийского университета.

ка, вокруг собирались все его животные, а перед ним болтало целое море гостей. Только поистине безумные едят в одиночестве — вроде Говарда Хьюза и Сталина.

Эксцентричность застольных манер — все наверняка слышали рассказы о богатых дядюшках, надевающих к столу клеенчатые летные шлемы, — задерживается в памяти намного дольше, чем иные причуды. У меня по спине не всякий раз заново бегут мурашки, когда я вспоминаю, как зашел в «Прогулочный Домик» и обнаружил, что все столы, включая раздаточный, накрыты; и не только накрыты, но и еда подана. Занято было только одно место — весьма эксцентричным господином, явно — миллионером. Он, как мне объяснила несколько дней спустя официантка, устраивал званый ужин, однако никто не пришел. Он все ждал и ждал. До этого он уже несколько раз так делал — и никто никогда не приходил. По мнению официантки, он всякий раз забывал разослать приглашения; я же считаю, что его гости просто никак не могли решиться им поверить.

И был в Оксфорде один профессор, которому нравилось сидеть под своим чайным столиком, прикрытым скатертью, и из-под низу раздавать чашки чаю и ломтики торта. Все это время он поддерживал живейший разговор, и большинство его друзей к этому привыкли.

Всегда находился, правда, какой-нибудь студент, приходивший на чаепитие неподготовленным — он только сидел и таращил глаза, покрывался холодным потом и начинал заикаться.

Однажды летним вечером в Южной Каролине я рассказывал об этом профессоре, чтобы развлечь публику английскими манерами. Дальняя кузина, которой еще и двадцати не исполнилось — родом она была из деревни и редко задумывалась о манерах поведения иностранцев вообще, — выслушала мой анекдот с мрачным ужасом, отправилась домой, и там с нею случился припадок.

— Мы полночи Эффи Мэй успокоить не могли, — рассказывали нам позже. — Она часы напролет кричала, что перед глазами у нее стоит только это страшилище под столом, откуда высовывается одна рука с чашкой и блюдцем. Она говорит, что никогда этого не переживет.

НАХОДКИ

Каждое воскресенье моего детства после занудства воскресной школы и жуткой церковной скуки, когда коррозия духа благополучно залечивалась ростбифом, макаронной запеканкой, а под конец — персиковым коблером, мой отец погружал нас всех в «эссекс», позднее сменившийся «паккардом», и увозил на поиски индейских стрел. Так это и называлось: «искать индейские стрелы». Дети не замечают странностей собственных семей — из всех знакомых только мы посвящали воскресенье любительской археологии, но я не помню, чтобы это представлялось мне чем-то необычным.

Изредка мы брали с собой знакомых, которых тоже интересовал поиск индейских стрел. Большинству, очевидно, просто требовался повод выбраться из дому. Всех соседей, друзей и коллег мы оценивали по тому, кем они станут в наших экспедициях — обузой или хорошими товарищами. И конечно, в этих поездках определялось мое отношение к людям, пусть неосознанное. Я узнавал, что иные из них не видят ничего — не заметят роскошнейшего томагавка, даже если на него наступят, не отличат обработанного камня от обломка

кремня или кварца; им не понять, почему мы так радостно вопим, подобрав наконечник стрелы, горлышко кувшина с раскрашенным краем или насечкой, подставку под горшок, или те, самые важные находки, что запоминаются навсегда и в мельчайших подробностях — целую трубку, великолепный резак, а то и крепкий наконечник копья, изящный, с заплатами и зазубринами, точно его выдолбили только вчера. «Есть!» — крик доносился со склона, с края пашни или из оврага. На вопли не сбегались — это считалось дурным тоном. Полагалось с притворным безразличием продолжать поиски, и только если путь проходил неподалеку от удачливого изыскателя, можно было попросить позволения взглянуть. Отец никогда не смотрел на чужие находки, пока мы не собирались у машины. «Неплохо», — говорил он, или: «Это уже кое-что». Чаще же просто хмыкал, ибо мы с сестрой предъявляли ему пригоршни грубых кварцевых наконечников, сделанных небрежно и без души. Мог попасться сомнительный заостренный камень, который мы на всякий случай считали за наконечник, но отец выуживал его из добычи и выбрасывал в окно машины.

Наши экскурсии проходили по верхней части долины Саванны, вокруг таких мест, как Хердмонт, Джорджия, — заброшенный в тридцатые годы городок; Вэйр-Шоулз, Южная Ка-

ролина; Коронака (проезжая через нее, бабушка Давенпорт всегда восклицала: «Сорок лет, сколько можно, Корнелия!» — и, насколько я помню, никто ни разу не спросил, что она хочет этим сказать, а теперь уже поздно); Колхаун-Фолз, Аббевилль, а еще сеть перекрестков (названных обычно по расположенным там хлопкоочистительным фабрикам), ореховые рощи и городки из одной улицы, вроде Айвы, Старра или Селения Доброй Надежды. Искать лучше всего было осенью, когда собран урожай, а поля расколола изморось. Как раз в это время из трещин земли появлялись наконечники стрел — подарки для нас всех. Камень, пробившийся наверх, неизбежно оказывался на подобии пьедестала, воздвигшемся посреди размытой почвы. Такие находки считались великой удачей. «Прямо так и сидит!» — это называлось. Но гораздо чаще всего обнаруживались крошечные стрелы из голубого кварца, предназначенные для птиц. Достойные находки были впечатаны в землю и выдавали себя лишь зашифрованными намеками. Их отыскивал отец. Лучшей моей добычей стал круглый камень размером с двадцатипятицентовую монету, толщиной в три таких монеты и с вмятинами на каждой стороне, как в скульптурах Бранкузи — будто специально для указательного и большого пальца. Я решил сначала, что в этом камне индейцы крити-

ли тетивой палочку, когда хотели добыть огонь, однако непохоже было, чтобы вмятины делались для такого кручения или получались из-за него.

Через много лет, уже в Гарварде, я по совету отца отнес этот камень в музей Пибоди специалисту по индейской культуре. Тот посмотрел и рассмеялся. Затем выдвинул ящик и показал мне целую кучу точно таких же камней. Для чего они? «Никто не знает», — вздохнул ученый. Отец предположил, что это фишки для какой-нибудь игры, и это было похоже на правду. Чероки, чьи каменные артефакты мы находили на стоянках и местах охоты, слыли игроками настолько азартными, что, проиграв все, могли поставить на кон скво и детей.

Воскресные поиски были вещью для себя, бесспорным ритуалом, чей *sacrum*⁴¹ обладал негласными и неприкосновенными границами. Прочие загородные прогулки — скажем, продолжительные набеги на ореховые и каштановые рощи округа Аббевилль — предпринимались для удовольствия пеших походов или ради причудливых и богатых терпентином сосновых наростов, которые можно было собирать для костров. Летом случались поездки по самым дальним и заброшенным грунтовкам — за свинными сливами, дикими персиками и ежевикой, осенью — за желтым и лиловым му-

⁴¹ Святилище (лат.).

скатным виноградом, который, подобно лианам, забирался высоко на деревья и, чтобы заметить его, требовался взгляд не менее острый, чем наконечник стрелы. Мы были семейством изыскателей, хотя совершенно не осознавали этой своей страсти ко всему, что трудно найти. Я собирал марки, значки, вкладывая от жевательных резинок, другой хлам, но все это было моим личным делом, куда менее важным, чем поиски индейских стрел.

Детство не знает интроспекций, в своей невинности оно обходится без рефлексии. Отрочество с презрением, иногда со стыдом поворачивается к нему спиной. Позже детство вновь открывается перед нами, и все, что мы в нем находим, полно поразительных сюрпризов. О том писали Пруст и Фрейд — мгновения детства возвращаются, подчиняясь странным и необъяснимым законам. Если на тротуаре лежит монета, я ее найду; за неделю я подбираю семь или восемь центов (я повсюду хожу пешком, отвергая двигатель внутреннего сгорания, как малодушную уступку лени и постыдным преимуществам комфорта), и это не считая отличных карандашей, щепок и изредка попадающихся десятицентовиков. В Фьезоле, вместо того, чтобы наслаждаться красивым видом, я пальцем ноги выкопал монету с портретом Муссолини.

Меня поражает, как мало в детстве я видел

связей между вещами. Я живо вспоминаю, как читал книгу о Леонардо, помню со всеми важными подробностями его поиски морских ракушек в горах, но до чего же удивительно и абсолютно для меня необъяснимо: я не видел ни малейшего сходства между моей любительской археологией и археологией Леонардо. Столь строгим разделением понятий могло руководить только чувство места. Книжки читались у камина или в кухне у печи «франклин», летом — под фиговым деревом, и все, что прочитывалось, оставалось там, где прочитывалось. Мне не приходило в голову, что кто-то из школьных учителей слышал о Леонардо да Винчи, равно как и о Тарзане, Викторе Гюго, Роберте Луисе Стивенсоне, или о Тунервилльском трамвайчике⁴², которые слиплись у меня в голове в нечто персонально мое и никому другому заведомо не интересное.

Школьный класс был своим собственным местом, наш дом — другим таким же, красные поля долины Саванны — третьим, коровье пастбище — четвертым, городские кварталы, кинотеатры, чужие дома — все это разделялось, подобно континентам, в несопоставимые геологические эпохи. Наверное, это еще как-то связано с социальной структурой Юга. Всякое явление обладало собственным сти-

⁴² "Тунервилльский трамвайчик" - детская книга

комиксов, впервые выпущенная в 1922 г. художником и писателем Фондейном Талботом Фоксом-мл. (1884-1964).

лем и прерогативами, было узаконено с беспощадной твердостью. У Бабенпорт (общепризнанное имя, придуманное для нее детьми) немислимо было упоминать движущиеся картины, игравшие в моей жизни столь важную роль, поскольку Бабенпорт отказывалась признать, что картинки могут двигаться. Это, говорила она, заведомо нелогично (и была, разумеется, совершенно права, но я в то время о том не знал), а значит, бессмысленно было выпрашивать у нее даже десять центов, если они будут потрачены на билет в «Стрэнд» («Попрыгунчик Кэссида», «Одинокий рейнджер», «Рой Роджерс») или в «Критерион» («Флэш Гордон», «Тарзан»), ибо все это жульничество, и те, кто ходят в такие места, поддавшись жалкому обману, будто картины могут двигаться, безусловно не получают от бабушки денег, поскольку на мякине ее не проведешь.

Нельзя было упоминать кинотеатры также и при бабушке Фант, ибо их посещение означало появление на публике, а до столь низменных поступков Фанты не опускались никогда. Они были французскими гугенотами из Бордо. В каком-то смысле — греческая трагедия, третья по счету в великой трилогии. Богатое семейство некогда владело двумя пароходами, возившими южно-каролинский хлопок из Чарлстона во Францию. Во время войны флот Соединенных Штатов потопил оба ко-

рабля: снова и снова слушали мы историю о том, как дедушка Сассар тонул вместе с «Эдисто», невозмутимо стоя на мостике, прижимая к груди Новый Завет и салютуя правой рукой флагу Конфедерации, что вскоре погрузился вслед за ним в волны Атлантики. Его брат носил кольцо дружбы, врученное ему Фитцхью Ли⁴³ — сия ценнейшая реликвия извлекалась из подобия шкатулки для драгоценностей и демонстрировалась нам. Кажется, я так и не осмелился ее потрогать.

После войны моя бабушка, родившаяся и выросшая в Чарлстоне (она никогда не говорила «янки», а только «вонючие янки» — единственное недостойное леди выражение, которое она себе позволяла), вышла замуж за Фанта и уехала с ним во Флориду заниматься фермерством. Там родились мои дядюшки Пол и Сайлас — с уже торчащими из десен зубами: по два маленьких розоватых зубика у каждого, это был *signum*⁴⁴ их судьбы. Однажды они лежали в колыбели, как вдруг в окно запрыгнула рысь и съела детей. Иногда это был аллигатор, который заполз в дом и съел их. Когда бабушка Фант достигла почтенного возраста, в ее историях появились структурные разли-

⁴³ Ли Фитцхью (1835-1905) - генерал Конфедерации, командующий кавалерийским полком, племянник генерала Роберта Ли.

⁴⁴ Знак (лат.).

чия. Она просила ни в коем случае не забывать, что я потомок сэра Айзека Дэвиса, хотя я так и не знаю до сих пор, кто такой сэр Айзек Дэвис. Через него мы состояли в родстве с королевой Анной. А еще вонючие янки украли у бабушки обручальное кольцо и отдали кухарке Холмансов, которая гордо проносила его целый день, а потом вернула мисс Эсси.

Нельзя было при бабушке Фант петть «Бирмингемскую тюрьму», поскольку дядя Джейми однажды провел там целую ночь. Также нельзя было (уже в отрочестве) упоминать при дяде Джейми новорожденных, ибо в сорок лет он ничего не знал об этой стороне жизни, и бабушка Фант решительно поддерживала в нем иллюзию, будто человечество восполняется с помощью аистов. Она ошибалась, как мы с отцом к собственному изумлению узнали. Выяснилось, что Джейми полагал, будто беременность наступает, если поместить мужское яичко в какое-то непостижимое женское отверстие. Он как-то задумчиво сказал, что если бы женился, то смог бы иметь только двух детей. «И вряд ли я бы выдержал такую боль».

Нельзя было упоминать и поиски индейских стрел — одна мысль о том, что ее дочь, зять и их дети разгуливают у всех на виду по лугам и полям, уложила бы бабушку Фант в постель с водруженной на лоб тряпицей, вымоченной в уксусе. Я к тому, что все время, пока

длилось мое детство, именно место задавало тон и настроение. Мои учителя ничего не знали о нашей археологии. Разумеется, мисс Анна Браун и мисс Лилли Браун нашли бы повод ее осудить — они были весьма благонаправны. Я не помню, чтобы в начальной школе нам рассказывали об истории. О Гражданской войне мы знали только то, что нашу директрису, мисс Мэй Расселл, в младенчестве поднял из кроватки и поцеловал знаменитый разбойник Мэнс Джолли, который ранее, к вящему удовлетворению мисс Мэй, проскакал галопом по длинному банкетному столу, где обедали офицеры Союза, круша все на своем пути, разряжая в янки два шестизарядных револьвера и распевая йодлем: «Root hog or die!»⁴⁵ Этот же мятежный вопль издал Дуглас Саутхолл Фримен⁴⁶ перед тем, как упасть замертво. Гротеск вряд ли смутил бы мисс Мэй Расселл — разве может джентльмен желать лучшей смерти? Мы обязаны были усвоить: *not* поется на высокой пьяной ноте — монотонно, как умеют голосить хлопковые плантаторы, *hawg* — визгли-

⁴⁵ Фразеологизм означает примерно то же самое, что "пан или пропал". Это также рефрен песни неизвестных авторов, сочиненной во времена Войны за независимость.

⁴⁶ Дуглас Саутхолл Фриман (1886-1953) - американский историк и редактор. В последние годы жизни надиктовал секретарям семитомную биографию Джорджа Вашингтона.

во до невыносимости, и *aw dah* — истеричное крещендо: не хочешь а вспомнишь, как солдаты Ирода обрабатывали младенцев мужского пола. Мы с удовольствием верещали, и нам тут же предлагалось вспомнить, как было спасено положение на Булл-Ран⁴⁷, где Борегар и Джонсон парились, пока Шестая Добровольческая дивизия Южной Каролины, ведомая Уэйдом Хэмптоном⁴⁸, не вырвалась вперед на левом фланге (солдаты в красных блузах выстраивались вокруг нашего нынешнего суда и, распевая «Пальмовую шотландку», маршем отправлялись в Виргинию).

Но школа была школой, церковь церковью, а дома домами. Принадлежавшее одному никогда не выливалось в другое. Я прекрасно чувствовал себя сначала в воскресной школе, где верил дурной нелепице, в которой они там погрязли, потом дома, пока с упоением разглядывал убийц в старых «Санди-Америкэн», а затем, почти до вечера на охоте за индейскими стрелами. После чего наступало время Джека Бенни⁴⁹ и одной-двух глав из сэра Вальтера

⁴⁷ Небольшая речка в северо-восточной части Виргинии, у которой армия Конфедерации одержала одну из самых серьезных своих побед.

⁴⁸ Пьер Густав Бюрегард (1818-1893), Уэйд Хэмптон (1818-1902) - генералы Конфедерации. Ричард У. Джонсон (1827-1897) - генерал Союзной армии.

⁴⁹ Джек Бенни (Берджамин Кубелски, 1894-1974) - американский комик, с 1934 по 1955 г. выступал по радио, и позднее - по телевидению.

Скотта. Упоминание закона божьего на охоте за индейскими стрелами стало бы неслыханной бестактностью, попросту безумием.

Правило гласило: всему свое место. И по сей день я пишу картины в одной части дома, тексты в другой, а читаю в третьей — читаю, фактически, в двух: легкое чтение для удовольствия вроде Сименона и Эрла Стэнли Гарднера происходит в одной комнате, научные занятия — в другой. Покидая дом, я становлюсь иным человеком. Непритязательный ум психиатра мог бы заподозрить неладное, но, по моему, это вполне естественно. Мой кот не узнает меня в квартале от дома, и я вижу по его морде, что также не должен признаваться, будто мы знакомы.

Устами Жанны д'Арк Шоу⁵⁰ сказал, что если бы все оставались дома, то были бы хорошими людьми. Это во Франции английские солдаты сделались исчадиями ада. И Жанна, и Шоу знали, что говорят. Всякий пес — кобель только у себя во дворе. Я профессор, лишь когда вхожу в аудиторию — там я чувствую, как переключается синдром Джекилла-Хайда. Попав в неконгениальное и чем-либо угрожающее место, я мучаюсь, подобно проклятому еретику. В незнакомой обстановке приспособиться удастся не сразу. Но это выполнимо —

⁵⁰ Трагедия Бернарда Шоу "Святая Жанна" (1924).

человек способен на все. Я прочел «Иосифа» Манна⁵¹, сидя у самого громкого в мире музыкального ящика в комнате отдыха XVIII воздушно-десантного корпуса. Коллега вспоминает, как штудировал Толстого за полевым орудием на Гвадалканале⁵², другой во время сражения при Кохиме⁵³ дочитывал Шекспира. Отправляясь в окопы Первой мировой, ученые-гуманитарии брали с собой работу. Аполлинер читал критический журнал, когда ему в голову вонзилась шрапнель. Он увидел, как покраснела страница, раньше, чем почувствовал боль. Наполеон вез с собой в Ватерлоо целую карету книг. Однажды на охоте сэру Вальтеру Скотту вдруг пришли в голову хорошие строки: он подстрелил ворону, выдернул у нее перо, заточил его и записал стихи вороньей кровью на своей куртке.

То, сколь легко бывает человеку вне своей скорлупы (мы говорим «не нахожу места», «растерялся», «не в своей тарелке»), может служить настоящим тестом на сообразительность. Я плохой путешественник. Вне дома,

⁵¹ Роман Томаса Манна "Иосиф и его братья".

⁵² Остров в Тихом океане, во время Второй Мировой войны был оккупирован Японией. В 1942 г. войска США предприняли первую полномасштабную попытку отбить этот остров.

⁵³ Кохима - город в северо-восточной части Индии, где с апреля по июнь 1944 г. проходило сражение между японскими и английскими войсками.

даже вместе с родными я, как ребенок, мучаюсь от острой ностальгии. Ничто не опустошает меня сильнее, чем неконгениальное место, и всякая поездка ассоциируется с угрозой этой неконгениальности — такова автобусная станция «грейхаундов» в Ноксвилле с туалетами, залитыми мочой и блевотиной, с омерзительной едой и худшим во вселенной кофе (а правило у них такое, что чем отвратительнее еда, тем она дороже), с ее идиотами-диспетчерами и стадами хулиганья в футболках без рукавов и тесных розовых штанах, злобно и бесцельно шляющихся по залу ожидания; аэропорты; все без исключения заседания — по любому поводу; званые коктейли, пикники, званые обеды, речи.

Говорят, что поблажки в соблюдении ритуала, больно задевшие чувства *dii montes* — гномов с холмов, — и привели Рим к падению перед варварами. Гении места — это *genii*, местные духи. Их знает любой фольклор: герой, связавший свою судьбу с судьбой какого-либо места, умирая, соединял *genii* с тем, что впоследствии оставалось от его жизни. Наше слово «конгениальность» означает родство с душой места, и всякое место, подобно живому существу, имеет душу.

Охотясь за индейскими стрелами, мы, по видимому, оставались на конгениальной территории, хотя земля эта обычно принадлежа-

ла кому-то другому. Чаще всего люди знали, что мы находимся на их земле, — сельские жители подозрительны. Мой отец вырос в деревне и понимал, что можно, а чего нельзя. Изредка какой-нибудь фермер, выйдя проверить погоду или посмотреть на дорогу, обнаруживал, чем мы заняты. У иных в доме тоже были наконечники стрел, и фермеры отдавали их нам. Они никогда не просили денег — просто отдавали. Даже беднейший из бедняков не стал бы продавать кусок камня.

Здесь, в некрашенных дощатых хибарах из дольщиков нам предлагали ковш колодезной воды — чистой и холодной до ломоты в зубах. Иногда перепадал кусок пирога из сладкого картофеля — угощала хозяйка, высокая женщина в фартуке и с манерами провинциальной английской леди. Мы, дети, просили показать нам поросят. Сельские жители были отдельной нацией — и белые, и черные, — их *mores*⁵⁴ запоминались надолго. В каком-то доме, скрутившись в мучительный узел, забилась в угол старшая дочь. Мы подумали об идиотизме, ведь сельские жители не отсылают своих сумасшедших в лечебницы. Но мать просто душно объяснила: «Она распутница, и думает, что вы это видите».

Однажды мы повстречали черное семейство, носившее наше имя, и, обменявшись фа-

⁵⁴ Обычаи (лат.).

мильными историями, — а черные бывают столь же разговорчивы и открыты, сколь белые бедняки молчаливы и сдержаны, — тут же выяснили, что их предки когда-то принадлежали нашим. После чего с нами обошлись как с визитерами королевских кровей: был устроен настоящий прием, а когда мы уходили, старый черный Давенпорт со слезами на глазах обнял моего отца. «О, господи, масса Гай! — воскликнул он. — Неужто вы не хотите, чтоб воротились старые добрые рабские времена!»

Ярче всего из этих походов помнится Торовское чувство, с которым мы глядели на все вокруг — землю, растения, камни, породу, звериные тропы и все те тайники природы, которых, казалось, никто никогда прежде не видел: потаенная заплатка мха с мужественно торчащей в середине клубучковой дицентрой, ароматные клочки сушеницы, репей, ящерицы, неотвратимая и безмолвная змея, что всегда уползала при нашем появлении, ястребы, канюки, заброшенные сады, полные яблок, персиков и слив.

Торовское, ибо эти походы, как мне впоследствии открылось, весьма напоминали его ежедневные экскурсии: они предпринимались с определенной целью — не настолько, однако, важной, чтобы превратить прогулку в рутину или обязанность. Торо тоже был коллекционером индейских стрел, если слово

«коллекционер» здесь уместно. Найденные индейские штуки мы складывали в большой ящик и редко туда заглядывали. Приходили люди из Смитсоновского института, и мы отдавали им все, что они выбирали; иногда отряд скаутов одалживал что-то для выставки на сельской ярмарке. Все понимали, что главное — сами поиски, радость находок.

Когда спустя много лет я увидел, как работают настоящие археологи, я почувствовал себя дома: у Микен и Ласко⁵⁵ они показали мне целый лоток копролита гиены и поинтересовались, какие из камней мой отец оставил бы, а какие выбросил: находки ледникового периода нужно было расставить по ранжиру от ценных к никудышным, подобно наконечникам стрел и каменным топорам.

Из полевых экспедиций моего детства я вынес и то, что назначение вещей должно быть скрыто от глаз, и знать о нем лучше не больше половины. Те, кому доподлинно известно, что они делают, по-видимому, упускают важнейшую часть любого действия. Мои родные, благодарение богам, особо не вникали в то, что доставляло нам радость, — критика предназначалась исключительно для неприятных занятий, да и то не для всех. А потому в детстве я

⁵⁵ Микены - археологическая площадка в Греции, в 90 километрах к юго-западу от Афин. Ласко - пещеры на юго-западе Франции, знаменитые найденной там первобытной живописью на стенах.

рисовал, мастерил всякие штуки, писал, читал, играл и мечтал вслух, не получая ни от кого замечаний. Позже я узнал, что меня считали не особо сообразительным, поскольку у того, чем я увлекался, поблизости не находилось образцов. Отправляясь в колледж, я не ставил перед собой какой-либо цели — у меня не было ни призвания, ни профессии, ни честолюбия.

Фанты презирали честолюбие, а Давенпорты его просто не знали. Отцовская работа на железной дороге была весьма почетной, и я считал это большой удачей, поскольку все прочие отцы либо что-то обрабатывали, либо продавали. Если я благодарен родным за то, что по ходу дела они научили меня находить (кажется, именно это я творю всю жизнь с текстами и картинками), то еще больше я благодарен отцу — пусть это и непоследовательно — за самый поразительный подарок, который только может быть: однажды вечером он посадил меня в кабину локомотива и целых пять минут позволил вести его по рельсам. Я любил поезда и вырос среди них. Я рисовал паровозы с той же страстью, с какой Хокусай писал Фудзияму. Моя тележка становилась воображаемым паровозом гораздо чаще, чем ракетой или бичкой. А тогда летним вечером нам встретился «Голубой хребет»⁵⁶, и отец, должно

⁵⁶ "Голубой хребет" (Blue Ridge) - тип паровозов, которые начали выпускаться перед Второй Мировой войной.

быть, заметил, какими глазами я смотрю на кабину машиниста. Меня вдруг подняли, поставили на ступеньку, а затем машинист — кажется, его звали Сингбелл — помог мне забраться на это несказанно важное сиденье. Паровоз всего-то протащил вагоны по депо, но это мои десятилетние руки управляли рычагом, который толкал цилиндры, поворачивал колеса и выбрасывал наружу шипящие султаны пара. Жизнь с тех пор — всего лишь спуск с той вершины.

Но не в этом суть поисков индейских стрел. Она, как я надеюсь, будет и дальше от меня ускользать. В зрелости их важность проявлялась все сильнее и сильнее — это знание лепило меня рукой куда более изящной и уверенной, чем любая классная комната; этот опыт помогал мне почувствовать землю, осень, все времена года; это чувство знатока дало мне возможность постичь вещи в их внутренней сущности. Я был со взрослыми — значит, это не игра. Не было уроков — значит, это не школа. Мы трудились добровольно — значит, это не работа. Нами не двигали идеалы — значит, это не идеализм, не культ и не философия.

И, тем не менее, там содержались семена самых разнообразных явлений — учености, стоической радости (кажется, нам было скучно и неловко, когда мы отправлялись в положенный отпуск к морю или в горы, тогда как

наконечники стрел искали с удовольствием и легкостью), а больше всего — собирательства: эта доисторическая страсть так из человека и не выветрилась. Еще было чувство локтя, хотя каждый действовал в одиночку. Парами индейские стрелы не ищут. Нужно расходиться веером. Зато можно громко возвещать о находке и покрикивать («Да сроду здесь не водилось никаких индейцев!») на другой конец поля. Если вдуматься, это было более человеческой разновидностью охоты. Отец никогда не охотился на животных и вряд ли за всю свою жизнь хоть кого-нибудь убил. Страстными охотниками были его братья — он почему-то стал исключением. И наоборот, никого из моих дядюшек не захватила бы столь глупая страсть: многочасовые поиски черепков с насечками или курительных трубок чероки.

Я знаю: в те дни во мне формировалось чувство места, случая и просто любого дела как такового. Я не сразу понял, что можно стать взрослым, но так и не научиться смотреть, вглядываться в детали поверхности, выискивать в любом пейзаже все то, что он может предложить. Мой отец так натренировался в поисках стрел, что замечал их в придорожной канаве, не выходя из машины. Или объявлял, когда мы проезжали мимо чего-то без остановки: «Вон там, у страстоцвета был неплохой наконечник, только уголок обломан».

Но все это сложено и убрано в безвозвратное прошлое. Ныне большинство наших полей — на дне огромного озера. Современные фермеры обставляют свои земли столбами и обтягивают колючей проволокой. Коллекционирование наконечников стрел превратилось в мелкое хобби, сувенирные лавки вытаскивают их у себя в подсобках и продают туристам из Нью-Джерси. Теперь все так. Я лелею память о тех днях, зная, что никогда до конца не пойму всего, чему они меня научили. Мы выросли и постепенно перестали ходить в походы. Не в самый последний раз, но в один из последних, перед заходом солнца мы, с находками в руках, завершили день одним из наших ритуалов — кока-колой из ледника, что стоял в лавке на перекрестке дорог. «По радио передали, — сказал хозяин, — что японские самолеты разнесли целый гавайский остров».

НЕТ, НО Я ЧИТАЛ РОМАН

С тех пор, как Рэндолф из Роанока⁵⁷ пытался убедить Сенат объявить вне закона выхолощенный текст Шекспира, которым в старших классах пользуются до сих пор, грамотность американцев в общественных местах обратилась в свою противоположность. Теперь вот из калифорнийских начальных школ выбросили Тарзана — за то, что жил с Джейн во грехе. Это случилось во время рождественских каникул, и поднялись вопли и контр-вопли. Гроссет и Данлэп⁵⁸ уверили Республику, что лорд Грейстоук и мисс Джейн Портер из Балтимора были обвенчаны по всем обрядам англиканской церкви на странице 313 «Возвращения Тарзана» — второго романа двенадцатитомной саги. Добрые жители Дауни, штат Калифорния, имели в виду Тарзана голливудского.

На страницах Берроуза, когда мисс Портер официально знакомится с Тарзаном — до этого она видела его лишь мельком, когда он спа-

⁵⁷ Джон Рэндолф (Джон Рэндолф из Роанока, 1773-1833) - американский политический и государственный деятель консервативного толка, оратор.

⁵⁸ "Гроссет и Данлэп" - американские издательство (осн. 1898), специализирующееся на книгах для детей и юношества.

сал ее от домогательств примата Теркоза, поклонника для девицы Портер неприемлемого, — он умеет читать и писать по-английски (не очень четко), говорит «по-обезьяньи и немного по-слоновьи» и на французском. К шестому тому эпоса Тарзан говорит на арабском, английском, немецком, банту, свободно — на слоновьем, на суахили, французском, мартышечьем, среднеанглийском, львином, абиссинском и довольно сносно понимает американский. И дальше в том же духе. Откройте «Франкенштейн» и послушайте, как чудовище цитирует Эсхила; посмотрите, как оно байронизирует насчет величественности Альп; и взгляните на несчастную тварь в лапах Голливуда.

Ворчливый приверженец последовательности может стенать о том, что нечестно вырождаться в обе стороны: позорить Тарзана одной рукой, затем запрещать другой за то, что он стал вульгарной тенью своего благородного естества. Тарзан же, если хотите, безнравственен. Для изучающего идеи он — человек, надменно попирающий закон, он супермен с высокомерно задраным носом. Он, фактически, — Шерлок Холмс, катализированный Руссо и Фенимором Купером, помещенный в воображаемые джунгли Дарвина, физически развитый и борющийся за выживание. Холмс же — не кто иной, как Уолтер Па-

тер⁵⁹, переодевшийся частным сыщиком для того, чтобы британская публика могла соучаствовать, в конечном итоге, в сокровенных деяниях Эстетов (из коих Холмс — самый преданный и последний прерафаэлит).

Но невозможно, чтобы все было ясно, как по заказу. Тарзан никогда больше не будет запрещен, поскольку вкус в тех романах притуплен и нем, а зачастую и неуважителен к тому неуклюжему правосудию, с которым мы все вынуждены мириться. Раз такое дело, мы можем только побуждать подлинного Тарзана мистера Берроуза двигаться дальше, каким бы добродушным болваном и блестящим лингвистом он ни был; ибо, по сравнению со своим *диминуэндо* на киноплёнке, в книжке комиксов и электронно-вакуумной трубке, он — в самом деле возвышенное и благородное существо и, увы, нуждается в защите.

⁵⁹ Уолтер Патер (1839-1894) - английский писатель, критик, близкий прерафаэлитам.

РАСКИН

Сто лет назад⁶⁰ в Брэнтвуде, своем доме на берегу Конистон-Уотер в Ланкашире, в Озерном краю, прославленном Вордсвортом и Кольриджем, умер восьмидесятилетний Джон Раскин. Десять мрачных лет он был не в своем уме и лишь изредка узнавал свою двоюродную сестру Джоан Северн, многострадальную женщину, которую за тридцать шесть лет до этого приняли в семью Раскина ухаживать за его престарелой матерью. В 1871 году Джоан Эгню, как ее тогда звали, вышла замуж за сына Джозефа Северна, закрывшего глаза Китсу. Раскин повстречал Джозефа Северна на лестнице в Риме в 1841 году — Раскин поднимался, Северн и Джордж Ричмонд спускались. Ричмонд закрыл глаза Уильяму Блейку.

Такова была жизнь Раскина — цепь случайных встреч. Ребенком он видел Вордсворта, спящего в церкви. Позднее, в Оксфорде, Вордсворт вручит ему желанную Ньюдигейтскую поэтическую премию. В конечном счете, Раскин стал думать о своей жизни, да и о жизни вообще, как о лабиринте с неожиданными поворотами, лабиринте (или *crinkle-crankle*, чосеровское словцо, которое Раскин любил упо-

⁶⁰ Эссе было написано в 2000 г.

треблять) удачных проходов и озадачивающих тупиков. С 1871 по 1884 год он развивал эту идею в серии ежемесячных эссе, обращенных к «труженикам Великобритании». Он назвал этот труд «*Fors clavigera*» (он любил латинские названия). Это каламбур столь же изощренный, сколь и весь труд: *claviger* — обладатель *clava* (дубинки, как у Геркулеса) или *clavis* (ключа, как у Януса, бога дверей), или *clavus* (кола, как у Иаили в Библии, который она вбила в голову тирана Сисары⁶¹). *Fors* означает везение и представляет собой, по словам Раскина, «лучшую часть» английских слов *force* (сила) и *fortitude* (стойкость).

Когда Тезей с дубинкой отправился в критский лабиринт убить чудовище Минотавра, его ключом к выходу наружу был клубок из нити, или *chue* (что этимологически сродни словам *clava*, *clavis* или *clavus*), который распускала Ариадна.

Критский лабиринт был построен архетипическим строителем и конструктором Дедалом — скульптором, архитектором, аэронавтом, изобретателем парусов и корабельной оснастки, творцом механических коров, в которых критская царица Пасифая могла совокупляться с быком. Плодом этого межвидового спаривания стал Минотавр, который поедал афинских детей. Он жил в центре блудилища,

⁶¹ Суд. 4:21.

выстроенного для него Дедалом, — Лабиринта. Этот миф фигурировал в европейской поэзии и живописи три тысячи лет.

Первым лабиринтом маленького Джона Раскина, как объяснил в своем блистательном «Лабиринте Раскина» профессор Джей Феллоуз, был сад на задворках Херн-Хилла, лондонского дома, в котором Джон Раскин вырос, где меж длинных кирпичных стен были заключены деревья, цветы, трава и тропинки. Здесь для рыжеволосого голубоглазого мальчика желудевые чашечки и раковины улиток были самыми замечательными диковинами. Ему нравились также ключи и галька.

Его отец, богатый виноторговец, импортер и оптовый поставщик хереса, портвейна и бордо, был статным шотландцем, его тоже звали Джон. Мать Раскина, Маргарет, была строгой кальвинисткой и, не дрогнув, мирилась, с тем, что Библия «так прямолинейна». Каждый день начинался у Раскинов с чтения Писания вслух — всего по порядку, год за годом, с Бытия 1:1 до Откровения 22:21, а затем начинали сначала. Раскин знал Библию наизусть.

Воспитание Раскина, которое он так обаятельно вспоминает в своей отрывочной автобиографии, «*Praeterita*» (шекспировское «былое», прустовское *temps retrouvés*), было осто-

рожным и любовным возвращением благочестия, прямоты характера и интеллектуального любопытства. Родители надеялись, что он станет пастором; Раскин жаждал быть геологом. Он был исключительно способным ребенком. Его возили по Англии в комфортабельных экипажах и на европейские экскурсии смотреть картины и соборы. Он влюблялся в кристаллы, ледники, альпийские долины, пейзажную живопись, греческую и латинскую поэзию, готическую архитектуру и девочку из семьи Домек (французское звено их винного предприятия) и играл с ней в топиарии Хэмптон-Корта (первый *настоящий* лабиринт Раскина, хотя ему доводилось видеть лабиринты на полу французских церквей, в Амьене и Шартре, и итальянской в Лукке). Он научился всему, кроме житейских материй.

Когда, после Оксфорда, где еще студентом он написал две книги, он женился на Эффи Грей, он не знал, что делать в первую брачную ночь, и ничего не делал — целых шесть лет. Эффи была красива, очаровательна и, вероятно, столь же невежественна, как и Раскин, в том, откуда берутся дети. Последний из нынешних биографов Раскина Тим Хилтон, автор замечательной новой книги «Джон Раскин: позднейшие годы» (продолжение предыдущей, «Ранние годы: 1819-1859») и намеченной к публикации работы о «*Fors clavigera*», опи-

сывает этот своеобразный брак с пониманием и тактом. Он ясно дает понять, что Раскин, от беспредельного невежества или с бессознательным намерением, создал на этюдном выезде такую нарочитую близость между Эффи и художником-прерафаэлитом Джоном Эвереттом Милле, что природа сделала то, что она всегда делает с двадцатилетними, когда они попадают в общую спальню в сельской хижине. Эффи подала на развод, вышла замуж за Милле, завела большую семью, и они жили долго и счастливо.

Выступая на бракоразводном процессе, Раскин сказал, что женское тело оказалось не тем, что он о нем думал. Хилтон выражается без обиняков: «Он был педофил», — три лаконичных слова в его работе в 875 страниц. Этот голый факт становится, однако, лейтмотивом всей дальнейшей хилтоновской биографии, равно как и жизни Раскина. Сексуальная одержимость может, как в «Лолите» Набокова, завести в ослепляющее безумие. Она может также подарить нам книги об Алисе Льюиса Кэрролла, коллеги Раскина по Оксфорду, или сформировать жизнерадостных язычников, вроде английского романиста и автора дневников путешествий Нормана Дугласа, чувственных сатириков, как Фредерик Рольфе, или иронических немцев, как Томас Манн. Или, если уж на то пошло, философию Сократа и

ум Леонардо.

Когда Раскин влюбился в 10-летнюю Роуз Ла Туш, эльфоподобную девочку из зажиточной семьи англо-ирландских евангелистов, он был настигнут своим даймоном. Хилтон показывает, как Раскина стали занимать не достигшие половой зрелости девочки в 1853 году, когда ему было 34: откровением стала почти голая итальянская крестьянская девочка, которая блаженствовала на куче песка, — так Данте впервые увидел Беатриче, девяти лет, на Понте-Веккио, или Стивен Дедал был преобразен в «Портрете» Джойса девочкой, бредущей по берегу моря.

Роуз, как и ей подобные впоследствии, была чистейшим символом. Эта вздорная, капризная, безграмотная религиозная фанатичка совершенно не стоила обожания Раскина. Мы ничего не знаем о Беатриче Портинари или о белокурой Лауре Петрарки; легко угадать, что это были образцовые итальянки, боящиеся сов и дурного глаза, хорошие поварихи, крепкие вышибальщицы грязи из белья в день стирки у реки. А шекспировский г-н У. Х., вероятно, не мог уследить за сюжетом «Гамлета» и вонял, как мокрый пес.

Девочка на куче песка была озарением на раскиновой дороге в Дамаск. Задолго до этого он перестал верить в историческую правдивость Библии. Его фундаментализм гуманизи-

ровало изучение английского художника-романтика Джозефа Тёрнера, этого «солнцеклонника», и итальянского искусства. Викторианская эпоха была временем искренних сомнений в библейской истине и христианском учении. Мэттью Арнолд считал, что апостолы, из коих ни один не был итонской или оксфордской пробы, дурно поняли то, чему Иисус пытался их учить. Геология, Дарвин, епископ Джон Уильям Коленсоу (автор «Критического взгляда на Пятикнижие и Книгу Иисуса Навина», 1862) и немецкая библейская школа десятками выкуривали атеистов из подполья. Религия Раскина стала соглашаться на допущение, что Бог являлся египтянам, грекам, римлянам — даже католикам. Постепенно протестантизм стал представляться ему сковывающим, убогим и, вероятно, бесчеловечным.

В то время как эротические эмоции Раскина застыли на стадии вечного отрочества, его гений в синтезе знаний, полученных путем восприятия, достиг широты Леонардо. Его труд «Современные художники», предпринятый как обзор пейзажной живописи с целью поставить Тёрнера на вершину этого жанра, разросся до четырех томов, вобрав в себя Возрождение, средневековую живопись и превратившись в роскошно эксцентричное исследование по геологии, ботанике и геогра-

фии. Две другие многотомные работы Раскина, «Семь светильников архитектуры» и «Камни Венеции», выросли путем такого же ветвления, уходя в отступления, которые сами по себе являются книгами, тогда как основной текст пробивается сквозь подлесок подстрочных примечаний, волоча драконий хвост дополнений.

Полное собрание Раскина насчитывает 250 произведений, не считая многих томов писем и дневников. Некоторые — руководства по рисованию и перспективе, другие посвящены геологии, погоде, политической экономии, ледникам, истории, полевым цветам, морфологии листьев. Все эти страсти впадают в «*Fors Clavigera*», где они поставлены на службу обширному предприятию, практически воображаемому Цеху Святого Георгия с его многообразными видами деятельности, разбросанному по всей Англии, должным образом зарегистрированному в качестве корпорации, цель которой состояла ни более ни менее как в том, чтобы возродить культуру средневековых ручных ремесел (это в Англии, которая поставляла всему миру локомотивы и рельсы) и средневековых ценностей: владетель в своем поместье, крестьянин в своем домике. В его цели входила также очистка воздуха, рек и улиц. Друзья цеха подметали мостовую перед Британским музеем (на жалованье у Раскина),

держали в Лондоне чайную лавку с лучшим чаем и ежедневно доставляемыми из деревни сливками. Члены цеха пряли лен в Йоркшире, переводили Ксенофонта, срисовывали детали французских соборов, измеряли здания в Венеции, иллюстрировали рукописи, набирали шрифты, собирали минералы, доили коров и преподавали рисование. Положили начало Цеху оксфордские студенты Раскина (в том числе Оскар Уайльд) в 1870-е годы, на заре «эстетического движения», когда Уолтер Патер призывал молодежь «пылать непрерывным драгоценным пламенем».

Когда Раскин стал первым профессором искусства кафедры Слейда, он избрал себе в качестве жилья почтовую гостиницу на подступах к Оксфорду. Вставал затемно, читал Библию и молился, переводил страницу-другую Платона (перевод Джоуэтта был «позорным»), отправлялся в Оксфорд со своей собакой, читал лекцию о Карпаччо (визуальные пособия держал слуга), повторял лекцию (по необходимости, ибо ни одна аудитория в Оксфорде не могла вместить толпу, пришедшую его послушать), потом закатывал рукава, брал лопату и кирку и строил со своими студентами дорогу в Ферри-Хинкси. Предстоял долгий вечер чтения и письма.

Его энергия была безгранична. Он никогда не пропускал игры в шахматы (и вел игры по

переписке). Любил театр (чем вульгарнее пьеса, тем лучше), шоу менестрелей «Кристи», военные оркестры, танцы (недурно исполнял шотландский флинг). Он был знаком со всеми: с принцем Леопольдом и сэром Эдвардом Бёрн-Джонсом, с Розой Бонёр и Чарлзом Элиотом Нортонном, Карлайлем и Данте Габриэлем Россетти. Он любил посещать школы для девочек. Он любил греблю и альпинизм. Если и был предмет, знанием которого он не обладал, Хилтон такого не обнаружил.

Всю жизнь Раскин отдыхал с Евклидом (погречески) в руках. Он воздвигал леса в итальянских церквах и влезал на них, чтобы рассмотреть фрески, которых столетиями никто не видел вблизи. Собирал рукописи и книги, карты и картины. Одарял и строил музеи. (Одно время я полагал, что знаю диапазон интересов Раскина, но был поражен экспонатом в оксфордском музее Ашмола — архаической греческой скульптурой того типа, какой стали ценить после Первой мировой войны, когда Гудье-Бжеска, Бранкузи и Модильяни обратили наше внимание на эту суровую примитивную красоту. Раскин добрался до нее первым, купил эту статую бог знает где и подарил музею, чтобы ею любовались, когда глаза мира сравниваются с его собственными.)

Миру понадобилось немало времени, чтобы нагнать открытия Раскина. Он, например,

понял, как замечательны ритмические переводы псалмов графини Пемброук и ее брата сэра Филипа Сидни: «это самая прекрасная книга на английском языке», забытая и брошенная критиками, — и вновь ее издал. Его знакомство с Данте было для его времени смелым и необычным, как и его любовь к Чосеру.

Эстетическое первопрохождение Раскина хорошо иллюстрируется в рассказе Эдит Уортон «Ложный рассвет» (1924). Речь идет о старой и богатой нью-йоркской семье, отправляющей сына за границу купить произведения искусства, чтобы заложить музей. В швейцарской гостинице он встречается с Раскином, покорен его рассказами и получает совет собирать не барокко, а живопись итальянского Треченто и Кватроченто. В результате он возвращается в Нью-Йорк с работами Карпаччо, Чимабуэ и Джотто. Его отец в ужасе. Газеты исходят сарказмом. Картины несколько десятилетий лежат на чердаке, пока их не показывают торговцу, и они продаются за миллионы: Пьеро делла Франческа отправляется к себе на родину, остальные — в Калифорнию. Упоительная ирония заключается в том, что у сына был список консультантов, которые должны были показать ему, что нравится американцам. И уж не повезет так не повезет: он попадает в лапы этому ничтожеству, Джону Раскину.

Влияние Раскина на его современников было всепроникающим. Пруст преклонялся перед ним и перевел две его книги — «Амьенскую библию» (с помощью матери) и «Сезам и лилии». Присутствие Раскина в движении модернистов явствуется из сходства «*Cantos*» Паунда с «*Fors clavigera*»: их лабиринтов извивов и поворотов, внимания к экономическим системам, извлекающим выгоду из частых войн, их интереса к венецианской истории и итальянскому Кватроченто в архитектуре, поэзии и политике.

Беатрикс Поттер записала в своем дневнике, что видела Раскина в Королевской академии. Он водил своих друзей, поясняя картины. Увидеть Раскина на людях было приятным сюрпризом, но ее взгляд художницы привлекло то, что у Раскина защемило штанину голенищем сапога, и он незаметно пытался ее высвободить. Кафка тоже подметил бы задачу Раскина. Именно в детали выявляется протокол биографии, которому вменяется установить, что важно, а что нет. Жизнь человека, родившегося 180 лет назад, протекала в мире, совершенно отличном от нашего. Мы уже перестали воспринимать некоторые из весьма важных в жизни Раскина вещей: его рисунки, например. Он основал в Оксфорде школу рисования. Он рисовал всю свою жизнь, пре-

подавал рисунок (в Рабочем колледже в Лондоне, а также долгие годы — по переписке), писал о рисунке, дышал рисунком. Хилтон не дает нам об этом забыть, но я не уверен, что в эпоху, когда художники стыдятся рисунка и превосходные рисовальщики, вроде Нормана Рокуэлла и Пола Кадмуса, стали объектом презрения, это внимание не рассеется.

Кроме того, есть еще мир Раскина. Вполне возможно, что его Венеция, в которой он знал историю каждого камня, была совершенно иным местом, нежели то, на которое смотрят туристы с рюкзаками. Наша Венеция — просто еще один итальянский город; для Раскина — еще один мир. Он путешествовал в комфортабельном экипаже, как в свое время Монтень. Он останавливался, чтобы рисовать полевые цветы, облака, реки.

Все путешествия Раскина отмечены безотлагательностью — не той, что у нас: увидеть достопримечательности прежде, чем мы умрем или станем слишком стары для путешествий, — но увидеть их, пока они еще существуют: увидеть Венецию прежде, чем она погрузится в море, прежде чем австрийские снаряды уничтожат еще одну часть Сан-Марко, прежде чем восторжествуют пожары, землетрясения и перестройки. У него было пророческое чувство, что затемнение европейского неба промышленным дымом предвещает некую катаст-

рофу. В «*Fors*» он неистовствует по поводу сожжения Тюильрийского дворца в 1871 году. Через несколько лет после его смерти немцы сожгли средневековую библиотеку в Лувэне, а немецкие снаряды стали попадать в собор в Амьене, о котором он написал самое страстное исследование по готической архитектуре. За Первую мировую войну немцы превратили в руины семьдесят французских соборов.

Когда с 1903 по 1912 год сэр Эдвард Т. Кук и Александр Уэддербёрн выпустили свое «Собрание сочинений Джона Раскина» (39 томов), мастерски отредактированное и аннотированное издание, популярность Раскина резко шла на спад. При жизни он привлекал к себе всевозможных идеалистов, от резчика бутылочных пробок, принадлежавшего к Цеху Святого Георгия, до принца Леопольда, посещавшего его оксфордские лекции. Достаточно напомнить, какое важное место он занимает в «Мон-Сен-Мишеле и Шартре» Генри Адамса (1904), в романтическом социализме Уильяма Морриса и Оскара Уайльда, в «Камнях Римини» Эдриана Стоукса, в ранних «*Cantos*» Эзры Паунда. Нам пригодился бы анализ Раскинского *rayonnement*⁶²: роденовские наблюдения относительно французских соборов, фотографии Шартра Чарльза Шилера,

⁶² Влияние (фр.)

предисловие Пруста к его переводу «Сезама и лилий», три лекции о доступности культуры для каждого, в библиотеках («Сокровищницы короля») и в природе («Сады королевы»). Можно показать, что движение «Искусства и ремёсла», охватившее Европу и Соединенные Штаты, было в значительной мере вдохновлено Раскином, и что его медиевализм и приверженность органическому дизайну расцвели пышным цветом в «ар нуво» — первом с XII столетия интернациональном стиле. Можно даже попытаться доказать, что модернизм этого столетия, чьи теории вынашивались в «Баухаусе» и в Москве — «ар нуво» с выпрямленными линиями — исходит от Раскина и от Морриса.

Как бы ни была интересна и тонка по фактуре биография Хилтона — интересна, точно сюжет и персонажи в романе Джордж Элиот, — это все еще, к несчастью, жизнь викторианского гиганта, чьих трудов сегодня не читают. Сам Хилтон признается, что не встречал практически никого, кто прочел бы более нескольких страниц «*Fors Clavigera*». Кто вообще читает Раскина? В антологиях присутствует традиционная дань (например, «Природа готики»). Но ведь весь Раскин был одной большой хаотичной книгой, и подлинное с ним знакомство практически эквивалентно университетскому образованию. Наиболее искусительно

предложение Хилтона читателям проследить предначертанное произрастание каждой из книг Раскина из «Современных художников», написанных в пяти томах с 1843 по 1860 год. Эта первая и самая плодотворная книга, в центре которой находится пейзажная живопись, ведет к изучению реального пейзажа, а отсюда к городам и соборам. Уже в «Камнях Венеции», завершенных в 1850 году, внимание Раскина приковало взаимодействие искусства и экономики, а также социологии и политики в Средние века, когда народы экспериментировали с малыми республиками.

Когда в 1851 году викторианские читатели открыли «Камни Венеции», они узнали на первой странице, что три великих островных города — «три престола, достоинством превыше прочих» — правили обширными империями. Люди эти были читателями Библии, и если даже они не могли тотчас припомнить, где располагался Тир, первый из этих городов, им напоминал намек Раскина на его описание у Иезекииля (самое замечательное описание города во всей литературе). Разорение второго из этих городов, Венеции, оплакивалось в сонете, который знали все: «На исчезновение Венецианской республики» Вордсворта. Мы не думаем о Венеции как о «руинах», но Раскин и викторианцы воспринимали ее именно так. То, что Бог в конечном счете поразит тре-

тий островной город, Лондон, было романтической идеей, в которую никто не верил — чтобы рухнула Британская империя! — но читателей бросало в трепет, когда они слышали благочестивое предупреждение, что так и произойдет, если империя забудет о судьбе Тира и Венеции. Позднее в том же столетии пылкий читатель Раскина и племянник его друга сэра Эдварда Берн-Джонса повторит это предупреждение в погребальном звоне по Англии Раскина — Редьярд Киплинг в своей «Отпустительной молитве».

Венеция на самом деле не тонет — это море поднимается вокруг нее. Это город, построенный на вогнанных в песок деревянных сваях. Его происхождение свидетельствует о том, что варвары, которые хлынули в Италию на заре первого тысячелетия, прибыли на лошадях. Постройшь город вдали от берега — и преградишь путь всем этим одетым в меха длиннорыдым гуннам и готам. Название города может быть отголоском народа, упомянутого в VII столетии до Р.Х. греческим поэтом Алкманом: венеты, которые разводили долгогривых лошадей, красивых как девушки. Их склонность к скитаниям стала венецианским талантом: венецианский купец, названный в честь евангелиста, который погребен в часовне Дворца дождей, Марка, и в честь бродячего миссионера, Павла, — Марко Поло на мест-

ном диалекте — стал первым европейцем, посетившим Китай. Ибо торговля была источником богатства Венеции. Ее военный флот свел далматинские леса на мачты. Ее люди сказочно разбогатели, о чем было известно Шекспиру. Они ели не пальцами, как королева Елизавета, а вилками. Их склады были полны шелка, пряностей, оружия, египетского хлопка, сицилийской пшеницы, серебра и золота. После 1450 года они печатали самые красивые в мире книги — на древнееврейском, древнегреческом и латыни. Вот это совершенство цивилизации Раскин и исследовал в тончайших подробностях. Ей хватило энергии на тысячелетие с лихвой: всегда в опасности, и всегда с блеском, сдерживая турок, материковых итальянцев, врагов с той стороны Альп. Когда Раскин впервые увидел Венецию, во Дворце дождей (куда попала австрийская артиллерия) висело огромное полотно Тьеполо, изодранное в клочья, а крыша зияла под дождем.

Раскинское стихотворение, удостоенное Ньюдигейтской премии в Оксфорде, было посвящено романтическим руинам (в Сальсетт и в Элефанте в Индии). Наиболее известное из ньюдигейтских стихотворений — «Петра» Джона Уильяма Бёргона с памятной строчкой «полвечности стоит розово-алый град». Много лет их темой, которую предписал университетский канцлер, были размышления по пово-

ду прозаического произведения Вольнея «Les ruines» (1791), вдохновившего «Озимандию» Шелли. Даже Маколей воображал будущего новозеландского поэта, озирающего развалины Лондонского моста. Во времена Раскина археология наделила историю цивилизаций более протяженным прошлым. Геологи прослеживали скальные слои со сходной ископаемой флорой и фауной от Сибири до Мичигана — природные системы, которые, подобно цивилизациям, процвели и исчезли миллионы лет назад. Прошлое казалось не одним творением, как в Книге Бытия, а множественными, и каждое аннулировалось чудовищной катастрофой, за которой следовало новое начало.

Из всего этого Раскин видел, что цивилизации, на созревание которых уходили тысячи лет, могли быть уничтожены в секунду. Один австрийский снаряд, пробивший крышу Сан-Марко, мог превратить в пепел работу Веронезе. Время само по себе — достаточный враг искусства: акварели и фотографии безвозвратно блекнут. В наше время выхлопные газы автомобилей разъедают Парфенон. Картины Тёрнера, как заметил Раскин, сохраняли свои яркие краски всего несколько часов, выцветая по мере высыхания. Небо над Европой темнело. Венеция погружалась в Адриатику.

Раскин прослеживал европейскую живо-

пись от Тёрнера вспять, к ее средневековым истокам, архитектуру — к романским. Он последовательно излагал этику и мораль для индивидуальных работ и стилей. Египетское искусство было делом рук рабов — как могло в нем быть что-то хорошее? Греческое искусство было чувственным, и потому с нравственной точки зрения подозрительным. Раскин сжег порнографические рисунки Тёрнера (а Чарльз Элиот Нортон после смерти Раскина сжег его переписку с Роуз Ла Туш). Викторианцы рассуждали в категориях прекрасного и отвратительного. Аристократия знала, «что делают и чего не делают» — система табу посильнее закона.

Ум Раскина развивался, книга за книгой. Он продумывал и *прощупывал* свой путь прочь из викторианских тисков — или, по крайней мере, пытался — и в процессе сошел с ума. Хилтон прослеживает эти драматические перемены, пробуждение, которое было таким же трагическим, как у Лира, и таким же триумфальным, как побег Спинозы от догмы и суеверия в кристальный разум. Раскин не отказался от своего евангелического фундаментализма — он преобразил его. Он разработал философию религии, в которой нравственность и искусство дополняли друг друга и были взаимно житнетворны.

Его чувство прекрасного и отвратительно-

го стало новой энергией. Экономическая система Англии была отвратительна. Она производила больше бедства (слово, которое он придумал), чем богатства. К тому же, ее сторонники не знали, в чем заключается истинное богатство. Они утратили свое чувство нравственной порядочности (Раскин отказался от профессорства в Оксфорде, не желая смириться с вивисекцией на медицинском факультете). Раскин решил, что блистательное язычество Тёрнера было прекрасным, что душа не переживает смерти тела, что Божья благодать столь же очевидна в Аристотеле, сколь и в апостоле Павле. Англию, которую он начал вообразить в «*Fors clavigera*», следовало организовать в соответствии с новой системой ценностей: социалистическое общество, преданное идеалам справедливости, осмысленного труда (ручных ремесел, а не мануфактуры), управляемое благонамеренными «капитанами» цехов, со счастливыми умытыми детьми и благородными каменщиками, подобными тем, которые воздвигали Шартрский собор во французских полях.

Хилтон обещает нам работу, посвященную «*Fors clavigera*», своего рода третий том биографии. Эта книга по-прежнему входит в список достойных и влиятельных трудов, почти никогда не читаемых даже теми, кто интересуется литературой и идеями: «Анатомия меланхо-

лии» Бёртона, «Путешествия по *Arabia Deserta*» Даути, «Беседы с Уолтом Уитменом в Кэмдене» Хорэса Тробела, «Неделя на реках Конкорд и Мерримак» Торо, Библия. Единственная книга Раскина, которую, похоже, читают, — «*Praeterita*», — была начата как часть «*Fors*».

Никто не написал более эксцентричной книги, чем «*Fors clavigera*» (разве что это «Тристам Шенди» Стерна). Первоначальная цель этой книги, основание Цеха Святого Георгия, стала побочной. Ее герой — Тезей, ее Ариадна — Роуз Ла Туш, а ее Минотавр — экономика капитализма, предпринимательства по принципу *laissez faire*⁶³, банков, ростовщичества и всякого рода рекламы, что выдает низкокачественные продукты за лучшие. Иными словами, это наш собственный мир встроеного устаревания, негодяев на высоких постах и одиннадцати различных налогов и наценок на один телефонный счет.

Один из старейших образов в мировом искусстве и литературе — образ героя: Гильгамеш, Одиссей, Самсон, Беовульф, Святой Георгий и, возможно, один охотник на пещерной стене в Ласко — противостоящий чудовищу, дракону, демону. В ночь 22 февраля 59-летний Раскин боролся с дьяволом. Он снял с се-

⁶³ Принцип невмешательства (от фр. "позволить делать") - экономическая доктрина, согласно которой государственное вмешательство в экономику должно быть минимальным.

бя всю одежду, чтобы оказаться беззащитным, как Давид перед Голиафом. Будучи Раскином, он записал все это в своем дневнике — до и после. Хилтон тонко и проницательно анализирует эти неразборчивые, жуткие и жалкие страницы. То было сражение символа с символом, святого Антония с галлюцинациями. Вера боролась с сомнением, прекрасное — с отвратительным, разум — с безумием. Слуга Раскина обнаружил его на рассвете, голого и замерзшего, не в своем уме.

Эти приступы паранойи повторялись, становясь все яростнее. Раскин, этот самый порядочный из людей, проклял Джоан Северн (которой обычно писал с детским сюсюканьем), обвинив ее и ее мужа в паразитизме и лодыричестве. Он решил, что повариха — королева Виктория. Собрал своих домашних на коленях у входной двери исповедаться кардиналу Мэннингу. Он стал настолько невыносим, что Джоан согласилась на его отъезд из Брэнтвуда в постоянный дом в Фолкстоне, где он остался одинок и потерян, чужой среди чужих.

Этот великий ум Раскина, столь искусный в восприятии в пору юности и столь многонаправленный в зрелости, вспыхнул дугой иррациональности и погас. Десять последних лет Раскин просидел в своей комнате в Брэнтвуде под бдительной охраной Севернов. Тёрнер тоже рехнулся, Свифт и Ницше, Эмерсон и

Джон Клэр. В безумии Раскина была своя логика: его отчаяние усугубили его неосуществимая любовь, неспособность заставить людей понять его мечты о справедливом обществе, его религиозные сомнения. Добавим преклонный возраст, мучительное ущемление гыжи (после того, как станцевал джигу), одиночество и преследующие его «голоса».

Биографы охватывают внешнюю сторону жизни, а о внутренней рассказывают по мере возможности. Это могут быть резко отличные друг от друга реальности. Существование в пространстве и времени историков искусства Макса Рафаэля и Эрвина Панофски, двух великих продолжателей дела Раскина, будет драматичным и интересным, когда у нас появятся такие же полные их биографии, как хилтонская Раскина, но пока мы не прочитали их книги, наше знание о них будет немногим лучше невежества. Любопытно, что мы в это не поверим. Я знаю нескольких интеллигентных людей, которые читали биографии Джойса и Витгенштейна, но не самих Джойса и Витгенштейна. Исключительно читабельную и тщательно исследованную биография Раскина в исполнении Хилтона будут читать сотни людей, который никогда не прочли ни слова Раскина и, наверное, не прочтут.

Одного они лишат себя — голоса Раскина.

При всей его ворчливости и проповедническом тоне он не пишет, а говорит. Это в самом замечательном смысле слова мысли вслух, максимальное духовное родство, разговорность, богатство занимательных деталей, и всегда — наблюдательность. Он — лучший спутник в мире, когда глядишь на венецианское здание или готическую резьбу. Он может вам рассказать, что каменные цветы, кажущиеся простым украшением на верхушке колонны собора, растут на воле в окрестных полях. Он ничего не принимает как само собой разумеющееся; его читатели — дети, которых следует учить, завлекать учением. На одну из своих оксфордских лекций он привез плуг, чтобы убедиться, что студенты знают, как он выглядит (то была лекция по скульптуре). Он мог заставить отрывки из Библии звучать, как слова, услышанные впервые. Лекция, которая начиналась с Микеланджело, кончалась тем, какие туфли нужны девочкам, лекция о пейзажной живописи — промышленным загрязнением рек и как с ним бороться.

Большинство проблем, которыми занимался Раскин, — это и наши проблемы. Столетие, начавшееся в год его смерти, было свидетелем самых ужасных войн за описанные в истории времена, и жестокость, без стыда и жалости, по-прежнему позорит человечество. Пятьдесят лет Раскин пытался показать нам,

как жить и как воздавать хвалу.

ВИТГЕНШТЕЙН

Подобно деликатному Антону Брукнеру, который коротал воскресные послеполуночные часы, считая листья на деревьях, Людвиг Витгенштейн в приступах странности высчитывал высоту деревьев, отмеривая шагами от ствола катет треугольника, разворачиваясь и устремляя взгляд на верхушку вдоль трости (по гипотенузе), а прибегая затем к величественной теореме Пифагора. Помимо изобретения швейной машины (еще подростком), проектирования дома в Вене (сохранившегося), который вызвал восхищение Фрэнка Ллойда Райта, и прилежного посещения фильмов с мисс Бетти Хаттон и Кармен Мирандой, это — один из немногих поступков философа, которые были достаточно прозрачны. Тем не менее, ни его жизнь, ни его мысль не покрыты никакой тайной. Если он был и не величайшим философом нашего времени, то наверняка важнейшим. Он основал (непредумышленно) две системы философии и отрекся от них. Когда он умер, он «начинал что-то понимать» — мы никогда не узнаем, что именно. В конце своей первой книги «Логико-философский трактат», законченной в концентрационном лагере во время Первой мировой войны, он написал: «Мои тезисы могут послужить разъ-

яснением следующим образом: каждый, кто понимает меня, в конечном счете признает, что они являются чепухой, — после того, как использует их как ступени, чтобы подняться над ними». В начале другой своей книги, «Философские исследования», он писал: «Нет ничего невозможного в том, чтобы этой книге, в ее скудости и во мраке этой эпохи, выпала судьба озарить светом тот или иной ум, — но, конечно, это весьма маловероятно». Однажды, когда на одном его занятии в Кембридже студент задал вопрос, Витгенштейн сказал: «С тем же успехом я мог бы читать лекцию этой печке». Среди посмертного имущества Витгенштейна была найдена коробка с записками, *Zettel*. На каждом клочке бумаги записана мысль. Порядок этих клочков, если такой существовал, уже, конечно, не установить. Что-нибудь в них понять, как ободрил бы нас сэр Томас Браун, — не за пределами всех возможностей, но мы должны заниматься этим под шепот духа Витгенштейна: «Но, конечно, это весьма маловероятно».

Прежде чем взяться за философию, Витгенштейн был математиком, музыкантом, архитектором, скульптором, инженером-механиком, учителем начальной школы, солдатом, авиатором. Не подлежит сомнению, что он мог бы посвятить себя любой из этих профессий с блистательным успехом — накануне при-

бытия в Кембридж (там ему вручили докторат перед входом) он испытывал сильную склонность «стать аэронавтом». Судя по всем рассказам о его странной жизни, он *пытался* преподавать. Он не обедал с профессурой, потому что профессура в своей великолепии всегда обедает в докторских мантиях, черной обуви и при галстуках. Витгенштейн вечно был без галстука и носил замшевую куртку, которая расстегивалась и застегивалась посредством замечательного изобретения, «молнии», а туфли у него были коричневые. Он читал лекции в своем кабинете — по континентальному обыкновению. Поскольку мебели там не было, кроме армейской раскладушки, складного стула, сейфа (для *Zettel*) и карточного стола, студенты приносили стулья с собой. Философские аудитории в нашем столетии часто были не менее драматичны, чем сцена: Сантаяна, Сэмюэл Александер, Бергсон — люди страстной артикулированности, чьи лекции обрушивались на студентов, как ветер и дождь. Но Витгенштейн, горбясь на стуле, время от времени тихо запинаясь. Он был привержен абсолютной честности. Ничему, абсолютно ничему не было позволено избежать анализа. Он ничего не утаивал в рукаве, ему было нечему учить. Мир был для него головоломкой, большой чушкой непрозрачного чугуна. Можем ли мы о чушке думать? Что та-

кое мысль? Что значит «можем», или «мы можем», или «мы можем думать»? Что значит «мы»? Что значит искать значения «мы»? Если мы ответим на эти вопросы в понедельник, действительны ли эти ответы во вторник? И если я вообще на них отвечаю, думаю ли я этот ответ, верю ли в ответ, знаю ли ответ или воображаю ответ?

Судя по всему, Витгенштейну совершенно не было дела до того, что Платон уже ответил на определенные вопросы, которые должны задавать философы, или что на них ответили Кант или Мен-цзы. Иногда ему нравились вопросы других философов, но он, похоже, никогда не обращал внимания на их ответы. Истина была упряма, Витгенштейн был упрямым, и никто из них друг друга не переупрямил. Если мы хотим найти другого человека, который так откровенно был бы самим собой, который был бы так упрямо искренен, нам надо вернуться к стойку Музонию. На самом деле, Витгенштейн очень мало преподавал в своей жизни. Он уезжал в норвежские леса, в Россию, на запад Ирландии, где — и это все, что мы знаем об этих уединениях, — учил коннемарских птиц прилетать и садиться ему на руки. Он не освоил никаких условностей, кроме речи, ношения одежды и, неохотно и ворча, математических символов. Будничные хлопоты нашей цивилизации были для него чудесами, и когда

он принимал в них участие, они становились не менее странными, чем домашнее хозяйство банту. Ему нравилось мыть посуду после еды. Он складывал тарелки и приборы в ванну, внимательно изучал моющее средство, температуру воды, и тратил на это занятие часы, и еще часы на ополаскивание и сушку. Если он гостил где-то несколько дней, всей пище следовало быть идентичной той, что подавалась в первый, будь то завтрак, обед или ужин. То, что он ел, не имело значения, но это всегда должно было быть одно и то же. Он внимательно прислушивался к человеческой речи и на глазах у собеседника разбирал ее на части. Язык, решил он, — это игра, в которую люди научились играть, и он всегда, подобно антропологу с Марса, пытался понять правила. Когда он лежал, умирая от рака, в доме своего врача, добрая жена доктора вспомнила о его дне рождения и испекла ему торт. Она даже написала на нем кремом: «*Many Happy Returns*»⁶⁴. Когда Витгенштейн спросил ее, понимает ли она, что из этого следует, она расплакалась и уронила торт. «Видите, — сказал Витгенштейн врачу, когда тот прибыл на место происшествия, — у меня теперь нет ни торта, ни ответа на мой вопрос». За несколько дней до этого жена доктора, эта терпеливая мученица на ал-

⁶⁴ Еще много раз (англ.) - традиционное поздравление с днем рождения.

таре философии, показала Витгенштейну свое новое пальто, в котором собиралась пойти на вечеринку. Он молча взял ножницы, молча срезал с пальто пуговицы и молча положил ножницы на место. Эта святая женщина заметила, что, дескать, действительно, если подумать, пальто без пуговиц смотрится лучше, но лишь когда спадут печати в Судный день, откроется смысл споровки философа с ножницами.

Если исключить математика Давида Пинсента, которому посвящен «Трактат» и который был убит на Первой мировой войне, ему не везло с друзьями; похоже, что женщин он замечал лишь затем, чтобы знать, куда бежать. Мысль о том, что женщина может быть философом, вынуждала его в отчаянии закрывать глаза. Безумие и самоубийство были в его семье наследственными. Он убеждал своих студентов заниматься черной работой (и сам время от времени работал сельским учителем и механиком). Жизнь была, наверное, странной болезнью, которую преодолеваешь героизмом, а мысль наверняка была болезнью, которую, наверное, могла излечить философия. Подобно Генри Адамсу он считал, что здоровый интеллект не осознавал бы себя, а просто бы занимался жизнью, создавая прекрасные машины, музыку и поэзию, без рефлексии. В чем бы ни состояла истина мира, она проста в

том смысле, что, например, можно сказать: смерть не является частью жизни (одно из прозрений в «Трактате»), мир не зависит от моей воли (другое) и он сложен в том смысле, что все происходит в результате многих причин, не все из которых могут когда-либо стать известными.

Только то, что написано Витгенштейном в середине его карьеры, может довести до припадка — та часть, которая породила (к его сожалению) лингвистический анализ, эту темнейшую ночь философии. Раннюю работу, «Трактат», отличают прозрачность и мощь. Новооткрытые *Zettel* можно сравнить лишь с фрагментами Гераклита. Действительно, всю жизнь Витгенштейн восхищался эпиграммой зловязкого Лихтенберга и считал, что мысль — это, в основе своей, восприятие. То, что философ говорит о мире, не так уж сильно отличается от пословицы, народной мудрости, бесконечно повторимой поэтической строки. Очевидно, что *Zettel* — возвращение к манере «Трактата», к архаическому периоду философии, к болтливому обаянию Сократа. Философ, как сказал Уиндэм Льюис о художнике, берет начало от рыбы. Физика во времена Витгенштейна возвращалась к Гераклиту (ключ к разгадке атома был найден Нильсом Бором у Лукреция) — то же самое и искусство, и архитектура. Что может быть более откоро-

венно пифагорейским, чем геодезические строения Бакминстера Фуллера, что — более по-бытовому пещерным, чем живопись Пауля Клее? Одно из определений «современного» — это возрождение архаического (подобно тому, как Возрождение восходило к эллинизму, к Риму, к зрелой цивилизации, а не к ранней весне этой самой цивилизации).

«Пределы моего языка — это пределы моего мира». «Самый прекрасный порядок в мире — это, тем не менее, произвольное собрание предметов, которые сами по себе незначительны». Где здесь Гераклит, а где — Витгенштейн? «Философ, — написано в одной из *Zettel*, — не является гражданином какой бы то ни было общины идей. Именно это и делает его философом». И еще: «Как насчет фразы — *Wie ist es mit dem Satz* — “Нельзя вступить в одну и ту же реку дважды”?» Это прозрение Гераклита всегда вызывало восхищение своим сокровенным вторым смыслом. Нельзя вступить... — тут ведь не только течение реки делает изречение истинным. Но истинно ли оно? Нет, улыбнется (или нахмурится) Витгенштейн, но оно мудрое и интересное. Его можно анализировать. Оно гармонично и поэтично.

Чем больше мы читаем Витгенштейна, тем сильнее убеждаемся, что он *до* Гераклита, что он нарочно начал бесконечную регрессию (за-

тем, конечно же, чтобы идти вперед, когда найдешь, на что упереться). Он изящно вывернулся из традиции, по которой все философы переваривают всех прочих философов, отвергая и обогащая, формируя союзы и соперничества и излучая свою версию того, что они выучили, в завоеванной позиции, которую должно день и ночь защищать. Витгенштейн отказался рассматривать историю философии. Нельзя сказать, что даже перед смертью он пришел к пониманию числа 2. Два чего? Два предмета должны быть идентичны, но если идентичность имеет какой-то смысл, это абсурдно. В одной из *Zettel* высказывается недоумение насчет того, что может означать фраза «дружеская рука». В другой — является ли отсутствие чувства чувством. Еще в одной — есть ли у печки воображение, и что значит утверждать, что у печки нет воображения.

Витгенштейн не спорил — он просто уходил мыслью в более тонкие и глубокие проблемы. Записи, которые три его студента сделали на его лекциях и беседах в Кембридже, представляют трагически честного и замечательно, поразительно абсурдного человека. В любых воспоминаниях о нем мы встречаемся с личностью, о которой жаждем узнать больше, ибо хотя каждая фраза остается для нас темной, очевидно, что архаичная прозрачность его мысли не похожа ни на что, чему была сви-

детелем философия на протяжении тысяч лет. Очевидно также, что он пытался быть мудрым и сделать мудрыми других. Он жил в мире и для мира. Он пришел к заключению, что нормальный честный человек не может быть профессором. Это ученый мир создал ему репутацию непроницаемости и невразумительности — никто не смог бы меньше заслуживать такой. Ученики, приходившие к нему, ожидая встретить человека невероятно глубокой учености, обнаруживали, что он видит человечество связанным исключительно страданием, и он неизменно советовал им быть по возможности добрыми к другим. Он читал Толстого (неизменно застревая), и Евангелия, и стопки детективных романов. Он покачивал головой над Фрейдом. Умирая, читал «Черную красавицу». Его последние слова были: «Скажите им, что у меня была замечательная жизнь».

НАБΟКОВСКИЙ «ДОН КИХОТ»

«Я с восторгом вспоминаю, — сказал Владимир Набоков в 1966 году Герберту Голду, который приехал в Монтрё, чтобы взять у него интервью, — как разодрал в Мемориал-холл на клочки «Дон Кихота», жестокую, грубую старую книгу, на глазах у шестисот студентов, к вящему ужасу и конфузу моих более консервативных коллег». Разорвать-то он разорвал, имея на то веские причины критика, — но и собрал вновь. Шедевр Сервантеса не входил в набоковский план занятий в Корнеле; вероятно, Набоков не испытывал к «Дон Кихоту» особой любви и, когда начал готовиться к своим гарвардским лекциям (Гарвард настаивал, чтобы Набоков не упустил «Дон Кихота»), тут же обнаружил, что американская профессура годами облагораживала грубую и жестокую книгу, превращая ее в претенциозный причудливый миф о видимости и реальности. Поэтому первым делом Набокову нужно было отыскать для своих студентов текст, освободив его от всей ханжеской чепухи, налипшей за долгое время неверных истолкований. Новое прочтение Набоковым «Дон Кихота» стало событием в истории современной критики.

Набоков намеревался отшлифовать лекции, которые читал в Гарварде в 1951-1952 го-

дах, а также с 1948-го по 1959-й в Корнеле, но так и не собрался, и тем из нас, кто не был записан в класс «Гуманитарные науки 2» в числе «шестисот юных незнакомцев» в весенний семестр 1951-1952 годов, приходится читать лекции Набокова о Сервантесе, дошедшие до нас в картонных папках, кропотливо и блистательно обработанные Фредсоном Бауэрсом, одним из самых выдающихся американских библиографов⁶⁵.

Мемориал-холл, в котором Набоков читал свои лекции, настолько символичен, что самый привередливый остроумец не мог бы пожелать более подходящего места. Это безвкусное викторианское здание, при виде которого марк-твеновский янки из Коннектикута мог бы заверить нас, что именно такой обманчивый сплав средневековой архитектуры предстал перед ним во сне. Оно было задумано Уильямом Робертом Уэйром и Генри Ван Брантом в 1878 году как показательный образец университетской готики в честь солдат, погибших от рук донкихотствующих конфедератов в Гражданской войне. В этом здании, в этой абсолютно донкихотской архитектурной риторике, будто извергнутой воображением Вальтера Скотта и Джона Раскина, что может быть уместнее истории о простодуш-

⁶⁵ Набоков В.В.: Лекции о "Дон Кихоте". Пер. с англ.: Предисл. Ф.Бауэрса, Г.Давенпорта. М.: Независимая Газета, 2002.

ном старике из Ла-Манчи, которой будоражит нас ценитель нелепого позерства и пикантных нюансов.

Однажды, когда я преподавал «Дон Кихота» в Университете штата Кентукки, один из студентов вдруг вытянул свою длинную баптистскую руку и сказал, что до него дошло, наконец: герой нашей книги спятил. Именно это утверждение, подтвердил я, обсуждается уже почти четыреста лет — и сейчас мы, уютно устроившись в классной комнате в осенний день, тоже пальнем в эту мишень. «Однако, — как-то недовольно пробурчал студент, — мне с трудом верится, что кто-то может сочинить целую книгу о ненормальном». Это его «кто-то» — абсолютно правомерно. Книга, которую Набоков так ловко разорвал на клочки в Гарварде, на самом деле вылупилась из текста Сервантеса, так что когда «Дон Кихот» упоминается в разговоре, возникает вопрос: чей Дон Кихот. Дон Кихот Мишле? Мигеля де Унамуно? Джозефа Вуда Кратча? Ибо герой Сервантеса, подобно Гамлету, Шерлоку Холмсу и Робинзону Крузо, начал отделяться от своей книги почти сразу же после того, как был придуман.

Происходила не только постепенная сентиментализация Дон Кихота и его приятеля Санчо Пансы — милый зачарованный Дон Кихот! комический Санчо, живописно рассуци-

тельный селянин! — но и смещение текста иллюстраторами, особенно Густавом Доре, Оноре Домье (а в нынешние дни — Пикассо и Дали), их последователями, их имитаторами, их драматизаторами и просто людьми, употребляющими слово «донкихотствующий», становящееся носителем любого смысла, который вы в него захотите вложить. Слово это должно значить нечто вроде «галлюцинирующий», «самозагипнотизированный» или «смешивающий игру с действительностью». Отчего оно стало обозначать «похвально идеалистический» и объясняет Набоков в своих лекциях.

Для того, чтобы поместить Дон Кихота обратно в сервантесовский текст, Набоков (которого на это вынудило ознакомление с кучкой американских критиков и их смехотворно безответственными оценками книги) сначала выписал краткое содержание каждой главы, — которое профессор Бауэрс уместно включает в свое издание. Тщательность этого составленного Набоковым краткого конспекта может только устыдить учителей, которые по-прежнему берут «Дон Кихота» штурмом (протяженностью не больше недели) в обобщающих курсах для второкурсников во всей Республике, не перечитывая книгу с тех пор, как сами были студентами, полностью упуская — и тогда, и сейчас — второй том, или (одного такого я знаю) не читая книгу вообще. Ибо

«Дон Кихот», как Набоков понимал с определенной долей огорчения и раздражения, — это совсем не то, что кажется многим. Обилие вставных новелл (вроде тех, которые мы охотно забываем, ибо они портят «Записки Пиквикского клуба») осложняет бессюжетный сюжет. Все мы переписываем эту книгу в уме в виде увлекательной ленты событий: тазик цырюльника, превращенный в Мамбринов шлем, атака на мельницы (становящаяся квинтэссенцией книги), нападение на овец, и так далее. Множество людей, которых нельзя заподозрить в прочтении этого текста, могут предоставить вам его правдоподобное содержание.

Готовясь к лекциям, Набоков не упускал из виду верно подмеченный факт, что книга провоцирует жестокий смех. Дочитавшийся до сумасшествия сервантесовский старикан и его дурно пахнущий оруженосец были придуманы, чтобы стать объектом насмешки. Довольно-таки ранние читатели и критики стали избегать этой испанской забавы и истолковывать повествование как тип сатиры, в котором в сущности разумная человеческая душа в бесчувственном и неромантическом мире может показаться душевнобольной.

Проблема не так проста. У Испании, традиционно чуравшейся чужаков, нет таланта (как у Китая или Соединенных Штатов, к приме-

ру) этих чужаков приютить. Во времена Сервантеса истерично изгоняли евреев, мавров и христианских неофитов иудейского и исламского происхождения. Испания продолжала устраивать на аренах гладиаторские побоища (для развлечения черни) еще долгое время после того, как Римская империя от них отказалась. Национальная народная забава, бой быков, до сих пор отделяет Испанию от цивилизованного мира. Момент в истории, когда был написан «Дон Кихот», правление Филиппа II, параноидального фанатика, гордившегося манерами «самого католического короля», посеребрен лунным светом Романтизма. Набоков читал свои лекции в самый сезон романтизации Испании. Лоуэлл и Лонгфелло изобрели Испанию, которая засела в американском воображении (тому свидетелем мюзикл «Человек из Ла-Манчи»), и найти которую, к пригорюнию, американские туристы стекаются в Испанию нынешнюю стадами.

Однако Испания Филиппа II была по-своему «кихотична». Ее знать носила доспехи, в которых ни один кавалерист не осмелился бы ринуться в бой. Филипп, этот суетливый придра, а не король, бывало, выставлял по стойке смирно свои пустые латы, давая смотр войскам. Сам он оставался во дворце, посреди чувственных Тицианов, проверяя счета, читая и комментируя каждое письмо, посланное

и полученное через сеть посольств и шпионов — сеть шириной от Западного полушария до Вены и глубиной от Роттердама до Гибралтара. Филипп, если вообще можно ему найти прототип, — Дон Кихот, но он — «анти-Кихот». Как Дон Кихот, он жил мечтой, в иллюзорной ткани которой постоянно возникали дыры. Он сжигал еретиков, но как определить, что еретик — действительно еретик? Разве не был он на той же эпистемологической сковородке, что и Дон Кихот, видящий в овцах овец, но также и мавров? Свирепые шпионы Филиппа без усталости отлавливали всех клявшихся своим мучителям в том, что они являются истинными католиками, подозревая, что на самом деле их жертвы были (знать бы, как это определить) лживыми неофитами: гуманистами, протестантами, иудеями, мусульманами, атеистами, ведьмами и бог знает кем еще.

Европа переживала эпоху, когда реальность вставала вверх тормашками. Гамлет морочил голову Полонию двусмысленными очертаниями облаков. Способность Дон Кихота к одурачиванию самого себя — средоточие опасений того времени. Самоопределение личности, впервые в европейской истории, стало вопросом мнения или убеждения. Насмешки Чосера над «свинными костями»⁶⁶ не были проявле-

⁶⁶ Джеффри Чосер, "Кентерберийские рассказы", "Общий пролог". Имеются в виду свиные кости, которые носил с собой в коробке продавец индulgенций, выдавая их за мощи святых.

нием скептицизма по отношению к подлинным реликвиям, которые должны вызывать благоговение. Но в «Дон Кихоте» путаница между лошадиной поилкой и крестильной купелью со всей серьезностью ставит вопрос (независимо от намерений Сервантеса), не является ли то, что мы называем крестильной купелью, бессмыслицей, полностью лишенной «кихотичного» волшебства, которое мы ей приписываем.

Я полагаю, что за многие годы значение «Дон Кихота» усвистало в ветра Просвещения и выразительно проплыло под фальшивыми флагами, которые мы охотно вздернули на флагшток. Поэтому пристальный взгляд Набокова и посуловел. Он хотел, чтобы книга оставалась самой по себе — сказкой, вымышленной постройкой, не имеющей отношения к мифической «реальной жизни». И тем не менее «Дон Кихот» — именно та книга, что играет в игры с «реальной жизнью». В своем роде она представляет собой нечто вроде трактата о том, как значения заползают в вещи и судьбы. Это книга об очаровании, о неуместности очарования в разочарованном мире и о вздорности очарования в целом. Несмотря на это, она очаровывает. При нашем содействии в купе с неверным прочтением книга превратилась в то, что сама и высмеивала.

Набоков, проницательный наблюдатель

американской души, знал, что шестьсот гарвардцев и клиффовцев в его аудитории верят в рыцарей так же, как верили в старый добрый Запад с его странствующими ковбоями и в готическую архитектуру Мемориал-холла. Он не стал терять времени на разубеждения; фактически, он бодро заявил, что *от него* они не услышат ни о самом Сервантесе, ни о его временах, ни его левой руке, утерянной у Лепанто⁶⁷. Вместо этого он потребовал доскональных знаний о мельнице, нарисовал им онаю на доске и сообщил, как называются ее части. Он пояснил, почему помещик мог ошибиться, приняв их за гигантов: мельницы были новшеством в Испании XVII века — стране, узнававшей последней о европейских новинках.

Набоков очень остроумно и понятно говорит о Дульсинее Тобосской. Но он не расплывает внимания своих студентов отступлениями на тему куртуазной любви, ее диковинного метаморфического прошлого и любопытной живучести в наши дни. Читая свои тщательно выстроенные ревизионистские лекции, мыслями Набоков явно пребывал в Университетском музее в четырех минутах ходьбы (там он восемь лет занимался энтомологией — изучал

⁶⁷ Битва при Лепанто (7 октября 1571 г.), в которой испано-венецианский флот сокрушил флот Оттоманской империи, таким образом положив конец господству турков в Средиземном море.

анатомию бабочек) и в то же время размышлял о куртуазной любви, ее сумасшествии и слепых безрассудствах, — три года спустя, повзрослев, этот проект превратится в «Лолиту». Уменьшительное имя от испанского Долорес пробуждает нашу пытливость. «Лолита» столь последовательно продолжает набоковские темы («другой как я сам», «продуктивная власть иллюзий», «игра смысла и одержимости»), что нельзя заключить, будто она вдохновлена исключительно скрупулезным и пристальным чтением «Дон Кихота». Однако, и там, и там есть авантюрное путешествие, которое служит «гармонизирующей интуицией» обоих произведений. И есть фея Лолита. Она зародилась как соблазнительное дитя в первом пришествии романтической любви на Запад: мальчик или девочка, души Сафо или юнцы Анакреона. Платон сделал эти безнадежные влюбленности в нечто предметом философии, тем, что называется «любовь к совершенной красоте». Эта тема в свинцовых римских руках выродилась в непристойную и громоздкую, практически испарилась в раннее Средневековье, чтобы опять явиться в X веке как рыцарский роман. Ко времени Сервантеса куртуазная любовь насытила литературу (как насыщает ее и до сих пор), и в своей сатире на нее и ее новый контекст, Рыцарство, Сервантес счел совершенно закономер-

ным переплавить стойкий образец добродетели и красоты в деревенскую девку с большими ступнями и бросающейся в глаза бородавкой.

«Дон Кихот» не имел никакого воздействия на здоровье рыцарского романа; он просто изобрел животворную параллельную традицию, вечного спутника. У Ричардсона сейчас был бы Филдинг. Мы не расстались бы с совершенной красотой, если бы по соседству не жила мадам Бовари. Скарлетт О'Хара и Молли Блум, обе — энергичные ирландки, в равной степени воздействуют на наше воображение. Уже в старинных романах, с ранних времен благодетельная красавица уравновешена колдуньей, Уна — Дуэссой⁶⁸. После «Дон Кихота» обманная красота стала интересовать нас сама по себе: Ева, предъявившая древние права искусительницы. К поздним XVII и XVIII векам она открыла лавочку и в литературе, и в реальной жизни. Чтобы заполучить французского короля, заметил Мишле, нужно было прорваться сквозь стену женщин. Любовница стала чем-то вроде общественного института; литература утверждала, что любовница требовательна и опасна, однако интереснее и приятнее жены: ритуальная деталь рыцарского романа, который «Дон Кихот» предположительно захватил в плен. Во времена пе-

⁶⁸ Героини аллегорической поэмы "Королева фей" английского поэта Эдмунда Спенсера (ок. 1552-1599).

резрелого декаданса любовница превратилась в пряную Лилит, первозданную особь женского пола в кружевной комбинашке, пахнущую обреченностью, проклятием и смертью. Лулу, назвал ее Бенджамин Франклин Ведекинд. Молли, сказал Джойс. Цирцея, изрек Паунд. Одетта, провозгласил Пруст. И из этого хора Набоков выдернул свою Лулу, Лолиту, в чьем подлинном имени, Долорес, многое было от Суинберна, смешав ее с ее кузинами Алисой (Набоков — автор перевода на русский «Алисы в стране чудес»), Розой Раскина и Аннабел Ли Эдгара По. Но ее бабушка была Дульсинеей Тобосской. И мы помним, что мемуары Гумберта Гумберта были преподнесены нам профессором как бред сумасшедшего.

Таким образом, эти лекции представляют некий интерес для тех, кого приводят в восторг романы Набокова. Оба — Сервантес и Набоков — признают, что игра может выходить за пределы детства не только в качестве естественной трансформации в сновидения наяву (которые психиатры, считая их подозрительными, не одобряют) или в любой вид творчества, но и в качестве игры самой по себе. Именно этим и занимается Дон Кихот: играет в странствующего рыцаря. В отношении Лолиты к Гумберту тоже присутствует игра (она удивляется, что взрослые интересуются сексом, который для нее лишь одно из развлече-

ний), а психология Гумберта Гумберта (которой предназначено ускользнуть от теорий Фрейда), вероятно, указывает на то, что он просто заикнулся на детских играх. В любом случае, когда критик рассматривает плутовской роман или литературную трактовку иллюзии и самоопределения личности, он одновременно вспоминает и Сервантеса, и Набокова.

Эти лекции по Сервантесу были триумфом Набокова в том смысле, что он сам изумился, придя к окончательному мнению о «Дон Кихоте». Он отнесся к задаче со всей скрупулезностью, несмотря на то, что считал этот классический анекдот громоздкой безделкой и подозревал, что там кроется некий подлог. Именно ощущение обмана и пробудило его интерес. Затем, я думаю, он увидел, что подлог заключался в репутации книги, распространившейся, подобно эпидемии, в среде критиков. Такие вещи Набоков любил разметать в хвост и гриву. Он стал выявлять в кишачей неразберихе некую симметрию. У него зарождается подозрение, что Сервантес ничего не знает об «отвратительной жестокости» книги. Ему начинает нравиться сухой юмор Дон Кихота, его заразительный педантизм. Он соглашается с «любопытным феноменом»: Сервантесом был создан характер величественнее самой книги, от которой он отделился — и во-

шел в искусство, в философию, в политический символизм, в фольклор грамотеев.

«Дон Кихот» по-прежнему остается старой грубой книгой, наполненной специфической испанской жестокостью — беспощадной жестокостью, дразнящей старика, который не перестает играть, подобно ребенку, до наступления слабоумия. Она была написана в то время, когда над карликами и бесноватыми насмехались; когда честь и высокомерие были невероятно заносчивы; когда отступники от общепринятой мысли сжигались заживо на городских площадях под всеобщие рукоплескания; когда милосердие и доброта, казалось, были полностью изгнаны. В самом деле, первые читатели книги от всего сердца смеялись над ее жестокостью. Однако в мире вскоре нашелся иной способ прочтения. Книга дала толчок современному роману по всей Европе. Филдинг, Смоллетт, Гоголь, Достоевский, Доде, Флобер позаимствовали в Испании лекало этой легенды и использовали в собственных целях. Герой, вышедший из-под пера творца шутком, с течением времени превратился в святого. И даже Набоков, всегда незамедлительно обнаруживающий и обличающий жестокость в основе всей сентиментальности, разрешает ему быть самим собой. «Мы больше над ним не смеемся, — заключает он. — Его герб — жалость, его флаг — красота. Он символ

благородства, отчаяния, чистоты, галантности и бескорыстия».

ЧЕЛИЩЕВ

Публика — порождение учтивости XIX столетия, занявшись Культурой, как одну из действенных аксиом установила, что не разбирается в искусстве, но знает, что именно ей по вкусу, заявляя тем самым права на свою народную мудрость в том смысле, который ей придавал император Калигула. В первое же воскресенье, когда публика была допущена в Британский музей, тучный зеленщик сшиб амфору, вдохновившую оду Китса, и разбил ее вдребезги. Непогашенной сигарой публика спалила все зарисовки городов майя на Юкатане, сделанные Фредериком Катервудом. Публика выцарапывала глаза на картинах в галерее Уффици, а в один прекрасный день кто-то из этой же публики засунул под мышку «Мону Лизу», хладнокровно вынес ее из Лувра и повесил в ногах своего скромного ложа⁶⁹.

Сборщики налогов и филантропы, между тем, не паникуют, и публика не перестает удивлять. Она увлеклась суровой и безусловно мрачной «Композицией в серых и черных тонах № 1» Уистлера, называла ее «Мать Уистле-

⁶⁹ 21 августа 1911 года некий Винченцо Перуджа украл "Мону Лизу" из Лувра. Картина была обнаружена лишь 27 месяцев спустя, когда похититель захотел ее продать.

ра» и прижимала к груди. Она так выделила стюартовский набросок портрета Вашингтона, что пренебрегла прочими его портретами, в том числе пятью, написанными самим Стюартом. Ван Гог она предпочитает Мантенье. Она идет в Национальную галерею полюбоваться на «Тайную вечерю» Дали. И, *mirabile visu*⁷⁰, ее любимая картина в Музее современного искусства принадлежит художнику, чье имя невозможно выговорить и другие полотна которого не привлекают ее внимания. Это «Cache-Cache» Павла Федоровича Челищева, но для публики это картина, «где все перепутано», называется она «Прятки», а нарисовал ее Пэввл Челли-Чу. Публика мудрее, чем, быть может, сама готова признать: она видит, что это очень необычная картина.

Критики, существа менее публики склонные к порывам и обожанию, всегда приходили в смущение от «Cache-Cache». Эдит Ситвелл просидела перед картиной в одиночестве ровно полчаса, специально приплыв для этого в Нью-Йорк, и не сказала — вообще — ни единого слова о ней. В самом деле, «Cache-Cache» не похожа ни на одну картину. Ее визуальные каламбуры (Челищев не любил, когда это говорили) происходят от ренессансного живописца Арчимбольдо, от да Винчи и тех любимых детьми и художниками игр, когда в

⁷⁰ О чудо! (лат.)

ветвях деревьев прячутся лица.

На «Cache-Cache» изображено древнее искривленное дерево, к которому маленькая девочка, водящая в прятках, прислоняется и считает. В то же время дерево — это рука, а его корневая система — нога. Контуры веток наполнены детскими лицами, а, приглядевшись, замечаешь, что лица эти состоят из других лиц. Пейзажи за деревом также складываются в очертания; на самом деле все полотно — бесконечная шутка, состоящая из тысяч образов: это не гипербола, но факт. Просто-напросто это картина, которую можно разглядывать бесконечно. В ней все времена года, человеческое тело в любой возможной анатомической глубине, зачастую — в странно-прекрасной прозрачности, когда одновременно видишь кожу, кости, вены и мускулы; хотя, возможно, следует первым делом смотреть на детское ухо, которое заполняет пространство между двумя ветвями. Здесь и метаморфозы эмбриона, сложенные из цветов; мальчики, играющие в пшенице, превращаются в морду льва; дети, заметные за переплетением яблок и листьев, становятся спаниелем.

Но до тех пор, пока Паркер Тайлер — поэт, историк кино и друг Челищева — не поставил себе задачу интерпретировать «Cache-Cache»⁷¹, появился ли хоть какой-то отклик на эту самую насыщенную из всех современных

картин, если не считать интуитивного желания разобраться, которое чувствует любой, кто хоть раз взглянул на нее? Какой склад ума ее породил? Какой процесс привел к ее созданию? Мистер Тайлер написал ясную и глубокую книгу; по-другому и невозможно подходить к Челищеву. К тому же он написал книгу нового типа. Это биография, но это и роман, а также аналитический труд, объясняющий картины, прослеживающий их рост, толкующий их смысл. Он назвал ее «Божественной комедией», поскольку Челищев сознательно делил свои работы на образы ада, чистилища и рая и завершал каждый цикл огромным полотном, подобно Пикассо, который неизменно заканчивал свои периоды одной последней картиной, в которой все мастерство и раздумья многочисленных работ были доведены до совершенства.

Изображение ада настолько жуткое, что видели его немногие — точнее, у немногих была такая возможность. Много лет полотно висело в музее братьев Ринглинг в Сарасоте (поскольку на нем изображены уроды из балагана)⁷². С неким ироническим намеком Челищев завещал его своей родной России, «советскому народу» — когда художник видел этих лю-

⁷¹ Parker Tyler, "The Divine Comedy of Pavel Tchelitchev" (New York: Fleet, 1967). - Прим. автора.

⁷² В основанном в 1927 г. музее братьев Ринглинг значительный раздел экспозиции посвящен цирку.

дей в последний раз, они только что экспроприировали поместье его отца и обширные леса. Челищевы пересекли Россию, точно цыганский табор, добрались до Черного моря, где ненадолго задержались с Белой армией. Потом отправились в Турцию. Дальнейшая жизнь Челищева проходила в изгнании: Берлин (где он начал заниматься сценографией), Париж (где его приняла под свое крыло Гертруда Стайн), Лондон (здесь его покровительницей стала Эдит Ситуэлл), Нью-Йорк, Коннектикут, и, наконец, Рим, где он скончался в 1957 году, незадолго до своего пятьдесят девятого дня рождения. Все пребывали в замешательстве, когда выяснилось, что он завещал России панораму уродов и монстров, которую назвал «Феномены». Линкольн Кирстайн⁷³ взял на себя труд доставить ее во время турне Нью-йоркского балета, проводившегося в рамках культурного обмена. Русские приняли ее с холодной и тревожной вежливостью. Они одолжили картину Галерее современного искусства, которая открылась в 1964 году ретроспективной работ Челищева. В настоящее время она хранится в запасниках этого музея. Русские не откликнулись на предложения вернуть ее⁷⁴.

⁷³ Линкольн Кирстайн (1906-1996) - американский хореограф. В 1937 году П. Челищев написал его портрет.

⁷⁴ Картина все же была возвращена в Россию и в настоящее время находится в Москве, в постоянной экспозиции Третьяковской галереи.

Изображение чистилища — это «Cache-Cache», которое во всех отношениях противостоит «Феноменам». Обе картины отражают природу с точностью и глубиной, которых не достиг ни один художник между да Винчи и Челищевым, если не считать таких технических виртуозов, как Стаббс и Одюбон. «Феномены» — сатира, но сатира, происходящая из всеобъемлющей бессловесной скорби от того, что природа постоянно бывает гротескной и злой. «Cache-Cache» воспеваает метаморфную структуру и рост природы во всех ее веснах: детство, новый лист и побег, преобразование семени в растение и зверя. Только дерево старо и — если отойти подальше — варварское лицо с коварной ухмылкой, в которое превращается картина.

Третье великое полотно, озаглавленное «Незавершенная картина», может быть, а может и не быть воплощением рая, о котором говорил Челищев. Мистер Тайлер полагает, что это так, и приводит убедительный и замечательный аргумент. Он исходит из удивительного стиля, который Челищев разработал после «Cache-Cache», — стиля геометрического, абстрактного и строгого. Тайлер начинает описание карьеры Челищева с этой картины, последней его работы, показывая, насколько вразумительны ее водовороты света.

Как и у многих художников, биография Че-

лищева неотделима от его творчества. Человек он был восторженный и взбалмошный, с периодическими приступами русской хандры. Еще в юности он изобрел маску для окружающих: такого персонажа мог бы придумать Набоков для сатирического романа о русском сплине и пылкости. Мистер Тайлер бережно привносит эту театральность в биографию — вот Челищев пугает мышь на борту русского крейсера во время революции, вот он отправляется в «даймлере» по повестке в призывную комиссию: пропитанный духами платок на лбу, встревоженная дама держит его за руку. Но мистер Тайлер также дает понять, что Челищев, рисовавший картины, занимавшийся сценографией и отстаивавший свою карьеру, точно комендант осажденной крепости, был ничуть не слабее тигрицы, защищающей своих детенышей.

Челищев был загадкой даже для ближайших друзей, а, возможно, и для себя самого. Он был романтиком в эпоху, отвергнувшую романтизм; в отличие от многих европейских художников, эмигрировавших в Америку, смог глубоко пустить корни — его пейзажи Новой Англии, в которых он скрыл библейские и мифологические мотивы, порождены скорее нашим, а не его прошлым. Он был и ловко практичным, и глубоко суеверным. Его видение природных метаморфоз было одновре-

менно научным, магическим и религиозным. Большинство работ и справочников по современному искусству вообще его не упоминают. Изменчивое внимание бомонда и истерическая критическая атмосфера, некогда окружавшая Челищева, изрядно истожились, и мы смогли яснее увидеть художника и его вклад. Люди, невосприимчивые к моде, уже внесли свою дань: «Cache-Cache» отчасти вдохновила «Бёрнта Нортон» Элиота; «Патерсон» Уильяма Карлоса Уильямса многим обязан «Феноменам», а некоторые из самых таинственно прекрасных пассажей «Леони» Кокто происходят из двоящихся образов Челищева.

Мистер Тайлер написал, как это ни парадоксально, первую в истории блестящую биографию американского художника, хотя Америка, гражданином которой Челищев имел счастье являться, вряд ли может претендовать на него, а изобретательное исследование, проведенное мистером Тайлером, вряд ли можно причислить к жанру биографии, обычного жизнеописания. Это эрудиция в своем высшем воплощении, пронизательная и doskonaльная, а мастерство рассказчика — высочайшего класса. Как и сам Челищев, мистер Тайлер способен управлять различными уровнями повествования, выделяя важность то одной, то другой темы. Его книга — продукт многих лет кропотливого труда — достигает того,

к чему большинство ученых даже не приближаются: четкого и глубоко исследования современного художника, которое читаешь, как увлекательный роман, что само по себе является совершенно новым художественным методом.

Видение смерти пришло к Челищеву рано — женщина в белом, скользившая по русской аллее. Как Набоков, Стравинский или Шагал, он унес с собой в пожизненное изгнание русское детство, которое с течением лет мифологизировалось и служило ему, как греческие и римские мифы служили Овидию в кавказской ссылке. На последней картине Челищева запечатлена белая женщина, Смерть. Деревья, среди которых она скользила, и очертания озера неподалеку воскрешены в «Cache-Cache». Дети-листья, идиоты-цари, представление об искусстве, как отражении сил, принадлежащих и нашему миру, и миру потустороннему, взаимопроникновение человека и пейзажа, художник как страстный и страдающий провидец — все это чрезвычайно русское. Окольный путь Челищева к нашему взору, к расхристанному и поверхностному Нью-Йорку 40-х годов, не позволил аисторическому американскому уму сотворить со странным русским гением нечто большее, нежели просто принять к сведению, что в его недавнем прошлом присутствовала столь же странная

Англия Ситуэллов⁷⁵, а до этого Париж Гертруды Стайн. А еще раньше — Берлин и Константинополь.

Поэтому Паркер Тайлер начинает свою биографию со смерти Челищева, которая произошла в удаленности столь же великой, как его рождение и юность, на психологическом и пространственном расстоянии, которое может оценить по достоинству лишь человек, склонный к трагической иронии. Вот почему биография Паркера Тайлера — прежде всего роман в духе Достоевского, изображающий жизнь гения, творчество которого мощно рвалось вперед, а сердце двигалось вбок по мучительной спирали. Работы Челищева, бесстрастно разобранные историком искусств, демонстрируют постоянный переход от стиля к стилю; его жизнь вне искусства напоминает роман Набокова: полубезумный русский, непрактичный аристократизм которого замыкает его в мире мужественных женщин и женственных мужчин. Главная победа Паркера Тайлера состоит в том, что он сделал то, к чему стремится любой художник — показал гармонию человека и творца. Это странный и прекрасный стиль; с ним может сравниться разве что «Доктор Фаустус» Манна. Мистер Тайлер создает биографию, используя один из при-

⁷⁵ Эдит Ситуэлл и ее братья - литераторы Осберт (1892-1969) и Сачиверелл (1897-1988).

емов литературы нашего времени: объединяет роман, жизнеописание и научное исследование. Он не скрывает источников, намеренно вводит в четкий замысел автобиографический элемент, полон решимости высветить предмет своего исследования, привлекая все возможные ресурсы, имеющие к этому предмету отношение. Так что это биография без закрытых дверей, и все же в ней нет ничего клинического или похотливого. В этом замысле находит место каждая деталь, будь то солитер Челищева или эзотерическая утонченность его сексуальных пристрастий. Можно предположить, что мистер Тайлер, подобно Манну, придумал художника. Но кто способен придумать Челищева?

Когда мистер Тайлер приступал к своей биографии, ему, в сущности, предстояло написать две книги. Одна должна была осветить картины, другая — отыскать некую схему в жизни Челищева. Обе задачи грандиозны. К примеру, у Челищева не было постоянного спутника; биографу приходилось восстанавливать его жизнь по кусочкам, зачастую пользуясь источниками, предусмотрительно не названными. Жизнь Челищева была, с одной стороны, великой мукой, как у Байрона, с другой — беспрестанной позой. Эта поза была не только романтической, но также и русской. Более того, это была поза актера (не лучше ли

сказать, танцора?), одновременно оберегающая и скрывающая абсурдную раздвоенность его природы. Напряженное равновесие, которого достиг Челищев, похоже, происходило из согласия между женской силой — упорной, темной и капризной, управлявшей человеком, и мужской — легкой, яркой и совершенной, писавшей картины. Две эти силы стали взаимодействовать очень рано; художник полагался на свою женскую сущность во имя вдохновения — вдохновения совершенно средневекового (или, быть может, просто русского) в запутанном лабиринте гороскопов, белой магии, предрассудков, да чего угодно, лишь бы это выглядело невероятно. Феномен небезызвестный: Кокто описывал его как способ погружать корни во тьму, чтобы расцвести на солнце. Челищев, как искусно доказывает мистер Тайлер, еще лучше Кокто знал о необходимости погрузиться во тьму; знал он и то, что произведение искусства, вскормленное таким образом, должно быть полностью избавлено от своих истоков. Художник, не освобождающий себя, просто навязывает свои наваждения публике, и его искусство оказывается нездоровым и сбивающим с толку. Каждый из трех шедевров Челищева — «Phenomena», «Cache-Cache» и «L'Inachevй» — прорывается из глубочайшего мрака в полную ясность, которую произведение искусства

творит для себя и для мира.

Важнейшая победа книги мистера Тайлера состоит в том, что ему удалось показать темные процессы, благодаря которым рождаются картины и с той же легкостью продемонстрировать слаженность и ясность завершенного произведения. Биограф художника зачастую становится обладателем поразительных фактов — выводок жен Шелли, причуды Тёрнера и т.п., — которые, как ему известно, связаны с творчеством. Загвоздка в том, чтобы показать как именно. Способен ли кто-нибудь разглядеть Леонардо — военного инженера в «Моне Лизе», или Ван Гог — евангелиста в «Арлезианке»? Склад ума мистера Тайлера не позволяет привязанности отделяться от таких вещей. Произведения Челищева всегда гармоничны, их толкователь должен управлять этой гармонией, и ему это удается. Иконография, эта нежнейшая и самая скрупулезная из современных гуманитарных дисциплин, достигла зрелости как раз в ту пору, когда мистер Тайлер приступал к работе над своей книгой. Сам Эдгар Винд⁷⁶ мгновенно определил, что «Cache-Cache» — шедевр, и, должно быть, вздохнул при мысли об иконографе, описывающем многочисленные прозрачности, соединенные в такой поразительно странной гармонии. Де Кирико несомненно столь же стра-

⁷⁶ Эдгар Винд (1900-1971) - немецкий искусствовед.

нен, но глядя на де Кирико, ученый знает, что перспектива вниз, которую он ищет, — столь же теплая и знакомая, как прошлое Италии. Совсем иное дело — озирая перспективу, уходящую вспять в русские чащобы, а также в сознание, которое, в отличие от де Кирико, не принадлежит ни одной школе, не имеет равных и всецело предано поэтическому зрению, но зрению, направленному исключительно внутрь и закрытому для посторонних.

Мистер Тайлер воспроизводит среди 128 иллюстраций к своей книге фотографию Джорджа Платта Лайнса — четырнадцать европейских художников, эмигрировавших в США. (Снимок был сделан в марте 1942 года.) Только одно лицо среди этих тревожных масок отличается спокойствием и величайшей уверенностью. Это лицо Макса Эрнста, которое было бы столь же невозмутимым и в зачумленных лесах Марса. Евгений Берман, Мондриан и Шагал — в явном унынии; Бретон и Массон не очень успешно пытаются смотреть бодро. Остальные, за исключением Челищева, изо всех сил стараются выглядеть как можно лучше. Лицо Челищева дерзко; в то же время оно преисполнено скорби. Только у него глаза отсутствующие; он единственный не думает о том, что его снимают. Чем бы ни был Эрнст, Челищев — противоположность. Если Эрнст здравомыслящ (искусство не знало бо-

лее трезвого ума), тогда Челищев дико безумен — наблюдение, с которым он, скорее всего, согласился бы — содрогнувшись. Здравомыслящий художник устремлен к визионерству (Блейк был здравомыслящ, Флобер был здравомыслящ); художник, осмелившийся допустить иррациональное в свое искусство, скорее, движется к восстановлению реальности, но на своих условиях. Челищев обобщил годы работы в двух огромных картинах: одна посвящена иррациональному внутри человека и иррациональному вовне его. Здесь природный план чудовищно исказился, да и рассудок двинулся не в ту сторону. Лицо, которое дал себе Челищев в «Феноменах» — то самое лицо со сделанной Лайнсом фотографии художников-эмигрантов. На этом лице написаны ярость и скорбь, но на нем запечатлелась и глубочайшая замкнутость в своем духовном мире.

Есть ли портрет Челищева в «Cache-Cache»? Искал ли его кто-нибудь? Его символические подписи присутствуют, как указал нам мистер Тайлер, но подозреваю, что его скорбящему лицу нет места на картине, которая аннулировала художника более, чем какая-либо из созданных в наше время. «Cache-Cache» была написана не больше, чем была сочинена девятая симфония Брукнера или изваяна «Maiastra»⁷⁷ Бранкузи. Она появилась на свет

благодаря процессу, в котором живопись была случайной. Она росла и половину жизни находилась в росте. Если Пикассо — художник, Челлищев — сила природы.

⁷⁷ Птица (румын.).

КАЖДАЯ СИЛА ВЫЯВЛЯЕТ ФОРМУ⁷⁸

Иисус сказал: Разруби дерево, я — там.
Евангелие от Фомы [77]

Вскрой Жаворонка — и увидишь
В нем шарики из серебра.
Эмили Дикинсон⁷⁹

1835

Зарянка впорхнула в вестморлендский домик, где лежало в жару больное дитя и сидела у огня слабоумная старушка⁸⁰. Зарянку приветствовали как *даймона*, элементарного духа, чье присутствие было сочтено за добрый знак. Об этом событии Вордсворт, которому в то время было шестьдесят четыре, написал стихотворение «Малиновка».

⁷⁸ Изречение Матери-настоятельницы Энн Ли, основавшей в Америке миллениаристскую секту шейкеров, привлекавшую Давенпорта своей проповедью безбрачия; также дало название сборнику эссе писателя.

⁷⁹ Перевод А. Гаврилова.

⁸⁰ На самом деле дитя и старушка - одно и то же лицо, сестра Вордсворта Дороти (1771-1855). В 1829 г. она перенесла тяжелую болезнь, после чего стала инвалидом. В 1835 г. у нее также развился атеросклероз, и все последующие 20 лет она страдала умственным расстройством.

1845

Ворон появился в комнате объятаго горем человека и довел того до безумия, повторяя «Nevermore»⁸¹ на все обращенные к нему вопросы, в то время как человек, сознавая, что птица эта по сути автоматон, то есть птица, способная подражать речи, но затвердившая всего одно слово, упорно обращался к ворону, как если бы тот был сверхъестественным существом, способным дать ответы на вопросы о посмертной участи души.

1855

Пикирующая скопа, издающая «варварский клик» (оба слова относятся к звуку, речи, не греческой, напоминающей сплошное *варвар*, а *клик* — старое, как сама поэзия, слово для обозначения резкого или хриплого птичьего крика), показалась Уолту Уитмену даймоном, укоряющим его за «болтовню и праздность». Уитмен ответил (в конце первого раздела «Листьев травы», в более поздних изданиях —

⁸¹ "Никогда" - рефрен поэмы Э. По "Ворон", имеющий различные варианты перевода на русский язык, например "Возврата нет" и "Не вернуть".

пятьдесят вторая и завершающая часть «Песни о себе»), что он и правда очень похож на скопу, «ни капли не прирученный», испускающий *свой* «варварский клик над крышами мира». И, как у ястреба, говор его властен от природы. Нам остается понимать это послание как нам угодно. «Если снова захочешь увидеть меня, ищи меня у себя под подошвами»⁸².

Едва ли узнаешь меня, едва ли догадаешься,
чего я хочу,
Но все же я буду для тебя добрым здоровьем,
Я очищу и укреплю твою кровь.

Если тебе не удастся найти меня сразу,
не падай духом,
Если не найдешь меня в одном месте,
ищи в другом,
Где-нибудь я остановился и жду тебя.

Сообразно с этим, в «Листьях травы» птицы воспринимаются как даймоны. Скорбящий человек у По был уверен, что ворон — пророк, но кто — «птица или дьявол» («Дьявол ли тебя направил, буря ль из подземных нор»⁸³), он не знал. Уитмен отдал дань этой строке, когда в «Из колыбели, вечно баюкавшей»⁸⁴ спросил «Демон или птица» о пере-

⁸² Здесь и последующие две строфы - перевод К. Чуковского.

⁸³ Перевод М. Зенкевича.

⁸⁴ Перевод В. Левика.

смешнике, *даймоне* этого стихотворения.

1877

В полях, окружающих Колледж Св. Беино в Северном Уэльсе, тридцатитрехлетний иезуит по имени Джерард Мэнли Хопкинс обратил взор на скользящую в воздухе пустельгу, или кингирия. Памятуя о ястребе, чей лирический образ запечатлелся в сердце Уолта Уитмена (склад ума Уитмена, написал он позднее, «схож с моим»), он воспринял этот момент как явление Уитменовского духа, «где-нибудь ждущего тебя». Уитмен бы поразился: его пророческие слова пробудили в сердце английского поэта видение Христа, восхищающего души. Мы также можем предположить, что его бы привело в восторг то, как явно этот более молодой поэт соперничает с ним в искусстве сочетать слова с образами и ритмы с эмоциями. *Minion*⁸⁵ — уитменизм. Строки

Пестрой реки героя
Сокола, седлавшего ветер. Пространство края
Крылом — как ходил на хорде крыла! Как бита
Была высота!⁸⁶

⁸⁵ Любимец, фаворит.

⁸⁶ Перевод Т. Стамовой.

превосходят уитменовское «Пестрый ястреб пронесется мимо»⁸⁷, «последнее облако дня медлит» ради него. Уитменовская скопа предстает в последних лучах дневного света, все еще озаренная солнцем в вышине, а Уитмен, на земле, пребывает среди сумеречных «просторов, погруженных в тень». А пустельга Хопкинса предстает в первых лучах зари, до того как рассвет коснется лежащих под ней полей Уэльса.

ЗАРЯНКА

Зарянка у Вордсворта — вестник вдохновения после периода бездействия, выздоровления после болезни, и — самих небес. В Книге VII «Прелюдии» обновление поэтических сил возвещается так:

Зарянок хор послышался вблизи
Моих дверей — певцы из дальних чаш,
Зимою посланные объявить,
Смягчив искусно горестную весть,
Что хмурый царь к нам с Севера спешит...

Зарянка в «Малиновке» подобным же образом прилетает в домик в преддверии зимы.

⁸⁷ Перевод К. Чуковского.

Спеша от осени под кров,
От голых пастбищ и лесов,
Зарянка-Робин ищет дом...

Заметьте: Робин — имя собственное. Имена, приписываемые птицам, а также животным, образуют разряд, который Леви-Стросс рассматривает в «Неприрученной мысли», в главе под названием «Индивид в качестве вида». Лис во французском языке — Ренар, лебедь — Годар, воробей — Пьеро и так далее. *Erithacus rubecula* называют Робинот-Малиновкой уже в среднеанглийском, когда повсюду в Европе за ним закрепился образ одной из Малых Птах Страстей Христовых (вкуне с богатым фольклором о том, как грудь его была обгорена кровью Христа, огнем гееннским и т.п.). Очевидно, что для слуха Вордсворта имя его ближе к Гарольду Синезубому⁸⁸, нежели к Джеку До, Джиму Кроу или Джону Дори⁸⁹. И зна-

⁸⁸ Король Дании (ок. 940 - ок. 985); завершил объединение страны, начатое его отцом, обратил Данию в христианство и завоевал Норвегию. Возможна также игра слов по ассоциации английского варианта его имени (Harold Bluetooth) с английским названием Bluethroat родственной малиновке варакушки с голубой грудкой (лат. название *Erithacus svecicus*).

⁸⁹ (Jack)daw - галка, stow - ворона (англ.). В стихотворении Р.Г. Бархэма "The Jackdaw of Reims" (1840) самец галки, проклятый кардиналом за кражу кольца, раскаивается в своем поступке, возвращает украденное и становится столь набожным, что после смерти его канонизируют под именем Jem Crow. (John)dogy - бытовое название рыбы солнечник, также известной как рыба Св. Петра.

чит, его ярко-красная грудка есть «от природы данный щит,/ На коем жарко герб горит». Это уравнивание с рыцарской эмблемой является важным, так как Вордсворт формулирует традицию, в лоне которой зарянка-робин может представлять совершенно британским атрибутом: внутри него эльф (Чосер, Джонсон); он сродни Рыцарю Красного Креста; он равно принадлежит христианству и язычеству (Спенсер), будучи в то же время преимущественно птицей-даймоном, чей след уходит в доевропейскую историю и чей образ стал главным символом поэтического вдохновения для романтиков (Шелли, Китса, Теннисона, По, Уитмена).

ПОПУГАЙ СОВА ВОРОН

Образность По делится на три стиля, каждый из которых составляет отдельный диалект со своей грамматикой и поэтическим замыслом. Сам он назвал эти стили «арабеским», «гротескным» и «классическим». На ранних стадиях работы над «Вороном» он рассматривал варианты попугая и совы. Образ попугая потребовал бы преобладания в стихотворении «арабеского» стиля; совы — «классического». В результате, он сумел имплицитно передать способность попугая к звукопод-

ражанию в повторении *nevermore* (что звукоподражательным эхом не является, если только птица не пытается сказать «Там, где мрак Плутон простер»⁹⁰); сова же претворилась в свой божественный эквивалент, бюст Паллады, на который усаживается ворон.

ЕЩЕ ТОТ КАЛЬВИНИСТСКИЙ ВОРОН

Ворон По механистичен, это машина, запрограммированная на произнесение одного единственного слова. Если полубезумный от горя человек принимает его за оракула и задает ему вопросы, то он может либо разглядеть свою ошибку, либо упорствовать в ней, обращаясь к ворону в отчаянной надежде на то, что перед ним оракул. И вот он спрашивает у ворона его имя и слышит в ответ «Nevermore». Охваченный скорбью человек горько и истерично замечает, что даже одиночества его не облегчит птица с именем Nevermore, ибо она, подобно его друзьям и надеждам, покинет его «с этих пор»⁹¹. На это ворон отвечает «Nevermore». Тогда-то человек и понимает, что словарный запас ворона состоит из одного слова. У безумия, однако, своя логика. Птица, например, могла быть послана

⁹⁰ Перевод М. Зенкевича.

⁹¹ Перевод М. Зенкевича.

Богом, чтобы помочь страдальцу забыть его скорбь, и, если она послана Богом, то может в силу этого обладать теологической мудростью. Поэтому он спрашивает у нее, есть ли бальзам в Галааде? Смысл? «Утешит ли меня в потере вера? Соединюсь ли я с Ленор на Небесах? Есть ли Небеса? Есть ли жизнь после смерти? С Богом ли ныне Ленор? Существует ли Бог?» Вопрос принадлежит Иеремии, в стихе 8, 22: «Разве нет бальзама в Галааде?» Иеремия, прибегая к риторической фигуре, вопрошал, не остался ли Ньюкасл без угля⁹². По трансформировал смысл так: правда ли существует Ньюкасл и есть ли там уголь? На что *Nevermore* отвечает: «*Nevermore*». Следующий вопрос более прямолинейен: воссоединится ли он когда-нибудь с Ленор? «*Nevermore*». Говорящий велит ворону покинуть дом — и ворон отказывается улететь прочь. И так же никогда не вырваться душе говорящего из пут вороновой тени; его отчаяние безысходно.

Ситуация была По уже знакома. Ранее, в Ричмонде, он видел машину Мельцеля, игравшую в шахматы, и увидел ее насквозь (догадавшись, и справедливо, что в ней был спрятан человек). И в шахматной машине, и в одно-

⁹² Ньюкасл - британский центр угольной промышленности, поэтому английское выражение "возить уголь в Ньюкасл" означает заниматься бессмысленным делом.

словном вороне По обращался к пресвитерианской теологии: все предопределено, или же некий человек-посредник хочет, чтобы мы поверили, будто это так. Хуже того: наша беспомощность в отчаянии, горе или замешательстве вынуждает нас смириться с механизированным фатумом. Когда разум сказал свое слово, мы все же обнаруживаем остатки суеверия. Есть в нашем рассудке часть, желающая верить, что автоматы наделены разумом. В этом темном пространстве По и писал. Обезьяна в «Убийствах на улице Морг» — автомат, и Родерик Ашер — зомби, когда заживо погребает сестру. Кальвин и Ньютон оба дали нам машину вместо мира, шестереночный механизм неизбежностей.

ДАРВИНОВ ПЕРЕСМЕШНИК

Уитменовский ответ «Ворону» — «Из колыбели, вечно баюкавшей». Снова вопрошается оракул. Ответ (птицы и шума моря совокупно) полифоничен, *любовь* совокупна со *смертью*. Жизнь и смерть суть Гераклитов ритм, он независим. Уитмен возвращается к греческому ощущению: любовь глубже всего в своем трагическом осознании скоротечности жизни, молодости, красоты.

ВРЕМЯ

Время для По было монотонным тиканьем вселенной, неостановимой поступью смерти, с каждой секундой подступающей все ближе (как сдвигающиеся стены, колебание маятника, замуравывание стены кирпич за кирпичом, мерные шаги вверх по лестнице). Время Уитмена было приливно-отливным, кочующим, зарождение и удовлетворение желания. Хопкинс знал, что время заканчивается в момент своего начала, что у него нет измерений, что Христос на кресте отменяет все грамматические наречия. Нет ни *вскоре*, ни *никогда*. Есть лишь пике скопы, глаза, говорящие рыбаку *иди за мною*, головокружительный экстаз *Где-нибудь я остановился и жду тебя*.

11 МАЯ 1888 Г.: УИТМЕН В КЭМДЕНЕ, СО СЛОВ

«Люблю ли я По? Сперва, долгие годы, не любил: но три или четыре года назад я взялся его перечитывать, читал и проникался приятнью, и в конце концов — да, теперь — почти убедился, что он звезда значительной величины, если не солнце, на литературном небосклоне. По был унылым, мрачным, гнетущим —

казалось, он живописует беспросветные ночи, ужасы, призрачные видения, — поначалу я не переваривал его совершенно. Но сегодня я вижу в нем больше, чем все это, — гораздо больше. Если б это было все, чем он был, его бы предали забвению давным-давно. Я был молодым человеком лет тридцати и жил в Нью-Йорке, когда “Ворон” вышел из печати — произвел сенсацию — взволновал все общество — все читающее общество: у меня он, однако, восторга не вызвал». [Годом раньше Уитмен завершил окончательную редакцию стихотворения «Из колыбели, вечно баюкавшей» (оно было написано в 1859 году) и поместил его в центр нового раздела «Морские течения» «Листьев травы» 1881 года.]

– СКОРЕЕ, – ПРОПЕЛА ПТИЦА, – НАЙДИ ИХ, НАЙДИ ИХ⁹³

История птиц, принимаемых за даймонов, пронизывает религии, фольклор и литературу. В Европе она начинается с рисунка сидящей на шесте птицы в Ласко. В Новом свете мы можем проследить ее в глубь времен вплоть до восприятия американскими индейцами полевого жаворонка как посредника между людьми и духами воздуха. Ворон По, со-

⁹³ Т.С. Элиот "Четыре квартета", перевод М. Бычкова.

ловей Китса, жаворонок Шелли, зимородок
Олсона, скопа, дрозд и пересмешник Уитме-
на, пустельга Хопкинса — лишь модуляции в
долгой традиции, танец форм неувядающей
духовной силы.

«ДЕРЕВЬЯ»

В июне 1918 года поэтесса из Цинциннати Элоиза Робинсон на просторах Пикардии раздавала шоколад и декламировала стихи военнослужащим Американского экспедиционного корпуса. Декламировала стихи! Совершенно невообразимо, что в этом аду ужаса, гангрены, горчичного газа, бессонных ночей, вшей и изнурительного труда были мгновения, когда истощенные солдаты, — как правило, совсем мальчишки — садились вокруг поэтессы, носившей длинную юбку цвета хаки и бойскаутскую пилотку, и слушали стихи. В середине одного стихотворения ее подвела память. Робинсон рассыпалась в извинениях, поскольку на родине, как она пояснила, стихотворение было невероятно популярным. И тут, точно в школе, поднял руку один сержант и вызвался его прочесть. И прочел.

И вот в чудовищно разоренных садах и разбомбленных лесах долины реки Урк, где смердевшие кордитом и падалью поля были изрыты воронками и опутаны колючей проволокой, голос декламировал «Деревья»⁹⁴.

⁹⁴ По мне, и лучшие стихи
В сравненье с деревом плохи.
Тем деревом, чей жадный рот
К земной груди приник и пьет,
Чьи руки вздеты к небесам
В молитве, недоступной нам,
В чьих волосах из года в год

Свое гнездо пичуга вьет,
Чьи плечи укрывает снег,
Чьим другом дождик стал
навек.
Стихи создам и я, глупец,
А дерево - лишь Он, Творец.
(Перевод М. Лукашевича.)

— Как мило, — заметила Элоиза Робинсон, — что вы знаете эти стихи.

— Ну, мэм, — ответил сержант. — Вроде бы я их и сочинил. Я — Джойс Килмер.

Он сочинил их пятью годами раньше, послал в только что основанный журнал «Поэтри», и Харриет Монро, редактор, заплатила ему шесть долларов. Почти мгновенно «Дерева» стали одним из самых знаменитых стихотворений на английском языке, — подспорье школьных учителей и единственные стихи, которые знал практически каждый.

Сержант Альфред Джойс Килмер погиб под обстрелом германской артиллерии на высоте над Серинжем 30 июля 1918 года. Французы наградили его *Croix de Guerre*⁹⁵ за мужество. Ему было тридцать два.

«Дерева» — стихотворение со множеством репутаций. Оно подходит для малышей и членов провинциального женского клуба, но предполагается, что вы его перерастете. Оно символизирует сентиментальность и скудоумие мелкобуржуазного болота. Оно ротарианское. Однажды, на собрании поэтов в Библиотеке Конгресса Бабетт Дойч привела его в качестве примера галиматьи, которую конгрессмены читают во время молитвенных завтраков и прочих оргий, но тут профессор Гордон Уэйн закашлялся и напомнил ей, что в за-

⁹⁵ Военный крест (фр.).

ле находится сын поэта Кентон. Никто, между тем, не выступил в защиту Киплинга и Уиттиера, по которым Дойч тоже прошла.

Это, видит бог, уязвимое стихотворение. С одной стороны, это стихи о поэзии и, стало быть, обращены в себя и отдают пропагандой искусства (но оттого они полезны преподавателям, считающим оправдание поэзии перед варварами-учениками тяжкой долей). С другой стороны, вступительное заявление изрядно походит на «Я не видал пурпурную корову» Джилетта Бёрджесса — строки, которые острьяки повторяют с 1895 года.

И если жадный рот дерева приникает к земной груди, как же оно тогда вздымает руки к небесам? Поза, подходящая Пикассо, но никак не эстетике обложек «Комополитэна» в духе «ар нуво», породившей это стихотворение. Спросите любую приземленную классицистку, и она ответит, что стихотворение — это чудище из перепутанных метафор.

И все же в нем есть ясная, скромная, не устаревшая прелесть. Его шесть двустиший отличаются непостижимой цельностью и милой, старомодной музыкальностью. Оно правдиво и, судя по всему, сообщает истины.

Учебники объяснят вам, что за этим стихотворением стоят Йейтс и Хаусмен, хотя нельзя заподозрить, что Килмер был одним из первых почитателей Джерарда Мэнли Хопкинса.

Стихи с великой энергией обычно возникают от возгонки слов и ощущений, полученных извне. По своей природе стихи — это сжатие. Другую затасканную вещь, «Псалом жизни» Лонгфелло, породили «Следы творца» и «Старый красный песчаник» шотландского геолога Хью Миллера — книги, которые сделал популярными в Америке коллега Лонгфелло по Гарварду Луи Агассис. Вот образчик чудесного (и трансцендентально смутного): как Лонгфелло, читая у Миллера об ископаемых, погребенных в песчанике и оттого сохранившихся, запекает:

По великим путь свой мерьте,
Чтобы жизнь была не сон,
Чтоб оставить после смерти
След свой на песках времен⁹⁶.

Так и работают поэты — сжимая, доводя до сути. Другое стихотворение, в свое время популярное не меньше «Деревьев» — «Человек с мотыгой» Эдвина Маркэма, — жило в памяти Эзры Паунда, пока не стало первой строкой «Пизанских песен»: «Безмерная трагедия мечты в крестьянских согбренных плечах».

«Деревья», если приглядеться, вполне принадлежат своему времени. Деревья были излюбленным символом Йейтса, Фроста и даже

⁹⁶ Перевод М. Зенкевича.

юного Паунда. Только что была открыта природа хлорофилла, опубликован «Тарзан — приемный обезьян», действие которого происходит в мире деревьев. Деревья были повсюду в искусстве этого периода; считалось, что они принадлежат миру идей, «Царству Красоты» Сантаяны.

Но Килмер читал о деревьях в ином контексте, ныне позабытом, который обосновывает самоуничижительные заключительные строки («Стихи создам и я, глупец, /А дерево — лишь Он, Творец»), строки, отправившие стихотворение в наряд вне очереди — служить религиозной проповедью. Юная мужественность Килмера шла в ногу с идеализмом века. Одним из изобретений идеализма было привлечение большого внимания движение за отмену детского труда и создание детских садов в трущобах. Среди самых настойчивых застрельщиков этого движения была англичанка Маргарет Макмиллан, у которой возникла дивная идея: свежий воздух и контакт с травой и деревьями имеют не меньшее значение, чем все карандаши и парты школьной системы. Макмиллан считала, что ее дети из трущоб должны уловить в деревьях нечто особенное. Она приглашала их подремать под деревьями, поваляться на траве, потанцевать вокруг деревьев. Англичане называют оборудование спортзалов «агрегатами». В книге Мак-

миллан «Труд и детство» (1907) есть такая фраза: «Любой глупец может создать агрегат, а дерево — лишь Он, Творец».

ХОББИТАНИЕ

В прискорбном списке вещей, которые навсегда останутся выше меня, филология располагается ближе к началу — вместе с моей неспособностью водить машину или произнести слово «отзеркаливать». Не собираюсь забывать попытки двух университетов из лучших побуждений научить меня читать (а в возобновляющемся моем кошмаре — писать и говорить) по-староанглийски или, как они это иногда называют, по-англосаксонски. Некоторые обиды — это навечно. В Судный День я гордо и упрямо выскажу все претензии к тем, кто обучал меня покидать тонущее судно, ползать под пулеметным огнем и читать по-англосаксонски.

У первого профессора, терзавшего меня синтаксисом и морфологией староанглийского языка, был дефект речи, он путался в своих заметках и, казалось, полагал, что мы, сбитые с толку школяры, в совершенстве изучили готский, шотландский, гэльский и валлийский, на грамматику которых он постоянно свободно ссылался. Откуда мне было знать, что он когда-то написал на обороте одной из наших экзаменационных работ: «В земле была норка, и в норке жил хоббит»?

Только много лет спустя я узнал, что этот

рассеянный и невразумительный лектор, потыкав час в страницу внушающей ужас «Англо-саксонской хроники», пробормотав скороговоркой географические названия и похмыкав над вариантами прочтения, ехал на велосипеде на Сэнфилд-роуд в Хедингтоне и перемещал Фродо и Сэма к Мордору.

Даже когда я удосужился прочесть «Властелина Колец», все равно с большим трудом — как и поныне — смог поверить, что книгу написал этот бормочущий педант, профессор Дж. Р. Р. Толкин.

Не очень удались мне и попытки мысленно объединить профессора и автора книги. Я провел восхитительный день в розарии Толкина за беседой с его сыном: в том разговоре все время всплывала фигура любящего отца, так и не заметившего до конца, что дети выросли, и все время, насколько я понял, переходившего из мира реального в мир, который сам придумал, и обратно. Я помнил о том, что сын сэра Вальтера Скотта вырос в неведении, что его отец — романист: в отрочестве он высказался в обществе людей, обсуждавших гениальность Скотта:

— Да, обычно он первым замечает зайца.

Да и разговаривая с его близким другом Г. В. Д. («Хьюго») Дайсоном⁹⁷, никак не мог я

⁹⁷ Генри Виктор Дайсон Дайсон (1896-1975) - английский филолог и преподаватель, член литературной группы "Инклингз", на собраниях которой литературным чтениям предпочитал разговоры и неоднократно прерывал Толкина, читавшего главы "Властелина Колец".

ощутить присутствия того Толкина, который придумал хоббитов и все эти замечательные приключения, уступающие лишь Ариосто и Боярдо.

— Милый Роналд, — говорил Дайсон, — писал все эти глупенькие книжки с тремя предисловиями и десятью приложениями к каждой. Знаете ведь, у него это не настоящий плод воображения: он все это просто насочинял.

Вот уже пятнадцать лет я пытаюсь понять, что именно Дайсон имел в виду.

Ближе всего подобрался я к тайному внутреннему Толкину в одной случайной беседе как-то снежным днем в Шелбивилле, штат Кентукки. Я уже забыл, как мы вообще перешли к нему, но я начал докучать вопросами, как только понял, что разговариваю с человеком, учившимся вместе с Роналдом Толкином в Оксфорде. Это был преподаватель истории Аллен Барнетт. Он никогда не читал ни «Хоббита», ни «Властелина Колец». И очень удивился и обрадовался, узнав, что его старинный друг стал знаменитым писателем.

— Подумать только! Знаете, он проявлял весьма необычный интерес к людям отсюда, из Кентукки. Ненасытно требовал от меня все новых и новых рассказов о кентуккцах. Заставлял меня повторять фамилии, вроде Бэйрфут, Боффин или Баггинс — и подобные славные сельские имена.

А в окно я видел табачные амбары. Очаровательный анахронизм — трубки хоббитов — неожиданно стал осмысленным в новом свете. Сам Шир, его размеренный образ жизни и застенчивые хоббиты имеют множество корней и в фольклоре, и в реальности — помню, с каким удовольствием я не так давно выглянул из окна английского автобуса и увидел стрелку, указывающую дорогу в Баттербур. Похоже, и Кентукки внес сюда свою лепту.

Практически все имена толкиновских хоббитов приведены в моем телефонном справочнике Лексингтона, а те, которых нет, можно найти в справочнике соседнего Шелбивилля. Скорее всего, эти люди зарабатывают тем, что выращивают и обрабатывают трубочный табак. Поговорите с ними, их обороты их речи — чистая Хоббитания: «Я слышал речи», «сызнава», «значится, мистер Фродо сразу его и двоюродный, и троюродный братец, да так и эдак они давно не видались», «вот в этот самый месяц как есть». Английские просторечные обороты, конечно, но такие сейчас можно чаще услышать в Кентукки, чем в Англии.

Я отчаялся объяснить Барнетту, чйм стали его рассказы о кентуккском народце в воображении Толкина. Я побуждал его прочесть «Властелина Колец», но пути наши больше не пересеклись, и я не знаю, прочел он или нет. Как и того, понял ли он, что у оксфордского

костра и на прогулках вдоль Червелла и Айсиса, он создавал Баггинсов, Боффинов, Туков, Брандибаков, Граббов, Бурроузов и Праудфуттов (или Праудфитов, как предпочитает одна из ветвей семейства⁹⁸), которые, как нам рассказали, все были особым предметом изучения Гандальфа Серого — единственного мага, интересовавшегося их робким сельским образом жизни.

⁹⁸ Этимология фамилии восходит к словосочетанию "гордые ноги", и формы ее различаются образованием грамматического множественного числа (foot-feet).

ОХОТНИК ГРАКХ

6 апреля 1917 года Франц Кафка в карликовом домике, снятом его сестрой Отглой в средневековом пражском квартале (Alchimistengasse, переулок Алхимиков, 22), записал в своем дневнике:

Сегодня в крохотной гавани, куда, кроме рыболовных судов, заходили обычно лишь два океанских пассажирских парохода, встало на якорь странное судно. Неуклюжая старая посудина, довольно низкая и очень широкая, грязная, будто ее окатили трюмной водой; казалось, с желтоватых бортов все еще течет; непропорционально высокие мачты, верхняя треть грот-мачты расколота; помятые, грубые желтовато-коричневые паруса натянуты как попало между реями, залатанные, слишком непрочные, чтобы выдержать малейший порыв ветра.

Какое-то время я с удивлением смотрел на нее, ждал, что кто-нибудь покажется на палубе; никто не явился. Рядом со мной на парапет присел рабочий. «Чье это судно? — спросил я. — Первый раз его вижу».

«Оно сюда заходит раз в два-три года, — сказал тот, — и принадлежит Охотнику Гракху».

Гракх, имя знатного римского семейства, жившего в III—I веках до н.э., — синоним римских достоинств в суровейшем их воплоще-

нии. Оно пригодились Кафке не только своей древностью и тоном неподкупной добродетели (бюст на классной полке, не в ладу и в то же время в гармонии с периодической таблицей элементов позади него), но и своим значением — гракл или черный дрозд; по-чешски *kavka*⁹⁹. На фирменных бланках отца Кафки был изображен черный дрозд.

Описание старого судна Гракха поразительно напоминает Мелвиллов «Пекод», чей «почтенный нос, казалось, зарос бородой», а «древние палубы были истерты и изборождены морщинами». От Ноева ковчега и носимого бурей корабля Ионы, отчалившего из Яффы, до римских судов, на которых с опасностью для жизни странствовал Святой Павел, корабль в истории всегда обозначал саму судьбу.

ПЕРВЫЙ ОХОТНИК ГРАКХ

Первый набросок, или фрагмент «Охотника Гракха» (название как фрагмента, так и рассказа были предоставлены литературным душеприказчиком Кафки, Максом Бродом) — диалог между Гракхом и гостем на его судне.

⁹⁹ Неточность автора: в оригинале - blackbird (черный дрозд) вместо slow blackbird (гракл). Kavka же значит "галка", с которой Кафка себя и сравнивал (см. "Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой").

Гракх воображает себя известной и важной персоной. Его судьба необычайна и исключительна. Диалог исполнен взаимонепонимания. Гракх говорит, что он «древнейший из мореплавателей», святой покровитель моряков. Он предлагает вино: «Хозяин щедро меня снабжает». Кто хозяин — тайна: Гракх даже не понимает его языка. На самом деле тот умер «сегодня» в Гамбурге, пока Гракх находится «здесь, южнее». Впечатление от этого фрагмента таково, будто некий Старый Мореход пытается одарить своей историей и убедить в своей значительности скептического собеседника, решившего, что жизнь слишком коротка, чтобы выслушивать старого зануду. В завершённом же рассказе собеседником выступает бургомистр Ривы, чей долг — быть дипломатически обходительным. Авторитет мифа атакует авторитет скептического разума — и, когда бургомистр спрашивает «*Sind Sie tot?*» («Вы мертвый?»), метафизическое место действия сотрясается, как сбитая с толку компасная стрелка, в «*Ja, sagte der Jäger, wie Sie sehen*» («Да, — сказал охотник, — как видите»).

ВИКТОРИАНСКОЕ ПЕНТИМЕНТО¹⁰⁰

Между написанием двух текстов, ныне известных как «Охотник Гракх: Фрагмент» и

«Охотник Гракх», Кафка прочел роман Уилки Коллинза «Армадейл», печатавшийся в выпусках «Корнхилл Мэгэзин» с 1864 по 1866 год, когда он был издан и стяжал огромные успех и популярность. Немецкий перевод Мари Скотт (Лейпциг, 1866) до 1878 года выдержал три издания.

Наряду с «Женщиной в белом» (1860) и «Лунным камнем» (1868), «Армадейл» является шедевром со сложным переплетением мелодрамы, интриги и расследования, сделавших Коллинза столь же знаменитым и, на время — более знаменитым, чем его друг Диккенс.

Хотя в сюжете фигурирует корабль, взявший неверный курс и возникающий затем как полупризрачный остов, внезапный импульс, предопределяющий участь двух невинных людей (обоих зовут Аллен Армадейл), Кафка счел достаточно интересной для заимствования и преобразования именно начальную сцену романа. Коллинз снабдил Кафку зловещим прибытием больного с мертвенно-бледным лицом и спутанными волосами, следующего на носилках мимо повседневного оживления деревенской улицы — включая «летучие отряды пухлых белоголовых детей»¹⁰¹ и мать с ребенком у груди — на встречу с бургомистром.

¹⁰⁰ Проявление в картине, написанной маслом, первоначальных элементов рисунка или живописи сквозь последующие слои краски.

¹⁰¹ На самом деле, больной прибывает в Вилдбад, когда "последние праздные зрители покинули площадь" и на ней остался лишь поджидающий его доктор.

В своей сцене Коллинз описывает минеральный курорт в Шварцвальде¹⁰² (родной край Охотника Гракха во фрагменте). Оркестр у него играет вальс из «Der Freischütz»¹⁰³ Вебера, должно быть, поразивший Кафку неожиданным совпадением. Среди архетипов Охотника Гракха — заколдованный меткий стрелок из этой оперы.

Преступное прошлое — вот что, по Коллинзу, нельзя похоронить. Умершее прошлое не исчезает. Кафка создает кристально прозрачный конспект коллинзовской фабулы, концентрируя его сущность в фигуре Гракха, его блуждающей барке, его фатуме и загадочном ощущении того, что мертвые, жившие и действовавшие, не почили.

Пожилой умирающий инвалид Коллинза — убийца. Он приехал на Вилдбадский курорт с молодой женой и ребенком. В свои последние мгновения он пишет признание, рассчитывая отвратить кару за свое преступление, дабы она не обратилась на его сына. «Армадейл» — повесть о тщете этой надежды.

Кафка, написав диалог между Гракхом и безличным собеседником, в тексте Коллинза нашел инсценировку. У Гракха должно быть прибытие, шествие в комнату, наделенный

¹⁰² Schwarzwald, букв. Черный Лес (нем.) - горный массив на юго-западе Германии.

¹⁰³ "Вольный стрелок" - опера К.М. фон Вебера (1821).

личностью собеседник и более сфокусированная роль человека-скитальца, над которым довлеет необъяснимое прошлое, где был взят неверный курс, вовек не исправимый.

ДЕ КИРИКО

Первый абзац «Охотника Гракха» изображает несуетное, меланхоличное затишье итальянских пьяцц, вызывавших восторг у Ницше и побудивших Джорджо де Кирико претворить восхищение Ницше итальянским светом, архитектурой и уличной жизнью в те картины, которые история искусства называет метафизическими. Своей загадочной тональностью де Кирико в равной степени обязан и Арнольду Бёклину (чья картина «Остров мертвых» — пейзаж удаленной от Ривы части озера). Бёклиновская романтизация тайны, темной погребальной красоты — в стиле декаданса, «момента Ницше»¹⁰⁴. Кафка, подобно де Кирико, сознавал эту новую меланхолию, воодушевившую европейское искусство и писательство от Скандинавии до Рима, от Лондона до Праги, и сам испытал ее влияние.

¹⁰⁴ Вероятно, ссылка на статью Алберта Кука с одноименным названием "The Moment of Nietzsche" в периодическом издании Карлтонского университета "Carleton Germanic Papers", посвященном немецкой литературе (1979, №7).

Отличительная черта Кафки — в том, что он очистил ее от тех элементов, которые быстро свелись бы к китчу¹⁰⁵.

«Zwei Knaben sassen auf der Quaimauer und spielen Würfel». Два мальчика сидели на парапете и играли в кости. Они намечают — едва заметно — мотив случая, шанса, вибрация которого будет пронизывать весь рассказ. «История — ребенок, строящий песочный замок у кромки моря, — сказал Гераклит двумя с половиной тысячелетиями раньше, — и в этом ребенке — все величие человеческого могущества на земле». Поэма Малларме «Бросок костей, или Удача никогда не упразднит случая» с образами кораблекрушения и бездорожных морей была опубликована в 1897 году, когда Кафке было четырнадцать лет. «Бог не играет в кости»¹⁰⁶, — сказал Эйнштейн (которого Кафка мог встретить в одном пражском салоне¹⁰⁷,

¹⁰⁵ Сведения о *picceismo* ["нищестанство", ит.] у Бёклина и де Кирико можно найти в книгах "Operatic Lives" Альберто Савиньо, гл. "Arnold Bocklin" (1942, перевод Джона Шепли, 1988) и "Memoirs" де Кирико (1962, перевод Маргарет Крослэнд, 1971). Савиньо - брат де Кирико. - Прим. автора.

¹⁰⁶ "Бог не играет в кости [со Вселенной]" - высказывание Эйнштейна, критикующее вероятностную картину мира в квантовой механике.

¹⁰⁷ Салон супругов Фанта, где проходили концерты и интеллектуальные беседы. Эйнштейн, преподававший в Пражском университете в 1911-12 гг., иногда играл там на скрипке.

где, как известно, бывали они оба). Кафка не был уверен, что Он этого не делает.

На набережной есть памятник, *säbelschwingende Held*, взмахнувший саблей герой, в тени которого какой-то мужчина читает газету. История в два темпа, и статую Кафка выдумал, подобно тому, как поместил в «Америку» Статую Свободы с мечом в руке.

Девушка наполняет кувшин из общественного фонтана¹⁰⁸. (Джойс, имея в лице мальчиков знак Близнецов, в кувшине с водой — Водолея и в памятнике — Стрельца, на этом бы не остановился и вместил бы сюда весь зодиак, хоть и скрыто; на Кафку знаки и символы воздействия не имеют: он скорее разрушает традицию, нежели полагается на ее часть).

Продавец фруктов лежит рядом со своими весами (еще один знак зодиака!), глядя на озеро.

Затем мимолетный Сезанн: сквозь дверной проем и окна кафе нам видны двое мужчин, пьющие вино за столиком *in der Tiefe*, в самой глубине. Владелец дремлет у входа, за одним из столиков.

В этом полуденном пейзаже кисти де Кирико появляется судно, *eine Barke*, «бесшумно входящее в маленькую гавань». Моряк, швар-

¹⁰⁸ У Кафки: "Девушка наполняет бадью из общественного фонтана". Под фонтаном, скорее всего, понимается разновидность водоколонки с декоративным оформлением.

тующий барку канатом к кольцу, одет в синюю блузу — французский штрих, обращающий наше внимание на то, что в тексте уже встретилось два французских слова (*quai* и *barque*¹⁰⁹). Это поздний, жестко экономный стиль Флобера, как в начальных абзацах «Буvara и Пекюше» — Кафка берет его за модель и совершенствует.

Гракх, подобно Армадейлу Уилки Коллинза, следует вдоль набережной на похоронных носилках, укрытый широкой викторианской шалью, «большим шелковым платком в цветах и с бахромой», возможно, срисованным с Коллинзовского ковра, испещренного «цветами всех оттенков радуги», и, подобно Армадейлу, он кажется скорее мертвым, чем живым.

Прибытию Гракха люди на площади почему-то не уделяют внимания, как будто он невидим. Новая категория персонажей — группа невинных — выходит на первый план: мать с грудным ребенком, мальчуган, открывающий и закрывающий окно, и стайка библейских голубей, которые, ассоциируясь с кораблями, чей удел предрешен, соответствуют образному ряду Кафки, голубю из Ноева ковчега и имени Ионы («голубь» на древнееврейском).

Бургомистр Ривы прибывает сразу же после того, как Гракха вносят в желтый дом с ду-

¹⁰⁹ Набережная, барка (фр.).

бовой дверью. Бургомистр одет в черное, на его цилиндре траурная лента.

ПЯТЬДЕСЯТ МАЛЕНЬКИХ МАЛЬЧИКОВ

Эти *fünfzig kleine Knaben*, выстраивающиеся в два ряда и кланяющиеся бургомистру Ривы, когда тот прибывает в дом, куда внесли Охотника Гракха, напоминают нам коллажи Макса Эрнста, картины Поля Дельво; то есть воплощают в себе сюрреалистическую стратегию принадлежности к миру грез, подобно неуловимым детям-призракам в «Они» Редьярда Киплинга или детям на картине Павла Челищева «Прятки».

Другая ватага детей, на сей раз девочек, толпится на лестнице, ведущей в ателье судебного художника Титорелли в «Процессе». Их присутствие почти так же необъяснимо, как и присутствие мальчиков. Они живут в похожем на лабиринт многоквартирном доме, где Титорелли пишет судей и посредники делятся слухами о текущих процессах. Они — глупые, дерзкие, бесстыдные надоеды. Как и мальчики, они выстраиваются по обеим сторонам лестницы, «прижимаясь к стенам, чтобы дать К. пройти». И они, и мальчики устраивают К. и бургомистру Ривы нечто вроде прохода сквозь строй в преддверии их странных и тре-

вожащих свиданий.

В декабре 1911 года Кафка, став свидетелем обрезания племянника, записал, что в России в период между рождением и обрезанием мать и сын считаются наиболее уязвимыми для бесов.

Семь дней после рождения, кроме пятницы, в том числе и чтобы отпугнуть злых духов, десять-пятнадцать детей, всегда разных, под предводительством *белфера* (помощника учителя), допускаются к постели матери, где повторяют *Shema Israel*¹¹⁰ и затем получают сласти. Считается, что эти невинные дети в возрасте от пяти до восьми лет особенно успешно отвращают злых духов, всего упорнее нападающих к вечеру.

В начале «Армадейла» бургомистр Вилдбада в Шварцвальде, ожидающий приезда Армадейла-старшего («он беспомощно лежал на матрасе, водруженном на носилки; под черной ермолкой — длинные растрепанные волосы; широко раскрытые глаза вращались в неотступной тревоге; лицо же было настолько лишено всякого выражения... как если бы он был

¹¹⁰ Начальные слова иудейской молитвы "Слушай, Израиль: Господь, Бог наш, Господь один есть" (Вт. 6, 4).

мертв»), окружен «летучими отрядами пухлых белоголовых детей, носимых вечным движением».

В 1917 году Кафка записал в своей «Голубой тетради» (как были названы некоторые из его дневников): «У них был выбор: стать королями или королевскими гонцами. По обычаю детей, все они захотели быть гонцами. Поэтому есть только гонцы, спешащие по свету и, поскольку королей нет, выкрикивающие друг другу послания, утратившие смысл». (Есть и другая фраза: «Они бы с радостью положили конец своей несчастной жизни, но не смеют этого сделать из-за клятвы верности», — которое начинает другую мысль, излишнюю для безукоризненного образа детей-гонцов, обесценивающих все послания.)

Все послания у Кафки непонятны, обманчивы, загадочны. Самые безответственные и ребячливые гонцы — помощники К. в «Замке». (Быть может, они возникли в воображении Кафки подобно двум молчаливым шведским мальчикам, которых Кафка постоянно встречал на нудистском минеральном курорте в Австрии в 1912 году, — всегда неразлучным, необщительным, он вежливо кивает на ходу, попадаясь на пути Кафке с комической регулярностью.)

НОВЫЙ МИФ

Хоть Кафка и рассчитывает на то, что при чтении «Охотника Гракха» в глубине наших умов всколыхнутся мифы и народные сказания об охотниках, заколдованных кораблях, Вечном Жиде, кораблях для душ умерших, и вся остальная культурная закваска, он, в отличие от Джойса, прямо их не называет. Он относится к ним как к грунтовым водам, до которых может дотянуться его главный корень. Даже отбирая что-то из груды мифического старья, он это что-то обособливает. Его Дон Кихот, Вавилонская Башня, Буцефал — преобразования.

Герман Брох точно определил отношение Кафки к мифу: писатель выше этого исчерпанного ресурса. Брох одним из первых чутко разглядел величие и уникальность Джеймса Джойса. Собственное же его творчество, при этом, было концом и кульминацией. Роман Броха «Смерть Вергилия» (1945) можно считать финальной элегией, завершающей долгий век европейской литературы от Гомера до Джойса. В Кафке он увидел новое начало, неистово яркое солнце, пылающее сквозь плотный предрассветный туман.

Поразительная взаимосвязь искусств на основе общей для них абстракции, об-

щего стиля старости — клеймо нашей эпохи — обуславливает внутреннюю взаимосвязь таких творцов, как Пикассо, Стравинский и Джойс. Эта взаимосвязь паразитерна не только сама по себе, но и в силу параллелизма, посредством которого стиль старости был навязан этим личностям, даже в довольно молодые их годы.

Тем не менее, абстрактизация не образует *Gesamtkunstwerk*¹¹¹ — идеал поздних романтиков; искусства остаются обособленными. Литературе особенно невозможно стать абстрактной и «музыкализированной»: поэтому стиль старости гораздо более зависит здесь от другой симптоматичной позиции, а именно — от тяги к мифу. Чрезвычайно значимо то, что Джойс возвращается к «Одиссее». И хотя это возвращение к мифу — уже предвосхищенное у Вагнера — нигде не проработано столь детально, как в творчестве Джойса, при всем этом оно — превалирующая позиция современной литературы: возрождение библейских тем, как, например, в романах Томаса Манна — один из признаков стремительности, с которой миф вырывается на передний край поэзии. Однако это

¹¹¹ Общее художественное творчество (нем.).

лишь возвращение — возвращение к мифу в его древних формах (даже если они осовременены до такой степени, как у Джойса), а нового мифа пока еще нет ни в общем, ни в частном виде. И все же мы можем предположить, что по меньшей мере первое воплощение такого нового мифа уже очевидно — в произведениях Кафки.

У Джойса все еще можно обнаружить неоромантические тенденции, интерес к сложностям человеческой души, восходящий напрямую к литературе XIX века, к Стендалю, и даже к Ибсену. Ничего подобного нельзя сказать о Кафке. Здесь личная проблема более не существует, а то, что еще кажется личным, в самый момент своего словесного выражения растворяется в надличностной атмосфере. Пророчество мифа внезапно оказывается у нас под рукой. [Брох, введение к эссе Рашель Беспаллофф «De l'Iliade» (1943, английский перевод — «On the Iliad», 1947)]

Пророчество. Все у Кафки — об истории, которая еще не свершилась. Его сестре Отгле предстоит умереть в лагерях, вместе со всей его родней. Немецкое слово *насекомое* (*Ungeziefer*, «паразит»), примененное Кафкой к

Грегору Замзе — то же слово, которым нацисты называли евреев, а *истребление насекомых*, по замечанию Джорджа Стайнера, стало одним из их постыдных эвфемизмов.

Довольно скоро после Второй Мировой войны стало очевидно, что в «Замке» и «Процессе», и особенно в «В поселении осужденных», Кафка безошибочно описал механику тоталитарного варварства.

ВЕЧНОЕ КОЛЕБАНИЕ

Кафка, говорит Брех, «достиг стадии выбора: либо поэзии под силу дорасти до мифа — либо она банкрот».

Предчувствуя новую космогонию, новую теогонию, которую ему требовалось завершить, борясь со своей любовью к литературе, со своим отвращением к литературе, ощущая крайнюю недостаточность любого художественного подхода, Кафка решил (как и Толстой, стоявший перед похожим решением) покинуть сферу литературы и просить об уничтожении своего творчества; он попросил об этом ради той вселенной, чья новая мифическая концепция была ему дарована.

В «Голубых тетрадах» Кафка написал: «До какого же безразличия могут дойти люди, до какого глубокого убеждения в том, что верный путь утерян навсегда».

И: «Наше спасение — смерть, но не эта».

Проза Кафки — твердая поверхность, сродни полированной стали, без резонанса или точного отражения. Она, как заметил Брех, абстрактна («состоит из насущных элементов и безусловной абстрактности»). Она, как говорили многие критики, — чистый немецкий, тот аскетический немецкий, на котором велись административные дела Австро-Венгерской империи, рациональный, спартанский стиль, не допускающий ни украшений, ни поэтических нот. Его изящество строилось на отрывистой информации и голой утилитарности.

Кристофер Миддлтон говорит (в письме) о «ясном, неизменно пытливом, мягко юмористическом, предельно парадоксальном голосе повествователя, выбранном Кафкой для рассказов “Как строилась китайская стена” и “Певвица Жозефина”»: *последнем* голосе Кафки».

Повсюду у Кафки парадокс состоит в том, что эта рациональная проза вычерчивает образы и события, бюрократической администрации навеки чуждые. Комментарий Миддлтона мы встречаем, когда речь заходит

о духовном танце языка.

Я читаю об Абрахаме Абулафии, его «мистическом опыте», теориях музыки и символических слов. Был в Смирне замечательный сефардский раввин Ицхак ха-Коэн, позаимствовавший и развивший теорию о мелодии, которую в свою очередь усвоил и взлелеял Абулафия, теорию с явно древними корнями, но прослеживаемую до Византии; мелодия как пересказ — с ее волнообразными подъемами и понижениями — танца души к экстатическому союзу с Богом: чтобы пересказать душу, вели своим музыкантам играть... и мелодия становится вдохом и выдохом, покровом дыхания, что струится и волнуется, покрывалом Руаха (духа). Когда слушаешь недавно воссозданные византийские мелодии, эта теория кажется все более ребяческой, но самые факты, которые она объемлет, становятся все более внятными — даже *звучание* нот флейты и струн арфы раскрывает тот головокружительный замысел, то «отпускание», из любой последовательности мгновений в невообразимое *nunc stans*¹¹², вхождение в «совершенное и полное одновременное обладание

¹¹² Остановившееся настоящее (лат.).

безграничной жизнью» (как это выразил дорогой старина Боэций). Как ни странно, это (что значит «это»?) — ключ к голосу повествователя (как я полагаю)... выбранному Кафкой для «Как строилась китайская стена».

Особенно же ясно и просто Кафке требовалось выразить то, что нет ничего ясного и простого. Будучи при смерти, он сказал о цветах в вазе, что они на него похожи: одновременно живые и мертвые. Все демаркационные линии мерцающе размыты. Некоторые мощные группы противоположностей, по Гераклиту, совершенно не взаимодействуют. Они борются. Они опрокидывают равновесие всякой уверенности. Мы можем, сказал Кафка, легко поверить в любую истину и одновременно в ее отрицание.

LUSTRON UND KASTRON

*Lebensproblem*¹¹³ Гракха, как это называют немцы, — в том, что он не может встретиться со своей противоположностью и обратиться (или нет) в Существо или Не-существо, в зависимости от результата.

Противоположности не взаимодействуют;

¹¹³ Жизненная проблема (нем.).

они уничтожают друг друга.

В 1912 году, на нудистском минеральном курорте в Австрии, Кафке приснились две группы нудистов, стоящие друг против друга. Одна группа выкрикивала в адрес другой оскорбление «Люстрон и Кастрон!»

Оскорбление было сочтено столь ужасным, что началась драка. Группы уничтожили друг друга, как Кошка из Ситца и Тиковый Пес¹¹⁴ или как субатомные частицы, обрабатываемые соударением в небытие.

Кафка заинтересовался сном; он его записал. Он не проанализировал его — по крайней мере, на бумаге. Фрейда он знал досконально. В греческом языке нет таких слов, как *lustron* и *kastron*, хотя во сне они и предстали греческими. Если мы заменим их на латинские слова, заимствованные из греческого, то получим *castrum* (замок) и *lustrum* (духовное искупление в римской религии, совершаемое раз в пять лет). Оба слова — антонимы, заключающие в себе собственные противоположности (как *altus*, глубокий или высокий). *Lustrum*, очищение, также означает «грязный»¹¹⁵; корень *cast* дает нам «непорочный» и «кастрат». *Lust* и *chaste*¹¹⁶ в сопоставлении также порождает

¹¹⁴ Герои стихотворения американского юмориста и детского поэта Юджина Филда (1850-1895) "Схватка".

¹¹⁵ Топь, трясына, лужа (лат.).

¹¹⁶ "Похоть" и "непорочный" (англ.).

ют игру значений.

На курорте Кафка не без иронии пишет в заметках о двух молчаливых шведских мальчиках, чья прекрасная нагота напомнила ему Кастора и Поллукса, чьи имена, по странности, означают Чистый и Грязный (наши *chaste* и *polluted*¹¹⁷). Эти архетипические близнецы, сыновья Леды, братья Елены, благородные герои, двойники Дамона и Пифия в дружбе, существовали поочередно. Один жил, пока другой был мертв, и этими состояниями бытия они могли меняться. Они представлены в зодиаке Близнецами и часто упоминаются в фольклоре, сливаясь с Иисусом и Иаковом.

Когда Гракх заявляет во фрагменте, что он — святой покровитель моряков, он лжет. Кастор и Поллукс — вот святые покровители моряков, те странные огоньки на мачтах, что сверкают в оснастке, как яркое пламя.

В греческом языке для имени Поллукс есть эвфемизм: Полидевк (Милосердный). Когда греки ощущали потребность умилоствовать богов, они избегали настоящего имени (называя, к примеру, мстительниц Эринний Эвменидами). Поллукс был кулачным бойцом в те времена, когда все бои завершались смертью.

Стало быть, грязное и чистое, трэф и кошер послужили мотивом для сна Кафки. Оскорбление состояло в том, что одна группа ну-

¹¹⁷ "Непорочный" и "запачканный" (англ.).

дистов была и тем, и другим. Кафка был нудистом в купальных трусах, не соблюдающим обряды евреем, чехом, писавшим по-немецки, мужчиной, неоднократно обручавшимся, но умершим холостяком. Он мог вообразить «чудное животное, наполовину котенка, наполовину ягненка» (взятое с фотографии его самого в пять лет, где он опирается на чучело ягненка, чья задняя часть замечательно похожа на кошачью). Он мог вообразить «одрадека», чью природу ни один исследователь так пока и не определил.

Мы живем — как, похоже, подразумевает Кафка, — зависнув во всех вопросах между верой и сомнением, знанием и неведением, законом и случаем. Гракх — одновременно доисторический человек, охотник и собиратель, и человек в его самом цивилизованном виде. Он думает, что его судьба обусловлена падением в девственном лесу и тем, что его смертная барка сбилась с курса.

Кафка мог видеть беду человека под различными углами. Мы живем по многим сводам законов, написанных сотни или тысячи лет назад для людей, чьи обстоятельства с нашими не совпадали. Это не исключительно еврейская или мусульманская проблема; Конституция Соединенных Штатов тоже не обошлась без скандалов и проблем. Отсюда — юристы, одним из которых был Кафка. Он

ежедневно имел дело с несчастными случаями среди рабочих и их требованиями компенсации. Какова стоимость руки?

Его ум был до-до-сократовским. Его преподаватель физики учился у Эрнста Маха, чей крайний скептицизм по поводу атомов и причинно-следственной связи направил деятельность Эйнштейна в весьма иное русло.

Вальтер Беньямин, первый толкователь Кафки, сказал, что сквозь него из прошлого дует сильный доисторический ветер. В рассказе есть эта картина на стене — Гракху видно ее с его ложа — на ней бушмен «целится в меня копьем, а сам прячется за пышно размалеванный щит»¹¹⁸. Бушмен, который еще не упал с обрыва и не сломал шею.

«Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst». (Челн мой носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти.)

Это голос XX века — из печей Бухенвальда, из осыпаемых бомбами траншей Марны, из Хиросимы.

Именно слова развязали сокрушительную битву во сне Кафки, бессмысленные слова, придуманные его грезящим разумом. Они, казалось бы, обозначают противоположные вещи, как чистые, так и нечистые. Однако в них зашифрованы и противоположные значения.

¹¹⁸ Перевод А. Глазовой.

Отношение слова к вещи — вечная мука юриста, философа, правителя. Слово *еврей* (не встречающееся нигде в творчестве Кафки) обозначает не антропологическую расу, но культуру, и все же и Гитлер, и евреи употребляли его так, как если бы оно определяло расу. «Охотник Гракх» задается вопросом о значении слова *смерть*. Если есть загробная жизнь в некоем вечном состоянии, тогда оно не означает смерть; оно означает переход, и смерть как слово бессмысленно. Оно уничтожает любое из своих значений, если собрать их воедино.

Язык закона, говорящих собак и приматов, поющих мышей-полевок, людоедов и мостов, умеющих говорить, — все для Кафки имеет свой логос. (Макс Брод рассказывает о беседе Кафки с осликом в Париже.) Слова — тираны посильнее любого Цезаря. Когда они ложь, они бесы.

Стиль Кафки присущей ему чистотой убеждает нас в своей надежности как свидетельства. Именно эта чистота, подобная невинности ребенка или прерогативе ангела, допускает Кафку в метафизические реальности, где риторический или бутафорский стиль потерпели бы фиаско. Попробуйте вообразить «Охотника Гракха» в стиле позднего Толстого или По. Один предался бы морализаторству, другой попытался бы нас напугать. Кафка же говорит: «Вот каково ощущать себя потерян-

НЫМ».

Как заметил Оден, *если бы* у Кафки трактуется как *есть*. Применение *есть* к области кафкианского *если бы* закончится лишь уничтожением их обоих.

ПЯТЬДЕСЯТ ДЕТЕЙ В ДВА РЯДА

Читая «Охотника Гракха», мы неизбежно вспоминаем все те корабли беженцев, по самые планширы загруженные евреями, пытавшимися избежать отправки в Освенцим в еще более переполненных вагонах для скота, и получающие отказ в одном порту за другим.

Одним из организаторов некоторых этих эвакуаций была Ада Серени, итальянская еврейка-аристократка – корни ее семьи уходят в Рим первого века. В сентябре 1947 года она помогала устраивать тайные перелеты еврейских детей из Италии в Палестину. Двухмоторный самолет, управляемый двумя американцами, должен был приземлиться ночью за окраиной Салерно. Ада Серени и двадцатилетний Мотти Фейн (позже – командующий израильскими ВВС во время Шестидневной Войны) ожидали его вместе с пятьюдесятью детьми, отправляемыми в кибуц. Когда самолет стал приближаться, все пятьдесят были построены в два ряда по двадцать пять детей в

каждом, они держали свечи, послужившие посадочными огнями на сицилийском луку. Операция заняла всего несколько минут и прошла успешно. Дети оказались в апельсиновых рощах на следующее утро. *«An der Stubentür klopfte er an, gleichzeitig nahm er den Zylinderhut in seine schwarzbehandschuhte Rechte. Gleich wurde geöffnet, wohl fünfzig kleine Knaben bildeten ein Spalier im langen Flurgang und verbeugten sich».* (Он постучал в дверь, одновременно сняв цилиндр затянутой в черную перчатку правой рукой. Ему тут же открыли, пятьдесят мальчуганов выстроились шпалерами в коридоре и поклонились.)

Черные перчатки носили эсэсовцы.

КОРАБЛИ СМЕРТИ

Кафка не расшифровывает. Он не отсылает нас к «Летучему Голландцу» Вагнера, или к мифу о Вечном Жиде, или к фараоновым баркам смерти, для которых в безлюдной пустыне были выстроены гавани, или к кораблям-сокровищницам, в которые клали правителей викингов во всем их убранстве, или к полинезийским смертным лодкам, скользившим от острова к острову, собирая мертвых, или к погребальным каноэ американских индейцев, или к Старому Мореходу Кольриджа, или к

любому кораблю-призраку из легенд и сказаний. Есть призрачный охотник в Шварцвальде. Способность Кафки написать «Охотника Гракха» — доказательство того, что имел в виду Брех, назвав Кафку изобретателем новой мифологии.

SIND SIE TOT?

В Освенциме было трудно отличить живых от мертвых.

ВОРОН И ЧЕРНЫЙ ДРОЗД

Ум По был круглым, жирным и белым; ум Кафки — кубическим, постным и прозрачным.

РИВА

Когда Макс Брод и Кафка посетили Риву в сентябре 1909 года, это был австрийский городок, где проживало восемь тысяч итальянцев. Он расположен в северо-западной оконечности озера Гарда. «Северная Италия» — путеводитель Бедекера за 1909 год называет его «очаровательным» и сообщает, что «вода обычно лазурно-синяя».

ЭОН

Время у Кафки — время сна, зеноновское и бесконечное. Жених никогда не попадет на свою свадьбу за городом, обвинения против Йозефа К. никогда не станут известны, погребальная барка Охотника Гракха никогда не ляжет на правильный курс.

ЦИРКАДНЫЙ РИТМ

Начало «Охотника Гракха» — картина городской бесконечности. Всегда возможен другой бросок костей. Другая газета печатается, пока читают сегодняшнюю; кувшин с водой наверняка вскоре наполнят вновь; продавец фруктов занят «вечным обменом денег и товаров» (Гераклит о берегу, формирующем море, и море, формирующем берег); мужчины в кафе будут там и завтра; спящий хозяин — в одном из циклов своего циркадного ритма¹¹⁹. Игра, чтение, домашнее хозяйство, дела, отдых: именно этим обыденным мирным вещам противопоставляет Кафка долгую длительность тысячелетних Гракховых скитаний, космичес-

¹¹⁹ Циркадный ритм - "внутренние часы", регулирующие примерно суточный цикл биологических процессов человека, животных и растений.

кую бесконечность.

ЧТО-ТО ВРОДЕ ПАРАДОКСА

Реальность — самая действенная маска реальности. Наше самое заветное желание, исполнившись, перестает быть нашим самым заветным желанием. Успех — величайшее из разочарований. Дух живее всего, когда он утерян. Тревога была спокойствием Кафки, как отчаяние было счастьем Кьеркегора. Кафка сказал: нетерпение — наша величайшая ошибка. Он, человек у врат Закона, прождал там всю свою жизнь.

ОХОТНИК

Нимрод — библейский архетип, «сильный зверолов перед Господом» (Быт. 10:9), но Таргум¹²⁰, как было известно Мильтону¹²¹, содержит предание о том, что он был ловцом как зверей, так и человек («греховная охота на сынов человеческих»). Кафка был вегетарианцем.

¹²⁰ Таргум - перевод Ветхого Завета на арамейский язык, местами значительно отступающий от оригинала.

¹²¹ Джон Мильтон, "Потерянный рай", книга XII.

ДВИЖЕНИЕ

Гракх объясняет бургомистру Ривы, что он все время движется, хоть и лежит неподвижно, как труп. По огромной, «бесконечно широкой» лестнице, ведущей в «мир иной», он перемещается вверх и вниз, то левее, то правее, «вечно в движении». Он говорит, что из охотника превратился в бабочку. Есть некие врата (по всей вероятности, рай), к которым он рвется, но стоит ему к ним приблизиться, как он, очнувшись, снова оказывается на похоронных носилках в каюте своего корабля, «застрявшего в каких-то унылых земных водах». Движение — в его сознании (его *псише*, что по-гречески значит и «бабочка», и «душа»). Эти грезы (или сны) — передразнивание его бывшего охотничьего проворства. Бабочка — одно из самых радикально метаморфических созданий: ее превращения внешне более разнородны, чем у всех остальных. Гусеница не умирает; она становится совершенно иным существом.

Когда Гракх остутился и упал в Шварцвальде, он рад был умереть; он весело распевал в первую свою ночь на смертном корабле. «...и в саван облекся, как девушка в подвенечный наряд. Потом лег и стал ждать. Тут-то и приключилась беда».

Ошибка, ставшая причиной долгого странствия Гракха, случилась *после* его смерти. За каждой загадкой у Кафки скрыта другая.

«Охотника Гракха» можно поместить среди притч Кафки. Мы, живые, уже умерли? Как узнать, сбились мы с курса или нет? Мы говорим об утрате жизней из-за катастроф и войн, словно это мы владеем жизнью, а не она – нами? В том ли дело, что мы никогда не живы вполне, если жизнь – вовлеченность в мир в масштабе наших талантов? Или Кафка подразумевает, что мы можем существовать, но не быть?

Перспективы ради не стоит забывать и Кафку, полного жизни, очаровательного друга и спутника в путешествиях, остроумного и ироничного, его восхищение народным еврейским театром, его обширный круг чтения, скрещения его головокружительных любовных связей. Он бесспорно был «одинок, как Франц Кафка» (замечание, сделанное, несомненно, с лукавой улыбкой).

И какой-нибудь гениальный критик однажды покажет нам, насколько Кафка – писатель комический, насколько чувство смешного, весьма родственное тому, которым обладали Стерн и Беккет, наполняет все его творчество. Подобно Кьеркегору, он увидел, что абсурдность жизни – самый выразительный ключ к ее неуловимой жизнеспособности..

Его юмор подтверждает его серьезность.
«Только Маймонид может сказать, что Бога нет; ему дозволено».

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ ДЖЕЙМСА ЛАФЛИНА «ЧЕЛОВЕК В СТЕНЕ» (1993)

Высокий человек, написавший эти стихи, однажды спускался с горы на лыжах с таким безрассудным проворством, что брюки его лопнули по шву. Одна лыжница, голубоглазая блондинка, обнаружив его бедственное положение и имея при себе иголку с ниткой как раз на такой случай, вызвалась помочь с ремонтом. Так Джеймс Лафлин из питтсбургских Лафлинов, основатель, единственный владелец и редактор издательства «Нью Дайрекшнз»¹²² нагнулся прямо на австрийском снегу, а Юлиана, нидерландская принцесса крови, заштопала ему прореху в штанах. Благодарение воздается: незадолго до этого он сам чинил спустившее колесо Гертруде Стайн и общал Джеймсу Джойсу названия всех притоков Аллегейни. Знаменитости оказываются толковее, чем мы о них думаем.

История на этом не закончилась. Лафлин рассказал все это одному из авторов, которых печатал у себя в издательстве, — Эзре Паунду, в то время пытавшемуся реформировать весь

¹²² "New Directions Publishers" ("Новые направления") - издательство, основанное в 1936 г. Джеймсом Лафлином (1914-1997), в то время - студентом-второкурсником Гарварда. Компания стала корпорацией в 1964 г.

мир: для этого всех нас необходимо было обратиться в конфуцианство. Под руку попался Джэз (как Паунд его называл) Лафлин — верный путь к обращению голландской королевской семьи. Так экземпляр паундовского перевода «Незыблемой оси» был торопливо надписан и вручен Лафлину для пересылки в Гаагу вместе со словами благодарности за вовремя починенные брюки.

Анекдот симптоматичен. Значительную часть жизни Лафлин провел на побегушках у тех авторов, которых печатал, дипломатически следил за интригами Томаса Мёртона, водил дружбу с Кеннетами Пэтченом и Рексротом, тринадцать лет навещал Паунда в заточении, поддерживал (публикуя их) Теннесси, Джонатана и Уильяма Карлоса Уильямсов. История модернистского движения в американской литературе в большой степени неотторжима от истории издательской корпорации «Нью Дайрекшнз». Единственный читабельный и неизменно интересный поэт, которого до сих пор Джеймс Лафлин не напечатал, — сам Джеймс Лафлин.

В литературной мифологии модернизма в общем и целом подразумевается, что много лет назад казавшийся семифутовым Джеймс Лафлин отправился в Рапалло, где в овощной лавке можно было увидеть Макса Бирбома с авоськой, в кафе — Уильяма Батлера Йейтса и

Эзру Паунда, а на молу встретить даже одышливого Форда Мэдокса Форда. Далее миф гласит, что, взглянув на стихи Лафлина, Паунд отправил его учреждать издательство, снабдив попутно начальным списком авторов.

Стихи Лафлина покоятся на традиции: он — классицист. Стихи, которые мог бы написать пышущий здоровьем американский бизнесмен и гиперактивный спортсмен, писали греки и римляне. Не излияния по поводу красот природы, не философические вздохи. А облеченные в придирчиво выбранные формулировки и метрический порядок (чтобы чтецы не меняли местами слова) заметки о мире — политическом и личном, — о прелести и сложности женщин и мальчиков, о напыщенности сенаторов, застольных беседах, лживости политиков, упадке морали по сравнению со старыми добрыми временами.

Как переносить стихи на бумагу, Лафлину показал Уильям Карлос Уильямс. Прежняя ритмическая система, чувствовал Уильямс, более не пригодна для демократического народа. Уитмен писал естественными разговорными фразами, но Уитмен был силой природы, сродни погоде. А случайному ироническому комментатору необходим аккуратный прямоугольник фраз, ровно очерченный на странице, где каждая строка — сама по себе событие. Забудьте о пунктуации: у греков и римлян ее

не было, да и Аполлинер без нее обходился.

Так мистер Лафлин изобрел свою собственную разновидность стихотворения — одновременно очень старую и очень новую. Форма его достаточно универсальна для любого сюжета: любовных романов, воспоминаний о детстве, путешествий, политики.

Стиль его прозрачен, как вымытое оконное стекло. Его ум (та его часть, что сочиняет стихи) — волшебный чердак, набитый книгами, образами, людьми, голосами.

Мир раньше проводил разграничительную черту между людьми культурными и неграмотными. Эта демаркационная линия, неудержимо нестойкая с начала нынешнего [XX] века (настолько, что преподаватели, не знающие ни слова по-итальянски, преподают Данте общаговским красоткам, возвращенным на телевизионных мыльных операх), теперь полностью рассосалась. Со всей своей зоркостью и восхитительным чувством юмора Лафлин, в первую очередь — человек культуры, а сердце, так сильно и горячо бьющееся в его стихах, влюблено во все наследие прошлого.

Прошлое же прошло, умерло, лишилось смысла, если в нем не поддерживать жизнь (оно поддерживает жизнь в нас), продолжая его. Если мы когда-либо окажемся в таком времени, когда вынуждены будем говорить, что раньше существовал тот тип поэзии, который

назывался эпиграммой, и его писали веселые греки и римляне, то наше культурное наследие (то есть, разум человеческой расы) в самом деле будет утрачено.

Однако этого пока не случилось. В Джеймсе Лафлине мы имеем весьма ироничного римского поэта и весьма скабрёзного — греческого. Что не означает, будто он кого-то имитирует или предлагает гипсовые слепки антиквариата. Он — самый молодой и самый современный поэт из ныне пишущих в Соединенных Штатах. Он — настоящий.

СОБАКА ПЕРГОЛЕЗИ

Несколько десятков лет назад, в пылу одного из тех разговоров, которые в один миг склоняются к обсуждению астмы Пруста, а в следующий — к размеру плиток шоколада в наши безнравственные времена, Стэн Брекидж, самый верный опекун кинорежиссеров, спросил меня, знаю ли я что-нибудь о собаке Перголези.

— Слыхом не слыхивал, — уверенно сообщил я, добавив, что и не ведал о наличии у него собаки. — Что ж особенного в собаке Перголези?

— Тут-то, — ответил он, — и кроется тайна. Перед этим разговором Брекидж снимал фильм, режиссером которого был Джозеф Корнелл, эксцентричный художник, расставлявший избранные предметы в неглубоких коробочках, создавая захватывающе дивный, отчасти сюрреалистический, отчасти доморощенно-американский тип искусства. Всю свою сознательную жизнь он провел едва ли не в полном затворничестве на бульваре Утопия в городке Флашинг, штат Нью-Йорк, перебирал в своих коробках вырезки и разрозненные предметы, чтобы сложилась волшебная комбинация вещей — пластиковый попу-

гай из «Вулвортса», карта звездного неба, глиняная трубка, греческая почтовая марка — и размещал в рамке.

Он также делал коллажи и то, что можно назвать скульптурами — вроде кукол на постели из веточек; а еще — фильмы. Для фильмов ему нужен был оператор: так на бульваре Утопия и появился Брекидж. Они отлично сошлись — два гения, изобретающие странную поэзию образов (викторианская золоченая лепнина, лампы-вентиляторы, угрюмые комнаты с меланхолическими окнами). Брекидж был очарован робким, эрудированным Корнеллом, увлекавшимся, среди прочего, составлением пухлых досье на французских балерин прошлого века, учением Мэри Бэйкер Эдди и безделушками всех эпох и континентов.

В одной из их бесед и возникла собака Перголези. Брекидж удивился: что за важность в домашнем животном итальянского композитора? Корнелл был потрясен. Он воздел руки в непомерном ужасе. Что? Не знать собаку Перголези?! До сих пор ему думалось, заметил он с холодком и разочарованием, что он беседует с культурным и утонченным человеком. Если мистер Брекидж не способен понять такую аллюзию, как собака Перголези, не будет ли он любезен тотчас же удалиться и больше не возвращаться?

Брекидж ушел. Так завершилось сотрудни-

чество между самым поэтичным кинорежиссером Республики и одним из самых изобретательных ее художников. Потеря колоссальная, и повинна в расколе собака Перголези.

Я изо всех сил старался помочь Брекиджу в поисках этой неуловимой и важной собаки. Он и сам спрашивал всех соотечественников, которые, по его мнению, могли что-либо знать. Спрашивал и я. Люди, к которым мы обращались, спрашивали других. Биографии и история несколько не помогли. Никто не знал ничего о собаке, принадлежавшей или как-то связанной с Джованни Баттиста Перголези. Десять лет я спрашивал подходящих людей и при встречах с Брекиджем качал головой, а он качал головой в ответ: с. П. не обнаружена.

Мы даже не задумывались, что Корнелл может так же ничего не знать о собаке Перголези, как и мы. В «Записных книжках» Сэмюэла Батлера II есть поучительный пассаж: «Дзеффирино Карестия, скульптор, сказал мне, что у нас в Англии живет великий скульптор по фамилии Симпсон. Я засомневался и спросил о его творениях. Кажется, он автор памятника Нельсону в Вестминстерском аббатстве. Я тут же догадался, что он имеет в виду Стивенса, создавшего памятник Веллингтону в соборе Святого Павла. Расспросив его, я понял, что прав».

Более всего мы убеждены в нашей осведом-

ленности именно тогда, когда полностью заблуждаемся. Уверенность, с которой Чосер включил Алкивиада в список прекрасных женщин или Китс запечатлел первооткрывателя Тихого океана¹²³ в бессмертном сонете, должна для всех послужить уроком.

Невежество творит чудеса. Последняя Британская энциклопедия сообщает нам, что «Замок Акселя» Эдмунда Уилсона — роман (на самом деле — сборник эссе), что Юдора Уэлти написала «Часы без стрелок» (роман Карсон Маккаллера), а подпись к фотографии Жюль Верна, сопровождающей статью о нем, объясняет, что это желтоголовая синица (*Auriparus flaviceps*). «Нью-Йоркское книжное обозрение» как-то упомянуло «Записки Петрарки», написанные Диккенсом, а сонный корректор литературного приложения к «Таймс» позволил Марджери Аллингем произвести на свет сыщика по имени Альбер Камю¹²⁴.

В неопределенности кроется простецкий шарм. Сноска в сборнике песнопений шейкеров поясняет, что Джордж Вашингтон — «один из наших первых президентов».

Корнелл, ошарашенный собакой Перголе-

¹²³ В стихотворении "При первом прочтении Чампеновского Гомера" Китс упоминает конкистадора Эрнана Кортеса. На самом деле первооткрывателем Тихого океана считается Васко Нуньес де Бальбоа (1775-1517).

¹²⁴ Сыщика в романах Аллингем зовут Альберт Кэмптон.

зи, перешел из пределов неопределенности в точность полной неправоты. В конце концов, мне удалось обнаружить нужного человека, который, как выяснилось, был осведомлен о небрежности Корнелла в обращении с деталями. Это был Джон Бернард Майерс, критик и арт-дилер. Он не сомневался, что Корнелл имел в виду собаку Боргезе. Я остолбенел, как Брекидж в предыдущий, трагический раз. Что?! Не знать собаку Боргезе?!

Элизабет Манн Боргезе, дочь Томаса Манна, профессор политологии университета Дальхузи, прославленный эколог и специалист по охране окружающей среды, в 1940-х годах научила собаку печатать ответы на вопросы на специальной машинке, приспособленной к ее лапам. Успех этого предприятия по-прежнему вызывает сомнение в научных кругах, но вид этой собаки у клавиатуры машинки засел в голове Джозефа Корнелла, как одно из важнейших событий эпохи, и он не сомневался, что все образованные люди о нем осведомлены. Привычка культурной животины Боргезе печатать «ПЛОХОЙ ПЁС», когда ей не удавалось отыскать правильный ответ, трогала его до слез. Он хранил подборку газетных вырезок об этой истории, и, хотя она изрядно преобразилась в его творческой фантазии, не раздумывая изгонял людей, постыдно неосведомленных о столь замечательных ве-

щях.

СОДЕРЖАНИЕ

География воображения, <i>перев. Ф. Гуревич</i>	
Антропология застольных манер, <i>перев. М. Немцова</i> . . .	
Находки, <i>перев. Ф. Гуревич</i>	
Нет, но я читал роман, <i>перев. М. Немцова</i>	
Раскин, <i>перев. А. Цветкова</i>	
Витгенштейн, <i>перев. А. Цветкова</i>	
Набоковский Дон Кихот, <i>перев. М. Меклиной</i>	
Челищев, <i>перев. Д. Волчека</i>	
Каждая сила выявляет форму, <i>перев. О. Гринвуд</i>	
«Деревья», <i>перев. Д. Волчека</i>	
Хоббитание, <i>перев. М. Немцова</i>	
Охотник Гракх, <i>перев. О. Гринвуд</i>	
Предисловие к книге Джеймса Лафлина «Человек в стене», <i>перев. М. Немцова</i>	
Собака Перголези, <i>перев. Д. Волчека</i>	

124 Сыщика в романах Аллингем зовут Альберт Кэмптон.

123 В стихотворении «При первом прочтении Чампеновского Гомера» Китс упоминает конкистадора Эрнана Кортеса. На самом деле первооткрывателем Тихого океана считается Васко Нуньес де Бальбоа (1775-1517).

122 «New Directions Publishers» («Новые направления») – издательство, основанное в 1936 г. Джеймсом Лафлином (1914–1997), в то время – студентом-второкурсником Гарварда. Компания стала корпорацией в 1964 г.

121 Джон Мильтон, «Потерянный рай», книга XII.

120 Таргум – перевод Ветхого Завета на арамейский язык, местами значительно отступающий от оригинала.

119 Циркадный ритм – «внутренние часы», регулирующие примерно суточный цикл процессов человека, животных и растений.

118 Перевод А. Глазовой.

117 «Непорочный» и «запачканный» (англ.).

116 «Похоть» и «непорочный» (англ.).

115 Топь, трясына, лужа (лат.).

114 Герои стихотворения американского юмориста и детского поэта Юджина Филда (1850–1895) «Схватка».

113 Жизненная проблема (нем.).

112 Остановившееся настоящее (лат.).

111 Общее художественное творчество (нем.).

110 Начальные слова иудейской молитвы «Слушай, Израиль: Господь, Бог наш, Господь один есть» (Вт. 6, 4).

109 Набережная, барка (фр.).

108 У Кафки: «Девушка наполняет бадью из общественного фонтана». Под фонтаном, скорее всего, понимается разновидность водоколонки с декоративным оформлением.

107 Салон супругов Фанта, где проходили концерты и интеллектуальные беседы. Эйнштейн, преподававший в Пражском университете в 1911-12 гг., иногда играл там на скрипке.

106 «Бог не играет в кости [со Вселенной]» – высказывание Эйнштейна, критикующее вероятностную картину мира в квантовой механике.

105 Сведения о *nicceismo* [«ницшеанство», *ит.*] у Бёклина и де Кирико можно найти в книгах «Operatic Lives» Альберто Савиньо, гл. «Arnold Wцcklin» (1942, перевод Джона Шепли,