

Алексей Макушинский

Вслед за кистью. Фрагменты

Мысль и мнение

«У меня нет мнений, у меня есть только нервы» – красивая фраза и не более того. У меня нет мнений, но у меня бывают мысли. Эти мысли изменчивы, они движутся, перетекают одна в другую, отрицают друг друга, отрицают временами и себя же самих, спорят с собою, вновь с собой соглашаются. Эти мысли словно примеряют на себя – или к себе – разные мнения, как маски. Иногда им даже нравится в этих масках, они ходят в них подолгу, щеголяют ими, показывают их знакомым, незнакомым, просто прохожим. Но они всегда знают, что маска есть маска, что рано или поздно они ее снимут... «Я не воробей, чтобы чирикать всегда одно и то же», говорил, якобы, Лев Толстой. А между тем, *записать* мысль практически невозможно, записать можно лишь мнение. Поэтому все записанное – написанное – всегда предварительно. Записанное останавливает некое мгновение мысли; мысль между тем идет дальше. Окончательными бывают стихи, вообще тексты, к высказанной в них мысли не сводимые, перерастающие мысль, тем более мнение, уходящие в другую сторону, уводящие в иное пространство.

Гете говорил, что разорение крестьянского двора – это трагедия, а гибель Отечества – пустая фраза. А вот теперь сидишь на какой-нибудь, например, конференции и слушаешь разглагольствования разных умников о какой-то там гибели западной цивилизации. А что мне эта западная цивилизация? Смерть автора? Смерть литературы? Как не стыдно рассуждать о такой чепухе. Вот смерть М., с его глазами, с его улыбкой... Да потому и стыдно рассуждать о такой чепухе, что М., всегда, умирает. С его улыбкой, с его глазами.

Мысли в музее

Ничего прекраснее ранних нидерландцев, ван Эйка, Рогера ван дер Вейдена. Ван Эйк и Рогир кажутся мне абсолютной, с тех пор никем не достигнутой, недостижимой, самой сияющей, самой снежной вершиной... Откуда следует, что вершина – в начале, что

взлет происходит не, как мы обычно думаем, в середине пути, но сразу после первых, робких, шатающихся шагов. Мы заморожены органическими метафорами. Нам кажется, что созревание происходит медленно, расцвет равняется зрелости. В жизни отдельного человека это, может быть, и так, но не в жизни «культуры» или, скажем, определенной «культурной традиции». Здесь расцвет наступает гораздо ближе к началу, к исходной точке, в юности, в полудетстве. Когда мне было восемнадцать лет, говорил Гете своему Эккерману, Германии тоже было восемнадцать. И в самом деле, что там до Гете? Ну, Клопшток, ну, Лессинг... А сколько лет было России при Пушкине? Даже и восемнадцати не было. «Паж или пятнадцатый год...» И какие итальянские поэты до Данте? Где, у какого де Санктиса искать их забытые имена? И значит – что же? Значит – расцвет очень рано, почти у начала, сразу после начала, и затем долгий, нескончаемый, бесконечный упадок, в котором тоже могут быть свои маленькие, свои – упадочные расцветы, но который того первого, первоначального расцвета не достигнет уже никогда. И вот стоишь в музее перед Рогиром, перед ван Эйком, понимая, что самое главное утрачено, едва появившись, что лучшее потеряно давным-давно, безвозвратно.

«Черный силуэт»

Говорить хочется только о любимых стихах. Все прочее – совершенно, в общем, неинтересно. Вот «Черный силуэт» Анненского, на мой взгляд и вкус – один из его шедевров. Перечитаем его для начала.

Пока в тоске растущего испуга
Томиться нам, живя, еще дано,
Но уж сердцам обманывать друг друга
И лгать себе, хладея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,
Нас сторожит ночами тень недуга,
И лишь концы мучительного круга,
Не сведены в последнее звено, –

Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...

А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита.

Самое поразительное здесь, конечно, терцеты, катрены как бы лишь подготовка к ним, но без этой подготовки и терцеты не были бы самими собою. Логически стихотворение отчетливо распадается на две части, катрены и терцеты отделены друг от друга ясной разделительной линией – линией тире, между прочим, тоже. Это тире после «звено» – одно из самых *глубоких* тире, мне известных, здесь раскрывается смысловая и экзистенциальная бездна, через которую стихотворение перелетает с необычайной смелостью и скоростью. Есть, правда, еще одно тире – после слова «нет», в одиннадцатой строке – тире не менее глубокое и решительное, но о нем чуть позже. Итак – «пока»: пока жизнь длится, жизнь, описываемая как мука, «мучительный круг», как растущий испуг и «тоска испуга», как обман и самообман, страх болезни, страх смерти..., но все же – «пока»: пока все это еще длится и тянется, я, говорит «субъект стихотворения», хочу понять. Я не всегда хочу понять, но я иногда хочу этого, бывает, что хочу. «Хочу ль...», говорит он. То есть ставится как бы второе условие. Первое – это «пока»: пока жизнь, то есть мученье, длится; второе – если: если я, что со мной бывает, хочу. «Хочу ль понять...». Что я хочу понять? «Хочу ль понять, тоскою пожираем, / Тот мир, тот миг с его миражным раем...». «Тоскою пожираем» – самое, на мой взгляд, слабое место всего стихотворения, единственное клише в нем. Это «пожираем» потребовалось, кажется, для рифмы с «раем». Да и тоска была уже в первой строке – и там она была не просто так себе тоскою, но была тоской «растущего испуга» – оборот неожиданный и сильный, после которого тоска просто кажется блеклой, случайной. Но все же, еще раз – что я хочу понять? «Тот мир, тот миг с его миражным раем...» Почему – тот? Казалось бы – этот? Этот мир, вот этот миг, вот сейчас? Но его, мига, а вместе с ним, значит, и мира, всегда «уж нет» – «уж мига нет» –, он всегда улетает, всегда неуловим, всегда уже, значит, не «этот», всегда уже «тот». «Хочу ль понять...» Понять – поймать. Хочу ль поймать... но его не поймаешь. «Остановись, мгновенье...» Не остановится. А еще слышится мне здесь тютчевское «вот тот мир, где жили мы с тобою». Для нее, ушедшей возлюбленной, к которой обращается Тютчев, «этот» мир уже, разумеется, «тот», тот мир, где мы – жили, где уже не живем, где я, один, бреду, вот сейчас, вдоль большой дороги, в тихом свете гаснущего дня... Так и Анненский смотрит уже оттуда, не из запредельного «оттуда», но из «оттуда» ближайшего будущего, из следующего за всякий раз уже промелькнувшим, неуловимым, недостижимым мгновением мгновения, из еще живого времени в уже мертвое время, в уже совсем мертвое время из времени, которое у него на глазах умирает, вот сейчас умирает, всегда умирает.

«Тот мир, тот миг с его миражным раем...» Почему – раем? Потому что вот этот миг и есть, разумеется, рай, вот это «настоящее мгновение времени», это «здесь и сейчас» и есть рай, было бы раем, если бы – длилось, не улетало, не умирало, если бы – *было*. А его нет, его всегда «уж нет». Жизнь была бы раем, если бы в самом деле – *была*. Но ее *нет*, есть лишь исчезновение, утеkanie времени, «тоска растущего испуга», да «мучительный круг» бытия. Поэтому и рай – миражный, не настоящий. Не настоящий рай настоящего... До слова «раем», до первого многоточия, длится, прошу заметить, одно предложение, растянутое на десять строчек. Фактически – логически – и одиннадцатая строка – «Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...» – еще к нему относится. Два вышеупомянутых условия в этой одиннадцатой строке выполнены, их результат высказан. *Пока* мученье длится и *если* я хочу понять, то вот что получается – мига нет, а мертвый свет брезжит. «В книгу, говорит Поль Валери, нужно заглядывать через плечо автора». Это длинное сложно-подчиненное предложение, эта развернутая логическая конструкция – как она создавалась? неужели с начала, с тоски растущего испуга, чтобы затем, проделав такой долгий и трудный путь, поставив столько условий, прийти к своему беспощадному выводу? Или первым пришел сам вывод? миг? мертвый свет? Или первой вообще пришла концовка, с силуэтом и садом? Мы этого никогда, наверное, не узнаем. Но оценим *работу ума*, необходимую для написания такого текста, оценим это твердое, уверенное в себе, рациональное начало, не отрицающее поэзии, как думают пошляки, но ее создающее, этот логический скелет, этот костяк силлогизма... «Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...» Вот это второе тире, за которым, как за пропастью, начинается нечто уж и вовсе необыкновенное – начинается, в сущности, описание утраченного рая, погибшего рая, мертвого рая. Свет потому и мертвый... Кто еще, кроме Анненского, способен на такой эпитет? И эта рифма внутри строки: «нет – свет»... Мига уже нет, лишь свет чуть «брезжит»... не тот свет, что дарует жизнь всему, что ни есть на земле, всем плодам ее и цветам, и не Тот, что во тьме светит, «и тьма не объяла его»... но мертвый свет, но противоположность всякому свету, но «тот свет», отрицание света. Потому и сад, конечно, «заглох». А сад ведь всегда – рай, Эдем, райские кущи. Всякий сад есть сад райский. «А сад заглох... и дверь туда забита...» Ладно бы только дверь была забита, а за ней, за этой забитой дверью, оставался, в целостности и сохранности, прежний рай, живой сад, прохлада, солнце, волшебные тени. Кто из нас не верит, что есть где-то «дверь в стене», которую однажды найдем мы, и войдем в нее, и все, кого мы любили, пойдут нам, по чистой росе, навстречу... Сад, говорит Анненский, «заглох», сад мертвый, и свет в нем

мертвый, снежный, зимний, холодный. Даже сам «черный силуэт» – «заголодел» на своем гранитном пьедестале, на этом «зеркале», ничего, наверное, кроме пустого неба, не отражающем. Что это за «черный силуэт»? Бронзовая статуя в (царскосельском) парке? Возможно, даже скорее всего. Но что бы ни было, этот «черный силуэт», не случайно вынесенный в заглавие, кажется то ли стражем, не допускающим нас в утраченный рай, черным ангелом, охраняющим вход в него («черные ангелы» у Ахматовой не отсюда ли?), то ли чем-то – кем-то – еще страшнейшим: не губителем ли этого рая, не властителем ли этого погубленного, мертвого, бывшего рая, уже, значит, не рая, уже *обратного* раю? В его черноте есть, конечно, что-то демоническое, «демонское», говоря языком эпохи... И эти «з», эти «р» в последней строчке звучат с той окончательностью, какая дается, наверное, лишь очень большому отчаянию и, наверняка, лишь самым совершенным стихам. Каковые, разумеется, о каком бы отчаянии ни говорили они, отчаяние это, внутри себя же, в своих «з» и «р», в своих забываемых многоточиях, перемалывают, перерабатывают, покуда длятся – преодолевают. А длятся они долго, так долго, как никакому мигу, с его миражным раем, продлиться, конечно же, не дано.

Вена – один из самых непоэтических городов, мне известных. Третий раз оказываюсь я здесь, и третий раз чувствую то же самое – отсутствие поэзии, даже как бы противоположность поэзии, разлитую в воздухе. Как в других местах бывает разлита «стихия поэзии», так стихии антипоэзии – здесь. Что, собственно, «сие означает» и можно ли как-то объяснить это – вполне, конечно, иррациональное чувство? Вот одно из объяснений, среди прочих возможных. Всерьез принимать его не следует, но все-таки, вот оно: в Вене есть река, но ее как бы нет. Город стоит на Дунае, но Дунай не играет в нем никакой роли, Дунай всегда где-то там, за домами, высокими и чудовищными. Между тем, из всех четырех стихий поэзии наиболее, на мой взгляд, родственна – стихия воды. Все четыре нужны, конечно, поэзии и в поэзии, а все же наиболее *поэтична* – вода. Поэтому такая поэзия есть в Петербурге, в Венеции (где ее, впрочем, уничтожает туризм), в Амстердаме, в Копенгагене, вообще в морских городах. Одной большой реки достаточно, чтобы город ожил и зазвучал, но такой реки, к которой то и дело *выходишь*, как выходишь к Сене, к Темзе и Тибру. Здесь к реке вообще не выходишь, ее нет. То есть этот город создавался людьми, которые имели все возможности *обыграть* в нем реку, дать реке заиграть в нем и городу заиграть от

соприкосновенья с рекою, все возможности окунуть его в эту струящуюся и сверкающую стихию, наполнить его отражениями, отблесками и бликами – что, конечно же, существо поэзии и составляет – но которые ничего этого не сделали, не удосужились, не захотели, загородили Дунай домами. Людьми, следовательно, которым до поэзии дела не было, которые к меланхолическому созерцанию склонности не имели, игре отражений не предавались. Даже набережной порядочной не построили. Знали толк в имперских побрякушках, во всем этом показном и мишурном, опереточно-вальсовом, целую ручки, садитесь, сударыня. Но никакой *глубины* не чувствовали. Глубины и нет в этом городе, безнадежно прозаическим, холодном и трезвом, не просто трезвом, но, что еще противнее, фальшиво-поэтическом, опереточно-поэтическом... Впрочем, все это рассуждения раздраженного туриста, не более, игра ума, которой предаешься по пути на вокзал... целую ручки, действительно, до неустрашения, до никогда больше, вот и поезд уже отходит...

Маленькая ошибка, но все же.

В замечательной, умнейшей и остроумнейшей статье Ходасевича о стихах капитана Лебядкина читаем: «Потому-то и сам Смердяков, принципиальный отрицатель поэзии, желая предстать перед Марьей Константиновной в своем лучшем, светлейшем аспекте, не только помадит голову и надевает лакированные ботинки, но и поет куплетцы собственного сочинения:

Непобедимой силой
Привержен я к милой.
Господи поми-и-луй
Ее и меня!
Ее и меня!
Ее и меня!»

В самих «Братьях Карамазовых» это место выглядит так: Алеша, сидящий в беседке, слышит, как кто-то садится на «низенькую старую скамейку между кустами». «Один мужской голос вдруг запел сладенькою фистулой куплет, аккомпанируя себе на гитаре; [следуют те же стихи]. Голос остановился. Лакейский тенор и выверт песни лакейский.» Через несколько строк следует второй куплет: «Ужасно я всякий стих люблю, если складно, продолжал женский голос. – Что же вы не продолжаете?»

Голос запел снова:

Царская корона
Была бы моя милая здорова.
Господи поми-и-луй

Ее и меня!
Ее и меня!
Ее и меня!

– В прошлый раз еще лучше выходило, заметил женский голос. – Вы спели про корону: «была бы моя милочка здорова». Этак нежнее выходило, вы верно сегодня позабыли.

– Стихи вздор-с, отрезал Смердяков.»

Нигде, как видим, не сказано, что это были куплетцы его собственного, смердяковского сочинения; наоборот – сама возможность в них что-то забыть, перевернуть строку, перепутать слова намекает – хотя лишь намекает: перевернуть можно ведь и свой собственный текст – на то, что куплетцы вовсе не Смердяковым сочинены, но что существует, до и помимо смердяковского исполнения, их как бы канонический текст.

И в самом деле – стихи эти не смердяковского производства; не сочинены они и самим Достоевским (как сочинены им за и для капитана Лебядкина его, Лебядкина, несравненно интереснейшие вирши). В «Старой записной книжке» Вяземского читаем: «В начале нынешнего столетия была в большом ходу и певалась в Москве песня, из которой помню только первый куплет:

Непостижимой силой
Я привержен к милой.
Господи помилуй
Ее и меня.

Ее приписывали одному важному духовному лицу. Сохранилась ли она где-нибудь? Вот вопрос, который часто задаешь по поводу литературных и поэтических преданий... и т.д.»

На вопрос этот ответить нетрудно: да, хотя и с лакейским вывертом, сохранилась.

Набоков, как известно, терпеть не мог Томаса Манна. А Томас Манн никогда, наверное, и не слышал о Набокове. И что же мне теперь делать, если я люблю их обоих?

Набоков и Достоевского терпеть не мог, как известно. А как похоже все-таки описание идиотской пьесы милейшего Буша (в «Даре») на описание юношеской поэмы добрейшего Степана Трофимовича Верховенского (в «Бесах»).

Спорные мысли

Нынешние модные, да и не модные, авторы – и в России, и на Западе – пишут, за редкими исключениями, так, как будто ни Пруста, ни Джойса, ни Томаса Манна, ни Набокова никогда не было. Как будто не было двадцатого века. Бытовая проза. Воспоминания детства. Из жизни нашего института... Из жизни солдат, *бомжей*, *новых русских*... Причем все это – простым, прозрачным, как правило *никаким* языком. Без ухищрений, но с юмором. При наличии какого-никакого таланта, получается – *мило*... Читатель улыбается, умиляется, иногда грустит, не думает почти никогда. А думать и незачем, не над чем. Никаких сложностей, никакой *игры на повышение*... А только так и можно писать. Потому что писать, зная – не рационально, но органически зная, то есть зная тем органом, которым пишут – что двадцатый век *был*, писать действительно *после* Пруста, Набокова, Томаса Манна оказывается невозможно. Невозможно и доказать, что – невозможно. Невозможно объяснить, почему – невозможно. Просто те, кто действительно живет после Пруста, Набокова и т.д. – а таковых, разумеется, исчезающе мало – *знают*, по личному горькому опыту, что прозы после них быть не может, что проза исчерпала себя. Стихи – могут быть. Эссе – могут быть. Прозы, увы, не может. Хода нет, тупик, до свиданья. Остается, значит, писать так, как будто ничего и не было, *как ни в чем ни бывало*... В детстве я увлекался шахматами, а в институте у нас был доцент, который говаривал, шепелявя... Вопрос лишь – зачем? Писать так можно, но – нужно ли? Читателю, разумеется, нужно. Читатель такую литературу потребляет охотно, даже, случается, покупает. Однако, к собственно литературе – в которой все-таки был ведь Томас Манн и т.д. – все это отношения не имеет. Это какой-то не пространственный, но временной провинциализм. Тихая провинция, в которую выплеснулось время, стоячие воды, в которых оно гниет...

Мысли в музее

В Москве, в Музее имени Пушкина, есть крошечная, вверх вытянутая работа Лоренцо Коста (Lorenzo Costa, 1460 – 1535, имя, которое мне, по невежеству моему, не говорит почти ничего), озаглавленная (администрацией музея, надо думать) «Двое у колонны» – не картина, но фрагмент картины, «другие части которой (как сказано на висящей рядом табличке) находятся в зарубежных собраниях» (каких – не сообщается, зарубежных и все тут). Сюжет этой картины (отсутствующей) – «история Сюзанны» (и

значит, надо думать, сластолюбивые старцы, облапившие добродетельную красавицу, или суд над нею, или пророк Даниил, восстанавливающий попорченную справедливость). Ничего этого мы не видим; имеющийся фрагмент изображает (цитирую все ту же табличку) двух мужчин, «наблюдающих за событиями, которые разворачиваются в основной сцене». Основной-то сцены и нет, вот в чем дело. Есть только эти двое, стоящие, действительно, у колонны, один, совсем молодой – «молоденький» – лицом к зрителю, в красном берете с длинным тонким пером, другой, постарше, изображенный со спины, но с повернутой в профиль к нам головой, в зеленом костюме с розоватой накидкой, какой-то почти, что ли, тогой. Легко стоят они оба, как будто готовые, вот сейчас, оторваться от земли, как будто уже, вот-вот, взлетая над нею. Виден, за колонною, угол, кажется, какого-то дома и, разумеется, тот задний план, тот неизвестно куда, в какую даль и глубь уходящий пейзаж, с рекой, горами, ступенями синевы, оттенками голубого, который, кажется мне иногда, составляет едва ли не главную прелесть, вообще, Ренессанса. И вот – что же? – вот, посреди разнообразнейшей сюжетной живописи, со всеми ее мифологическими мотивами, античными или библейскими историями, пересказанными в красках, посреди, следовательно, всей этой *литературы*, наводящей на нас, почему не сказать правды, непробудную скуку, сия крошечная картинка, фрагмент большой композиции, случайный ее обрывок, воспринимается как нечто, до странности современное, «наше», нашему – когда начавшемуся? – времени родственное. «Основная сцена» нам вообще не нужна; нам если и нужно что-то, то – «побочное действие». Нам интересен фрагмент, схваченное мгновенье. Сторонний взгляд на отсутствующую главную сцену, на незримое какое-то действие, примечание к несуществующему сюжету, комментарий к нерасказанной истории – вот что нам надобно, вот что нас вдохновляет. Мы хотим иметь возможность сами домыслить не сказанное, не показанное впрямую. На что они смотрят, эти летящие двое? На Сюзанну и старцев? Да какая разница, на что они смотрят? На что угодно могут они смотреть, на «Вакханалию» или «Положение во гроб». Сюжет неинтересен, предлог и повод не имеют значения. Они таинственны, эти двое, эти – «какие-то двое», неизвестно кто, непонятно почему здесь стоящие, таинственны, как персонажи на картинах, к примеру, Кирико. А нам и нужно таинственное, мы ведь и сами не знаем, зачем стоим у колонны, всю жизнь глядя на происходящее что-то, чего смысл нам давно уже не понятен, на то уже безымянное, никак не названное, что зияет на месте когда-то имевшего имя события. Имя и смысл утрачены; где искать их убегающие следы? И нужно ли их искать? И – опять-таки, как всегда, как во всем –

выводы, выводы... Такой, как вот эти «Двое у колонны», фрагмент по природе своей *лиричен*, это в сущности – *стихотворение*. Отсутствующая же «основная сцена» была, конечно, *эпической*, даже если в ней был выхвачен лишь один какой-нибудь *эпизод* (Сюзанна, значит, купается, сластолюбивые старцы подсматривают за нею...), но эпизод, во всяком случае, связного, осмысленного, не безымянного, легко домысливаемого зрителем действия, момент определенной истории, с ее завязкой, развитием, завершением. Ничего этого мы, как сказано, не хотим больше; все это уже невозможно. Нам нужны, значит, *стихи*, что бы мы ни писали? Поставим здесь знак вопроса, оставим фрагмент – фрагментом...

В Англии свобода ощущается как некое *положительное* начало. Свобода в *отрицательном* смысле, то есть отсутствие несвободы, чувствуется, конечно, повсюду в Европе (и по-прежнему не чувствуется в России, где любой мент может сделать с тобой что захочет). Ты свободен потому что не – не свободен, потому что не отдан на произвол государства, потому что у тебя есть права и гарантии этих прав, потому что законы не только пишутся, но и соблюдаются. И ты это знаешь, и свободно шагаешь по жизни. Все это замечательно. Но в Англии, и по моему ощущению только в ней одной, к этому прибавляется что-то еще – и существеннейшее. Ты свободен в Англии еще и в каком-то другом, *положительном* смысле, свободен так же, как можешь быть, например, счастлив (или печален, или простужен...). Ты идешь по улице и ты – свободен. Ты смотришь на Тауэр или Лондонский мост и – свободен. Ты едешь куда-нибудь по невероятным, петляющим, живыми изгородями обсаженным английским дорогам – и свобода кажется тебе неким свойством света, или качеством воздуха, или тем особенным преломленьем лучей, которое только здесь и бывает, которое континентальной Европе неведомо. Объяснить это чувство я, конечно, не в состоянии.

«Закон искусства»

Почему-то в «настоящем» художнике всегда очень много от Шопенгауэра и ничего нет от Ницше. А в «поддельном» наоборот – все от Ницше, от Шопенгауэра ничего...

Еще о Ницше и Шопенгауэре

Кто сказал, что болезнь делает человека умнее и интереснее? Я сомневаюсь в этом. Я думаю, что болезнь упрощает и обедняет. Поэтому то, что легко объяснимо в психиатрических терминах, что *сводимо* к патологии и напрашивается на такое сведение, мне не интересно. Пример – Ницше. Какое дело мне до всего этого, в буквальном и банальном смысле, бреда (белокурая какая-то бестия, вечное непонятно куда возвращенье)? До этой мании величия? До этого подросткового пафоса? Все это слишком легко объяснить прогрессивным параличом мозга (или как там звучит диагноз?) Предполагается, что Ницше надо читать как-то иначе, «не буквально». Это как же, интересно узнать? Я пробовал, у меня не выходит. Совсем другое дело, например, Шопенгауэр, которого «не буквально» читать не надо, с которым возможен поэтому «диалог» - а что же и есть чтение, если не диалог с автором, если не разговор двух разумных, себя и собеседника уважающих, взрослых людей? – который, наконец, никакой такой детской, подростковой чепухи à la Ницше не нес, вообще думал, что говорил. А стиль? Какая прелесть спокойный стиль Шопенгауэра по сравнению с истерическим, крикливым, площадным стилем Ницше. А кто читает теперь франкфуртского отшельника? Три человека на планете... А Ницше по-прежнему зачитываются сотни тысяч. Из чего мы делаем вывод, что человечество вообще не взрослеет, или взрослеет с трудом, или взрослеет – тоже, конечно, с трудом – лишь в отдельных своих представителях. Которым, конечно, нелегко приходится на земле.

Плохая погода

Однажды Гегель, выходя из дома, пожаловался на погоду. «Какая плохая погода...» Служанка, подававшая ему зонтик, сказала на это: «Будьте довольны, господин профессор, что есть хоть какая-то». Трудно отделаться от ощущения, что эта служанка была уж по крайней мере не глупее самого Гегеля.

За чтением журналов

Московская «тусовка», выдающая себя за русскую литературу. Скучно жить на этом свете, господа...

Малер; случайности...

Я полюбил Малера если не сразу, то почти сразу, не «с первого слуха», так с первого вслушивания. Вслушался сначала в Девятую симфонию, потом в Пятую, навсегда оставшуюся любимой. В магазине «Мелодия» на Новом Арбате продавались тогда, в начале 80-х годов, чудесные, еще на виниловых, конечно, пластинках, записи симфоний Малера в исполнении оркестра Баварского радио с Рафаэлем Кубеликом (знал ли я, что проживу потом целую жизнь в Баварии? Каким-то предвечным знанием, теперь мне кажется, знал...). Какой еще композитор так сильно повлиял на меня? столь многое во мне разбудил, всколыхнул? столь многому *научил* меня, наконец? (А вот попробуй, скажи, чему именно ты у него научился? Не длинным же фразам... Какому-то ритму, может быть, какой-то растяжке дыхания... Самое важное, чему учимся мы у других людей, у книг, у музыки, названия, видимо, не имеет – мы учимся ведь не только и не столько умом, но прежде всего душой, душе и учимся, не приемам, не технике, тем более если служим совсем другой Музе...). Это все я писал всерьез, а вот не очень, конечно, всерьез. Потому что вот – даты. Малер родился в 1860 году, я в 1960, ровно через 100 лет. А умер Малер в год рождения моего отца (1911) и в день рождения моей матери (18 мая). Вот так-то. А вы говорите – случайности... Никаких нет случайностей.

Авангард и соцреализм

Если авангард сам по себе – бесчеловечен, если он есть, как писал Бердяев о Пикассо, – «разложение человеческого образа», погружение в «космические вихри», «распластование» Богом данных *форм мира*, то авангард *революционный* бесчеловечен, конечно, вдвойне, втройне, в десятой и сотой степени. Дегуманизация искусства, помноженная на антигуманность мировоззрения, политической программы, на готовность к прямому насилию, согласие с этим насилием. Вот почему столь излюбленное эстетам «искусство» ревангарда все-таки ужасней, *отвратительней, мерзостней* простого и честного соцреализма. В соцреализме человек хоть отдаленно, а все-таки похож на себя самого, в ревангарде от него остаются углы и крики, изломы и маски. Как отдыхаешь душой, когда после Эйзенштейна и Дзиги Вертова, смотришь, к примеру, «Чапаева». Чапаев, Петька, картофилины на столе, «Митька-брат помирает, ухи просит»... ну, конечно, все это пропаганда, и пропаганда подлого, богомерзкого

дела, кто ж спорит, а все же какой-то... ну, хоть какой-то «человеческий образ» здесь есть, какой-то, пусть дальний, *ответ* на этот «образ» все-таки падает, не все – беспросветно. Точно так же отдыхаешь душой от безнадежного ужаса и, между прочим, несусветной скуки фильмов Лени Рифеншталь, когда смотришь, например, популярнейший и, наверное, лучший нацистский фильм «Гитлеровский мальчик Квекс», с великолепным Генрихом Георге, с замечательно, вообще, подобранными актерами. В соц- и даже, как ни странно, ни страшно, в национал-соцреализме есть все-таки, бывает все-таки, какое-никакое, человеческое лицо. А какие лица в «Потемкине»? Только «массы» и «ракурсы». Человек, растворенный в «массе», и человек, разрезанный «ракурсом»... Вот от чего надо бы бежать не оглядываясь... А разные умники по-прежнему восхищаются каким-то там «искусством монтажа».

Какое разнообразие интонаций у Достоевского, не говоря уж о Пушкине. Какие переходы от серьезного к смешному, от важного к пустякам и обратно, какие разные регистры, оттенки. Наоборот – есть авторы одной тональности и одной темы. Например, Кафка. На каком месте его ни откроешь, все одно и то же, тот же отстраненный кошмар, бюрократический бред. Или – Гельдерлин. Всегда один и тот же «высокий штиль», патетический тон. Никакой иронии, никакой игры, никогда никакой усмешки. Почитав Гельдерлина, хочется немедленно взять в руки Гейне, отдохнуть душой от патетики, отвести душу на многообразии мыслей, интонаций, стилистических, а значит и человеческих возможностей. В двадцатом веке похожий поэт – Целан. Все всегда – безнадежно, беспросветно – *всерьез*. Просто сил нет. Всегда о главном, всегда тоном оракула. Замечательно, конечно, что все они, и Целан, и Кафка, и Гельдерлин – люди, в общем, больные, кончившие безумием, или прожившие жизнь на границе с ним, в предместьях безумия. Вот я и говорю, при всем сочувствии к чужому страданию, что болезнь, увы, не обогащает, но обедняет человека, упрощает его.

Многие мысли не имеют продолжения. Это не значит, что их самих – нет. Они есть – но продолжение у них отсутствует. Вот эта мысль, к примеру.

Умберто Эко, небезызвестный автор популярных романов, излагал «суть» так называемого «постмодернизма» следующим образом (цитирую):

«Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей "люблю тебя безумно", потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы - прерогатива Лиалы. Однако выход есть. Он должен сказать: "По выражению Лиалы - люблю тебя безумно". При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, - то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви».

Лиала, как я выяснил из комментариев, это псевдоним некой итальянской писательницы, сочинявшей тоже весьма популярные – очевидно, «бульварные» – романы («'Люблю тебя безумно', прошептал Джузеппе, крепко сжимая ее своими сильными мужскими руками. Франческа почувствовала себя так, словно наконец-то вернулась домой...»). Что-нибудь, поди, в этом роде...). Но дело здесь не в Лиале, конечно, и не в прочих поставщиках развлекательного чтения. *А дело в том, что именно это чтение и служит здесь точкой отсчета.* Признание поразительное! Как! разве в том прошлом, «натиск» которого «постмодернисту» якобы приходится выдерживать, разве в том «уже-сказанном», с которым он, видите ли, «вступает в игру иронии», были одни Лиалы? Разве Мандзони, Монтале, Унгаретти, д'Аннунцио, Павезе или Петрарка писали когда-нибудь «люблю тебя безумно»? Или Толстой, Бунин, Набоков, Ходасевич и Мандельштам порождали в порывах вдохновения те глянцевые книжки, которыми зачитываются маникюрщицы? Флобер и Пруст были, разве, создателями грез для манекенщиц? Разве об этом вообще идет речь? Значит, чтобы оказаться в «ситуации постмодерна» надо прежде всего свести «уже-сказанное» к «люблю тебя безумно». Надо прошлое сделать пошлым... *Вот это опошление, банализация мира и есть, очевидно, первый, изначальный акт постмодернизма.* Настоящие писатели не говорили и не говорят, конечно, банальностей, они... мысль сама по себе не очень оригинальная, так что прошу, в свою очередь, прощения за банальность... находили и находят свои слова для выражения своего, всякий раз особенного, видения мира. «Своих слов» у постмодернизма нет и по определению быть не может. Чтобы оправдать «ироническую игру» с чужими, ему нужно и эти чужие опошлить. «Все исчерпано», видите ли, ничего

уже сказать нельзя, остается только играть словами и смыслами. «Все исчерпано», если в прошлом одна Лиала, если нет никакого принципиального различия между Лиалой и Леопарди, если Достоевский приравнивается к автору детективов, а Пушкин ставится на одну доску с Булгариным... А что, говорят нам, романы Достоевского разве не детективы? А Булгарин что – не писатель? Ну так чего ж вы волнуетесь? Так Булгарин, наконец, торжествует... Апофеоз пошлости, мутная месть мещанства... Это подготавливалось, кстати, давно. Постмодернизм не случайно ведь вырос – не только из, но и в том числе из – так называемого «литературоведения» (семиотики, структурализма...), тот же Эко не зря один из столпов сих сомнительных дисциплин. Дисциплин, изначально отрицавших всякую иерархию, не отличавших и, главное, отказывавшихся отличать «хорошее» от «плохого», «высокое» от «низкого», литературу от беллетристики, поэзию от массовых развлечений. Что, впрочем, есть частный случай общей энтропической, анти-иерархической, уравнительной, *и значит, в основе своей, мещанской*, тенденции двадцатого, в двадцать первое перевалившегося, столетия.

Из литературных разговоров

«Постмодернизм, знаете ли, это горизонталь. Он отрицает все вертикальное, иерархическое. Он располагает явления на одной плоскости, горизонтально. Они для него равноценны». – «Вот в том-то и ужас». – «Почему ужас?» – «Да, как же, помилуйте, ведь то, что мы называем культурой, и создается вертикалью, неравноценностью явлений, иерархией, выбором. Культура есть там, где сапоги не дороже Шекспира, где мексиканский телесериал не равняют с греческой трагедией. Там, где все равноценно, культура гибнет. Горизонталь – это энтропия, «вторичное упрощение», конец культуры. Да что культуры! Конец личности, конец человеческой, не животной лишь, жизни. Личность тоже – не тоже! но в первую очередь! – есть выбор и вертикаль. Личность есть возведенная вертикаль: отсюда, из земного и здешнего – к высшему, лучшему, большему, чем она». – «Эк вы куда хватили. Не надо ж так волноваться. Оно даже как-то, знаете ли, смешно...» – «Пускай смешно. Смейтесь, сколько вам будет угодно. Я отлично знаю, что отстаивающий традиционные ценности, вроде «личности» и «культуры» обрекает себя на всеобщую насмешку». – «А все-таки не стоит так уж сильно переживать. Вам нравится вертикальное, а другим нет, что ж тут такого? Одни мыслят так, другие иначе. О вкусах не спорят. Есть разные точки

зрения, позиции, мировоззрения. Вы же сами против того, чтобы всех гребли под одну гребенку». – «Нет. То, что вы сейчас говорите, само по себе – горизонтально. Вот одна позиция, вот другая... Вот две точки зрения, они для вас равноценны. Тогда нет и не может быть ничего истинного или ложного, все одинаково истинно и одинаково ложно. Не существует истины... что постмодернизм, между прочим, и утверждает. И с чем я никогда не соглашусь. Так что ваш призыв к терпимости проникнут тем же духом. Так враги демократии пытаются ее свергнуть, прикрываясь демократическими же ценностями, свободой мнений и волеизъявления... А на самом деле, «история движется борьбой», как писал Ходасевич, борясь с Маяковским. Примирение невозможно. «Постмодернисты» – враги мои. Не личные, разумеется, до них самих, как людей, мне дела нет. Но это мои «идейные», как раньше говорили, враги. Потому что это враги всего того, что для меня ценно и дорого, отрицатели личности, разрушители культуры. А впрочем... не хотите ли кофе?» – «Кофе нет. А чаю – да, с удовольствием».

«Конец красоты»

Когда умер Гете, заговорили о конце исторического периода, стоявшего под знаком искусства (Гейне объявил об этом заранее, в конце 20 годов). «Красота» уходила из жизни, наступала эпоха «пользы», надвигался прозаический, трезвый, буржуазный, «настоящий» девятнадцатый век. «Век шествует путем своим железным, / В сердцах корысть, и общая мечта / Час от часу насущным и полезным / Отчетливей, бесстыдней занята. / Исчезнули при свете просвещения / Поэзии ребяческие сны, / И не о ней хлопчут поколенья, / Промышленным заботам преданы» (Баратынский, 1835 год). Пятью годами ранее Пушкин отмечал примерно то же самое: «Свидетелями быв вчерашнего паденья, / Едва опомнились молодые поколенья. / Жестоких опытов собирая поздний плод, / Они торопятся с расходом свесть приход. / Им некогда шутить, обедать у Темиры / Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры, / Звук лиры Байрона развлечь едва их мог». А между тем, сам Гете уже в 1791 году писал о том, что «время прекрасного прошло»... А может быть, оно всегда – уже прошло? Может быть, оно еще – не пришло? Может быть, потому что – не пришло, и кажется, что – прошло? Время для прекрасного всегда не подходящее, для пользы – да, для прекрасного – нет. Прекрасное – против времени, наперекор времени, вопреки всякому времени. Мир никогда не бывает готов к искусству, мир не место для красоты. Красота всегда – не ко времени, всегда – неуместна... И так далее, и так далее, и так далее...

Бидермайер

Эта эпоха – тридцатые-сороковые годы девятнадцатого века – одна из тех, когда убывание поэзии в мире ощущалось особенно болезненно и остро. Что делает ее, не правда ли? похожей на нашу. Да и вообще есть некое, пускай отдаленное, но все же очевидное сходство между нашим временем и всем этим историческим отрезком, начинающимся в Европе с Венского конгресса, окончательно становящимся собою после революции 1830 и заканчивающимся революцией 1848 года, в России же, в общем и целом, совпадающим, пожалуй, с николаевским царствованием – отрезком, получившим в немецкоязычном мире характерное наименование эпохи бидермайера, то есть эпохи самодовольного мещанства, обывательского уюта, филистерского благополучия. Материальные ценности доминируют, царство рынка повсюду – как это нам знакомо... Enrichissez-vous!, «Обогащайтесь!» – вот лозунг эпохи, сформулированный, между прочим, не последним ее представителем, историком, литератором и политиком Франсуа Гизо, фактически возглавлявшим французское правительство при Луи-Филиппе (бедняга Бухарин попытался этот лозунг повторить на исходе НЭПа – вместо обогащения наступил, как мы знаем, голод). При всем том относительное – относительное, конечно! – спокойствие, Священный Союз, которому ничего, в общем, до поры до времени не противостоит, «однополярный мир», говоря по-нынешнему, хрупкое, но все-таки равновесие. Тогда Россия была «жандармом Европы», за что ей никто спасибо не сказал, теперь Америка сделалась «мировым полицейским» и благодарности тоже не заслужила. Жандармов и полицейских вообще не любят. Опять же – при этой относительной стабильности и страсти к наживе, относительная деполитизация общества. А ведь и вправду надоела политика, насмотрелись мы и революций, и мировых империй, оставьте нас в покое, дайте, наконец, просто заняться своим делом, своим скромным обогащением, своим мирным гешефтом – вот самочувствие эпохи, и той, и нашей. За этой видимостью покоя уже готовились новые потрясения. Даже в России, где все, как всегда, протекало не так, как в остальном мире, за грубошинельным, тяжелокламенным фасадом николаевского царствования зрели силы, приведшие впоследствии и к реформе, и, увы, к революции. Как зреют они, наверное, и сейчас.

Вообще, жалобы на невнимание мира к поэзии, шире – к литературе, еще шире – к искусству, изобилуют, как известно, во все времена и на всех широтах. «Обывателю» искусство не нужно, оно ему правда не нужно, вот ведь что поразительно. «Филистер» прекрасно обходится своей земной жизнью, без небесных отсветов и потусторонних, говоря по-набоковски, сквозняков. Собственно, это довольство земным и здешним, обыденным и материальным, «своим обедом и женой» и есть, видимо, простейшее, самое общее определение мещанства. Всегда и всюду разыгрывается, увы, пошлая пьеса под названием «непризнанный гений». Исключения бывают, но редко. Как правило, современники не ценят лучших людей своего времени. Причина проста – люди эти своему времени не современны («нет, никогда ничей я не был современник», писал Мандельштам), своему времени «несозвучны», а потому и не нужны («нэ трэба», как, помните, говорил тому же Мандельштаму какой-то советский редактор). Искусство, еще раз, никогда не востребовано, красота неуместна в мире, не к месту и не ко времени. Искусство – зачем оно, в самом деле? Нужна – польза, или нужны – развлечения, шумиха и скандал. Нужно ощущение своей причастности к чему-то. Вот это ощущение очень нужно очень многим. Это ощущение своей причастности к какой-то группе, движению, «тусовке», интеллектуальному поветрию нас ведь поддерживает, закрывает от нас истинное наше одиночество, придает некую устойчивость эфемерному нашему существованию. «Он в дискурсе или не в дискурсе?», как, рассказывали мне, спрашивают о новом человеке в неких московских «постмодернистских» кругах. Надо быть «в дискурсе» – на миру и смерть красна. А искусство – что искусство? Искусство ведь, в конце концов, всегда продельывает над нами страшную паскалевскую операцию по удалению иллюзий, по обращению читателя (зрителя, слушателя...) к тому, что действительно есть, к неотменяемой экзистенциальной реальности. Оно же дает и силы, пусть не всегда, пусть не – навсегда, но все же дает силы ее вынести, посмотреть ей в лицо. Дает, может быть, и шанс заглянуть за ее и свои же пределы, в те запредельные области, откуда «сквозняки» и приходят, откуда и лучшие наши звуки, лучшие наши строки залетают к нам, может быть, всегда незаслуженно.

Поэт умирает от голода. Затем поколения «литературоведов» пишут о нем свои статьи и диссертации, делают академическую карьеру, предаются университетским интригам,

живут, вообще, безбедно и весело. Что ж, это разве плохо? Нет, конечно, пускай себе пишут. Вздора пишут порядочно, но пишут ведь иногда и не вздор. Все лучше, чем молчанье, забвенье... Пускай один мертвый Мандельштам кормит сотни живых «славистов»... Это не плохо – это страшно.

То, чем ты жил двадцать, двадцать пять лет назад – где теперь все это? Тогдашние волнения, радости, страсти, ссоры – что осталось от них? Ничего. Мираж, фата-моргана. «Жизнь есть сон...». А каково было нашим бабушкам и дедушкам в тридцать седьмом году вспоминать тринадцатый? Каким призрачным он должен был им казаться... У меня есть, среди прочих фотокарточек, почти детская, негнущаяся, как все карточки той эпохи, фотография моего дедушки, где он стоит с двумя другими, мне неизвестными детьми, озорником-фотографом поставленными по росту и возрасту, самый большой и старший среди троих, с большим белым шелковым бантом под белым же, очень твердым по виду, широким воротничком, в белой жилетке под курточкой – и с выражением такой беззаботности, с такой печатью веселого и обожающего баловства, очевидно окружавшего его детство, в глазах, в лице и во всей фигуре, в постановке ног, складке губ, пухлой большой руке, каких в наступившем вскорости после фотосеанса, кровавом и мерзостном мире не было, и не могло уже быть, ни у кого, никогда. А вот тот же дедушка, на другой фотографии, еще молодой, уже лысеющий, в военной форме с тремя кубиками и значком инженерных войск на черных петлицах – он был инженер-строитель – с уже совсем не детским, конечно, но узнаваемом, тем же лицом, с большими, как будто расширенными от удивления перед чем-то глазами, внимательно и невесело глядящими теперь на меня, с какой-то уже совсем советской, армейской, «под машинку», стрижкой, аккуратно, но все же как-то грубо подровненными бачками и с проступающей небритостью на щеках. Это снимок времен войны с Финляндией – «финской кампании», как тогда говорили – на которую, зачислив в армию, его отправили из Ленинграда прокладывать какие-то дороги сквозь зимнюю страшную сказку. Есть еще одна фотография, где он и стоит посреди этой зимней финской идиллии, разрытой окопами, в шинели с теми же тремя кубиками на ромбовых шинельных петлицах, в шапке с красной звездой, с пистолетом, подумать, на широком ремне – и совершенно штатским лицом, в круглых очках, тех же самых как будто, какие на мне сейчас надеты, и совсем той же, что на первой, детской карточке, какой-то наивной и невинною складкой губ. Он выглядит здесь еще моложе – то ли из-за очков,

то ли из-за шапки, скрывающей залысины – но глаза смотрят так же невесело, внимательно, удивленно. Куда они смотрят, что видят? We are such stuff as dreams are made on... Им, родившимся в конце позапрошлого, в начале прошлого века, самые кошмарные сны выпали, конечно, на долю...

В амстердамском музее

Вермеер останавливает мгновение, Рембрандт прозревает сущность.

Последний русский царь

«Царь Глинский и всея правобережной Ворсклы»... Слышали о таком? Писать о нем следовало бы не презренной прозой, но слагать о нем следовало бы, конечно, былины, но описывать его подвиги надлежало бы, конечно, в гекзаметрах. Вот так как-нибудь:

Зачинается сказ про царя про Ивана, прозванием – Гордиенко,
Который Иван Гордиенко славным царем был Глинским,
Три месяца правил...

Или как-нибудь так:

Музы, к вам обращусь, начиная правдивую повесть –
Повесть, как царствовал царь над Глинском и правобережной
Ворсклой, тихой рекой, где татары били когда-то
Русских князей и литовцев, воинов славных...

Возвращусь все-таки к прозе. В Полтавской губернии, на реке Ворскле, той самой, на которой в августе 1399 года, предводительствуемые Едигеем татары наголову разбили великого Витовта и союзных с ним русских князей – «ни Чингисхан, ни Батый не одерживали победы совершеннейшей», замечает в своей «Истории» Карамзин – а заодно и перебежавшего к литовцам Тохтамышша, впоследствии убитого Едигеем, убитым в свою очередь и в дальнейшем последствии одним из сыновей Тохтамышша, – вот на этой-то Ворскле, во времена от нас не столь отдаленные, но не менее *убивательные*, в пору «второй русской смуты», жил, в селе Глинске, некий зажиточный, как сообщают источники, хutorянин по имени Иван Гордиенко. Глинск же, ясное дело, переходил из рук в руки, от одной банды к другой. К весне 1919 года Ивану нашему Гордиенко все это надоело. Собрал он свою собственную банду и всех остальных прогнал к чертовой бабушке. Освободил и еще пару сел, среди них некое село Опошня, в истории нашей играющее немалую роль. Объявил себя «верховным комиссаром» и начал, значит, освобожденными землями править, навел порядок,

какого в тех, да и не в тех, местах давненько уже не видали. Однако недолго пробыл Иван Гордиенко «верховным комиссаром», а решил «венчаться на царство». Заявился со своими молодцами в опошненскую церковь, приставил наган к виску местного священника и потребовал, чтобы тот «короновал» его. Каковая коронация и совершилась при огромном стечении народа, под перезвон всех имевшихся в наличии колоколов. От «верховного комиссара» до «царя» путь, как видим, недолгий (обратно, кстати, дороги нет, дверь закрыта). Затем происходит самое трогательное. Царь Иван решает, что жена его, простая крестьянка, не отвечает более царскому его достоинству. Все того же священника, угрожая все тем же наганом, заставляет он себя с женой развести и обвенчать с местной учительницей – воплощение, надо думать, высшего начала в системе его мироздания –, которую, скорее всего, никто и не спросил, хочет ли она становиться «царицей». Отныне царствуют они вместе. По царству своему разъезжают «в коляске, запряженной четвериком, украшенные, вместо корон, свадебными венцами, взятыми из церкви. Когда коляска останавливалась возле церкви, сопровождавшая царя свита вносила Ивана Гордиенко в церковь на обитом бархатом кресле»... «Слава о нем гремит на много сотен верст. Не только такие богатые, большие местечки как Будище, Диканька и Рубаевка признают его власть, но сама Котельва “бьет ему челом” и присылает богатые дары». «В его царстве наступили мир, покой и тишина. Нет больше налетов банд, прекратились грабежи и реквизиции, исчезла советская власть». Так продолжалось несколько месяцев. «Когда же стал приближаться фронт, картина резко изменилась. Вновь прибыли представители советской власти в округ, и „царь Иван“, опасаясь за свою „царскую“ персону, бросив и свою „царицу“, и своих приверженцев (по другим сведениям, «с немногими приверженцами»), в один „прекрасный“ день исчез из Глинска в приворсклых лесах. О дальнейшей его судьбе сведений нет.»

Вот факты, а представить бы себе все это в лицах... Каким он был, как выглядел, этот Иван Гордиенко? А она, учительница? Мы ведь не знаем даже, как ее звали. Откуда она взялась, откуда приехала в эти места? А не сохранилось ли фотографий? Мне не удалось разыскать ни одной. А ведь наверное какой-нибудь местный фотограф снял их при въезде в очередную Опошню. Вот они стоят, он – какой же все-таки? – тяжелый, грубый, с сухим, суровым лицом, и она, «барышня», очень миленькая, пухленькая, с ямочками на щеках, еще испуганная, но уже входящая в новую роль, уже шалеющая от власти, от страсти... Он ведь был, наверное, первым ее мужчиной. Вот сюжет, конечно – конечно! Она была еще девушкой, а он-то ведь, в сущности, ее

изнасиловал. И она ему, сама по себе, не нужна, она для него «символ», аллегория его новой власти и высоты, его безумного взлета и безудержного дерзания. Потому он, в конце концов, и бросил ее, не раздумывая. А она влюблена в него – ну, конечно! – она влюбилась по уши в этого грубого, дикого мужика, она на все готова, куда хочешь бы за ним побежала. И она же учительница, значит, хоть немножко, «народница». А тут – «народный царь», «мужицкое царство». А еще и веселые ночки, и вино, и – куда-нибудь, с гиканьем, на тачанках... Пропадай, Расея... Все летит в тартарары. Но все-таки царство, воля и власть. И он, конечно, сам уже «съехал со всех основ», уже не понимает, где он и что он, уже царь – и все тут, «царь-батюшка», «царь-государь».

Замечательно, что он ни за кого не выдавал себя, как это свойственно на Руси, да и не только на Руси, самозванцам, ни за какого убиенного Димитрия, ни за какого Петра Третьего, на манер Пугачева. Но как – судьбою! – подобрано имя. Царь Иван – конечно! как еще и прозываться крестьянскому царю, защитнику обижаемых и гонимых? Здесь никаких других доказательств не нужно, никакой, прости Господи, «легитимации» не требуется. Царь Иван – о чем еще говорить, и так все понятно! Звали бы его... да хоть Николаем, как Николая Второго – ничего бы у него не получилось, наверное. Царь Николай Глинский? Кому он нужен? Никто за ним не пойдет. А вот Иван! царь Иван! Грозный, Глинский... Да и были ведь, при Грозном, какие-то Глинские... Что-то, «в памяти народной», быть может и сохранилось... Быть может. Но главное все же – Иван. Да и фамилия какая – гордая! не Петькин какой-нибудь. И замечательно, что он – исчезает. Исчезает, скрывается... Как там, в «Бесах»? «Мы скажем, что он „скрывается“, – тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. – Знаете ли вы, что значит это слово: „он скрывается“?». Знаем, знаем, еще как знаем, Петр Степаныч... Есть правда мифа в этом исчезновении. «Народный царь» и не может так просто взять и от какой-нибудь шальной пули погибнуть. Он может только – скрыться, исчезнуть, затеряться «в приворских лесах». В лесах, в глубине, в потаенном сумраке времени, во мгле истории, из которой суждено ему – появиться. «Но он явится, явится». Вот тут-то Ворскла и выйдет из всех своих берегов. –

Я впервые прочитал о примечательнейшем этом эпизоде в книге В.Н. Звягинцева «Кавалергарды в Великую и Гражданскую войну» (Париж, 1966); рассказывает эту историю, довольно подробно, в своих, в 1973 году в Мюнхене изданных мемуарах («Дроздовцы от Ясс до Галлиполи») и В.М. Кравченко, штабс-капитан ВСЮР, то есть «Вооруженных Сил Юга России», затем, в эмиграции,

начальник второго, то есть германского, Отдела РОВС, то есть, говоря попросту, начальник Русского Общевоинского Союза в Германии (интересно все-таки, что делал он при нацистах?), в Мюнхене же, в 1976 году, и скончавшийся. В 1976 году я писал свои первые, гумилевообразные, стихи, и о Мюнхене, если думал, то втайне от себя самого. В Мюнхене, где я живу теперь в десяти минутах от главного вокзала, если ехать на метро, и в пятнадцати, если ехать, например, на трамвае, с большой помпой, в этом 1976 году, отмечалось как раз столетие трамвайного сообщения, основанного, значит, в 1876, в каковом году трамваи еще никакими трамваями, конечно же, не были, но были тем, что в России называлось некогда конкой, вагончиком, запряженным лошадьми; вот такая-то конка, разукрашенная баварскими бело-голубыми флагами, и ходила в тот юбилейный год по улицам сказочной баварской столицы, к умилению прохожих, проезжих. До этой конки Владимиру Михайловичу Кравченко, о котором больше ничего я не знаю, уже не было никакого, наверное, дела; перед смертью, хочется верить, вспомнил он, в последний раз, среди прочего, в последний раз прошедшего у него перед глазами, в *заглазье*, и далекую тихую Ворсклу с ее заводами и ветлами, и ту церковь в Опошне, где навек напуганный батюшка рассказывал ему, все еще вздрагивая, как венчал на царство, под револьверным дулом, обезумевшего Ивана.

Консервативные мыслители, Эрнст Юнгер, Ханс Зедльмайр, Николас Гомес Давила... Оппозиция к времени. Вот и правильно, как не быть к нему в оппозиции? И с критикой современной массовой цивилизации я согласен и, тем более, с критикой современного искусства, плебейского авангарда, ничтожного модернизма. А полюбить их все-таки не могу, этих авторов. Могу – восхититься, записать в союзники, при случае процитировать. Полюбить их вообще, наверное, трудно. Все кажется, что им недостает сострадания.

Смерть графомана не делает его поэтом.

Любовь отменяет иерархии. Какое мне дело, что поэт X – как «явление» или как что угодно – больше поэта Y, если у поэта Y есть стихи, которые я люблю так сильно, как ничего не люблю у X? У Ивана Елагина, например, есть несколько стихотворений такой пронзительной незащитности, такой безоглядной нежности и отваги, такого

чистого звука..., что они, во-первых, перекрывают для меня всю ту массу *средних* стихов, которые, к несчастью, тоже есть у него, во-вторых – снимают вопрос о рангах. Елагин, скажете вы, поэт не первого ранга, не первого ряда? Вот уж что совершенно не важно... Это ведь он написал «Наплыв», он написал «Звезды», он написал «Передачу». Это его строки «Все города похожи на Толедо, когда глядишь на них с горы сквозь рощу, как будтоходишь в полотно Эль-Греко», его стихи «Отпускаю в дорогу, с Богом! отдаю тебя всем дорогам...», лучшие, может быть, ну, не лучшие, так из самых лучших прощальных стихов, стихов о прощании, стихов о прощении... Чего еще надобно?