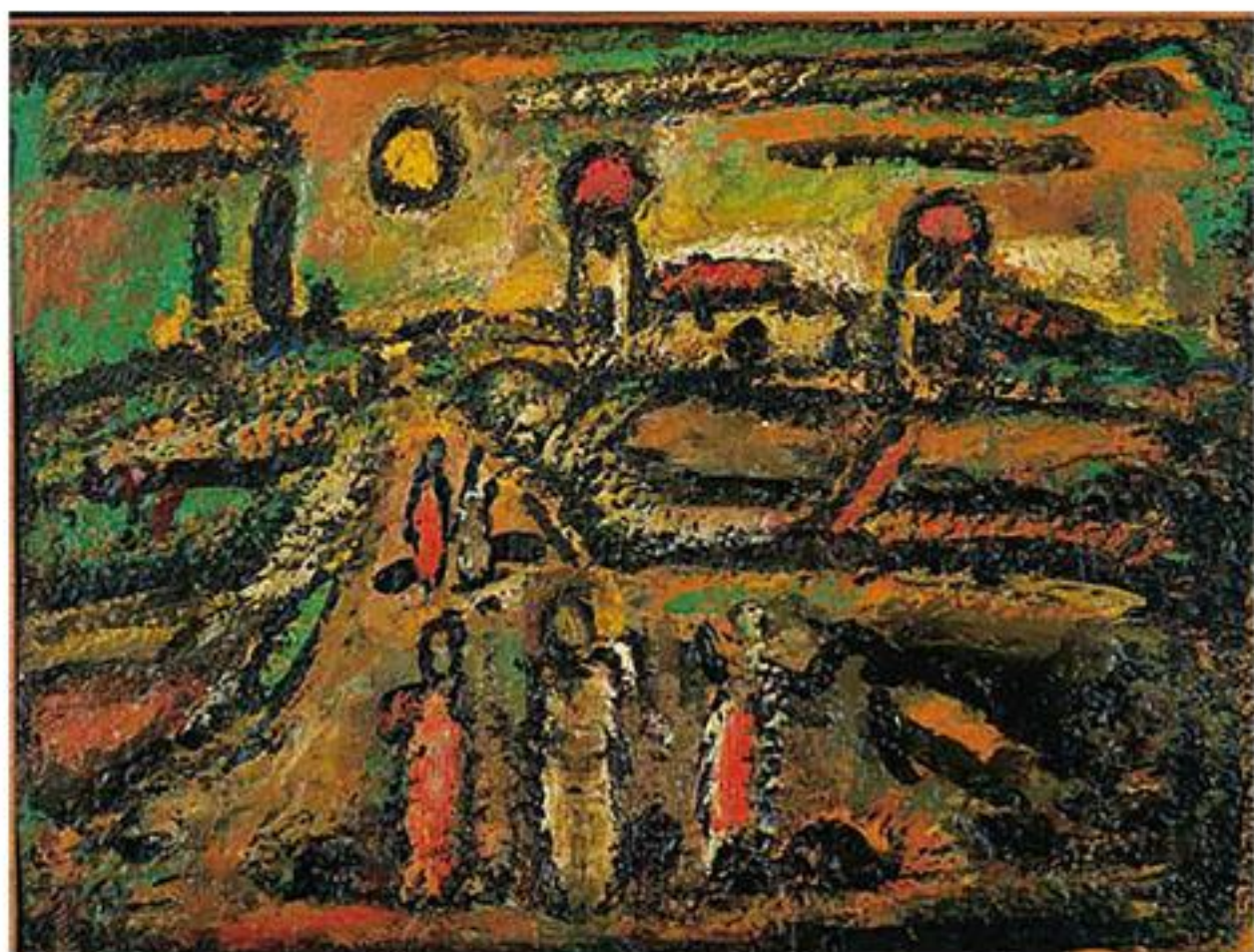


КОММЕНТАРИИ

КРИЗИСЫ



40
2025

РЕДАКЦИЯ: Александр ДАВЫДОВ (главный редактор)
Владимир АРИСТОВ Игорь ГАНИКОВСКИЙ (главный
художник) Александр ИЛИЧЕВСКИЙ Елена
НАЛИВАЙКО (ответственный секретарь) Александр
СЕРГИЕВСКИЙ

С мнением авторов редакция не согласна

В оформлении обложки использована картина Жоржа

Руо «Библейский пейзаж»

Сперва мы избрали темой номера «Апокалипсис», как, увы, наиболее актуальную в наши дни. Однако она показалась слишком мрачной, учитывая упорный исторический оптимизм редакции журнала. Возник вариант: «Кризис», который потом уточнили: «Кризисы», что более культурологично и отстраненно. Кризис ведь это не только драма или, бывает, трагедия, но и переоценка прошлого и формирование будущего.

РЕДАКЦИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН *СОВРЕМЕННЫЙ МИР: ОПЫТ ПСИХОДИАГНОСТИКИ* **6**

ВЛАДИМИР АРИСТОВ *ПУСТОЕ МОРЕ КРИЗИСОВ* **27**

МАКСИМ КАНТОР *КУЛЬТУРА ВОСКРЕСЕНИЯ* **33**

ВЛАДИМИР КЕЙДАН *ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ: О «НАРОДЕ-БОГОНОСЦЕ Я СКАЖУ ВОТ ЧТО!»* **58**

ЮЛИЯ КОКОШКО *КРИЗИС ПРИСУТСТВИЯ В НЕПОДОБАЮЩЕМ МЕСТЕ* **84**

СЕРЛАС ДЕ БУРГ *РУССКАЯ КНИГА МЁРТВЫХ* **91**

ТАТЬЯНА ГРАУЗ *МНЕ БЫ С ВАМИ ЖИТЬ* **103**

ГРИГОРИЙ БРАЙНИН *УБИТЫЕ* **114**

СЕРГЕЙ ВОЛЧЕНКО *ЖИВЫЕ НА КЛАДБИЩЕ* **119**

ЮРИЙ ПРОСКУРЯКОВ *КРИЗИС ДВУГЛАВОГО ФРЕЙДА* **134**

ОЛЕГ АРОНСОН *ОСЯЗАЯ АПОКАЛИПСИС* **141**

АЛЕКСАНДР ИЛИЧЕВСКИЙ *ПОД СТЕНАМИ ИЛИОНА* **154**

ДМИТРИЙ НОВИКОВ *ТОЧКА ОПОРЫ. ПРИКОСНОВЕНИЕ, ШЕПОТ, КРИК, РЕЧЬ* **164**

МИХАИЛ ПОГАРСКИЙ *КРИТИЧЕСКИЕ ТОЧКИ ИСКУССТВА* **188**

ВАЛЕРИЯ ИСМИЕВА ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ НАДЕЖДЫ 223

АЛЕКСЕЙ ТУМАНСКИЙ ОПЫТ АНТИКРИЗИСНОЙ АРТ-ТЕРАПИИ. СЛУЧАЙ ОСКАРА РАБИНА 232

МАРИАННА ИОНОВА ИЗ РОМАНА «ГЕЛИЙ», ЗАКОНЧЕННОГО ТРИ ДНЯ НАЗАД 240

АЛЕКСАНДР ЙОНАТАН ВИДГОП КРИЗИСЫ 259

ЭВА КАСАНСКИ ЧЕЛОВЕК-ВОЛНА 279

РЭЙЧЕЛ БЛАУ ДЮПЛЕССИ ЧЕРНОВИКИ
Перевод с английского Александра Уланова 285

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН

**СОВРЕМЕННЫЙ МИР:
ОПЫТ ПСИХОДИАГНОСТИКИ**

1. Безумие

Если бы современный мир оказался на приеме у психиатра, заполнял анкеты и участвовал в тестах на когнитивные функции, какой бы диагноз ему поставили? Диссоциативное расстройство идентичности? Биполярное аффективное расстройство? Шизофрения? А может, это вообще какое-то новое заболевание, еще не описанное в справочниках?

Начнем с того, что мир страдает острой **цифровой паранойей**. Он постоянно чувствует, что за ним наблюдают — и что самое интересное, он абсолютно прав. Алгоритмы действительно отслеживают каждый его шаг, анализируют каждый запрос в Гугле, предугадывают каждое желание. Но разве не является критерием паранойи именно то, что преследование существует лишь в воображении пациента? Вот и получается парадокс: мир параноидален, но имеет для этого все основания. Уникальное состояние "**обоснованной паранойи**" — патология, которая одновременно является рациональной адаптацией. Современный человек вырабатывает защитные механизмы против неизбежного

наблюдения. В этом его отличие от классических параноиков прошлого: он не столько боится преследования, сколько изобретает все более изощренные способы "нормализовать" тотальную прозрачность своей жизни.

К этому тесно примыкает **ангедония** — неспособность испытывать удовольствие от обычных вещей. Человечество находится в бесконечной погоне за новыми, все более интенсивными стимулами. Простые радости уже не насыщают: созерцание природы заменено экстремальными развлечениями, традиционная еда — изысканной гастрономией, проявления эмоций — виртуальной стимуляцией. Парадоксально, но параллельно с этой гонкой за интенсивными ощущениями растет феномен асексуальности и социальной изоляции — все больше людей избегают интимных отношений, страшась их непредсказуемости и эмоциональных требований. Феномен хикикомори в Японии — взрослые люди, годами не покидающие свои комнаты, общающиеся с миром только через экраны — лишь наиболее яркое проявление этой тенденции. Мы повышаем дозу виртуальных раздражителей, но их воздействие делается все слабее. Порог чувствительности растет, а вместе с ним — и тщетность наших попыток испытать хоть что-то подлинное. Это противоречие между гедонистической эскалацией и аскетическим эскапизмом напоминает то, что нейробиологи обнаружили у лабораторных крыс, чьи центры удовольствия стимулировались электродами. Животные до полного изнеможения нажимали жали на рычаг стимуляции, игнорируя пищу и воду, и при этом демонстрировали признаки стресса и страха. Мы

создали мировую архитектуру дофаминовых ловушек, одновременно разрушив экосистемы естественного вознаграждения.

Налицо и признаки **информационной булимии**. Мир поглощает гигантские объемы данных, новостей, мнений, гипотез, теорий — но не усваивает их, не интегрирует в связную картину, а почти сразу отбрасывает их, чтобы освободить место для новой информации. Он насыщается, но не питается, наполняется, но не обогащается. Это скорее симптом **обсессивно-компульсивного расстройства**: бесконечное потребление информации как ритуал, который должен защитить от тревоги неизвестности. Интересно, что подобная информационная патофизиология наблюдается и на нейрональном уровне при развитии некоторых форм деменции: клетки мозга перегружаются белковыми отложениями, которые они не могут ни полностью переработать, ни эффективно вывести. Аналогия между нейродегенеративными процессами и коллективной когнитивной дисфункцией далеко не случайна. Стоит подчеркнуть, что речь идет о метафоре, а не о буквальном механизме возникновения деменции на коллективном уровне. Как бляшки блокируют связи между нейронами при болезни Альцгеймера, так информационный шум блокирует формирование осмысленных общественных нарративов. Мы находимся на пороге явления, которое можно назвать "коллективной деменцией" — растущей неспособности сохранять и передавать существенное знание при номинальном росте его объемов.

У современного мира очевидное нарушение восприятия времени — **хроническая темпоральная дисфункция**. Он одновременно живет в трех временных измерениях: ностальгирует по прошлому, которое никогда не существовало (условные «скрепы», «традиционные ценности», «золотой век»); паникует по поводу настоящего, которое, подчиняясь закону исторического ускорения, проскальзывает между пальцев быстрее, чем удастся его осознать; и с ужасом ожидает будущего, в котором либо разразится ядерная война, либо искусственный интеллект поработит человечество.

Эта **темпоральная фрагментация** особенно наглядно проявляется в том, как разные культуры по-разному дисфункциональны по отношению ко времени. Если условный Запад страдает от хронического футурошока — непрерывного стресса от ускоряющихся изменений, то многие традиционные общества демонстрируют симптомы темпоральной регрессии — патологического стремления вернуться к идеализированному прошлому. В русской культуре, примечательно, наблюдается уникальная форма темпоральной дисфункции — "**мобилизационная эсхатология**", когда общество десятилетиями живет в режиме чрезвычайного положения между катастрофическим прошлым (например, большевистской революции или Второй мировой войны) и апокалиптическим будущим, в постоянной готовности к событию, которое никогда не наступает в ожидаемой форме.

А что сказать об **экзистенциальной прокрастинации**? Человечество откладывает решение фундаментальных вопросов под предлогом

недостатка данных или ресурсов. Мы десятилетиями слышим о надвигающемся демографическом кризисе, о перспективах истощения ключевых ресурсов, о проблемах с пенсионной системой — но каждый раз находим причины перенести принятие радикальных мер на будущее. «Следующее поколение разберется» — девиз нашего коллективного инфантилизма. Примечательно, что эта прокрастинация имеет свою социальную географию и экономику. Развитые страны делегируют экологические издержки развивающимся, средний класс перекладывает труд заботы на плечи мигрантов, старшие поколения оставляют экологический долг младшим. Формируется пирамидальная структура глобального промедления, где каждый уровень оттягивает столкновение с неизбежным за счет уровня ниже. Это напоминает финансовую пирамиду, где верхние участники получают иллюзию решения проблем за счет нижних, с той только разницей, что на самом нижнем уровне этой пирамиды находятся еще не рожденные поколения — идеальные "инвесторы", которые не могут предъявить претензии.

Мир определенно страдает от **синдрома дефицита внимания**. Он не может сконцентрироваться ни на одной проблеме достаточно долго, чтобы ее решить. Климатический кризис, растущее неравенство, локальные войны, эпидемии — все это мелькает в сознании, как слайды в проекторе, но ни на чем не удастся задержать внимание. И все же в этом калейдоскопе существуют острова гиперфокусировки. Парадоксально, но именно эпоха рассеянного внимания породила феномен "глубокого погружения" (deep dives) в специализированные темы. Сообщества от Reddit до научных лабораторий культивируют

практики интенсивного изучения узких тем, создавая сверхдетальные карты микротерриторий знания. Так формируется фрактальная структура современного познания: поверхностное скольжение по глобальной повестке сочетается с точечными погружениями в сверхспециальные области. Результат — когнитивная карта с экстремальным рельефом, где плоские равнины общего знания соседствуют с глубокими каньонами экспертизы, часто изолированными друг от друга.

А как насчет **нарциссического расстройства личности**?

Современный мир убежден, что он особенный, уникальный, что никогда прежде человечество не сталкивалось с такими вызовами, не стояло на таком перепутье, не находилось в таком критическом положении. Он считает себя кульминацией истории, ее смысловой вершиной. Он не способен извлекать уроки из прошлого, потому что уверен: прошлое ничему не может его научить, оно слишком примитивно. Однако при ближайшем рассмотрении этот нарциссизм оказывается обратной стороной глубокой неуверенности в себе.

Подобно тому, как современный подросток выставляет в сетях сотни селфи не от избытка самоуверенности, а от отчаянной потребности во внешнем подтверждении своей ценности, даже просто своего существования, так и человечество из страха перед собственной заурядностью продуцирует бесконечные нарративы о своей исключительности. Мы боимся оказаться лишь очередным видом, чьи притязания на особое место в космосе окажутся ничем не примечательным эпизодом вселенской эволюции. Этот "космический нарциссизм" — неспособность примириться с мыслью, что ни наша

планета, ни наш вид не являются центром мироздания, — странным образом усиливается с каждым новым научным открытием, расширяющим наше понимание масштабов вселенной.

Миру можно диагностировать и **биполярное расстройство**. Он колеблется между полюсами эйфории и депрессии. То упивается своими технологическими достижениями, верит в светлое будущее, убеждает себя, что достаточно «просто изобрести» еще что-нибудь — и все проблемы решатся. То впадает в апокалиптическое отчаяние, усматривает конец света за каждым углом, пророчит гибель цивилизации от очередного вируса, астероида или искусственного интеллекта. Эти колебания имеют свои отчетливые географические и хронологические паттерны. В 1950-х технооптимизм доминировал в западных обществах параллельно с атомной тревожностью. В 2000-х цифровой энтузиазм Силиконовой долины сосуществовал с экологическим пессимизмом Европы. Сегодня глобальный Юг демонстрирует эйфорию быстрого развития, типичную для индустриальной фазы, в то время как постиндустриальный Север погружается в рефлексивную меланхолию. Эти противофазные колебания создают глобальную интерференционную картину, где волны оптимизма и пессимизма накладываются друг на друга, порождая локальные зоны "аффективных аномалий" — территорий с особенно интенсивными массовыми психозами.

Есть симптомы и **социопатии**: неспособность к эмпатии, к установлению глубоких связей. Современный мир полон одиноких людей, которые взаимодействуют поверхностно, через интерфейсы и

алгоритмы. Они предпочитают общение с искусственным интеллектом живому разговору, виртуальные миры — реальным. Они хотят быть глобально связанными, но локально разобщенными. При этом на фоне снижения межчеловеческой эмпатии мы наблюдаем рост межвидовой эмпатии. Люди, игнорирующие страдания соседей, могут испытывать глубокие эмоциональные связи с животными, растениями, даже цифровыми сущностями. Это не просто эмоциональный эскапизм, но и признак эволюционного сдвига в механизмах эмпатии. Традиционно эмпатия была адаптивным механизмом, настроенным на социальное взаимодействие внутри племени. Сегодня, в эпоху глобальных кризисов, формируется иная конфигурация эмпатии — распределенная, экосистемная, выходящая за пределы вида. Возможно, мы наблюдаем не деградацию эмпатии, а ее мутацию, необходимую для выживания в мире, где угрозы исходят не столько от других племен, сколько от нарушения планетарных балансов.

Нельзя не отметить и **синдром выученной беспомощности**.

Современный человек убедил себя в бессмысленности личных действий перед лицом системных проблем. «Зачем отказываться от пластика, если основное загрязнение создают корпорации?» «К чему протестовать против несправедливости, если все равно ничего не изменится?» Парадоксально, но мир, предоставляющий беспрецедентные возможности для индивидуального действия, породил массовое ощущение собственного бессилия. Тем не менее, эта беспомощность распределена неравномерно. В то время как одни группы людей погружаются в фатализм, другие культивируют в себе

гипертрофированное чувство контроля — иллюзию всемогущества через технологии, политический активизм или эзотерические практики. Возникают альтернативные географии влияния: молодежный климатический активизм в Скандинавии, цифровые микрореволюции в Восточной Азии, сетевой активизм в африканских технохабах. Каждая из этих групп разработала собственную семиотику действенности, способы означивания личной силы в мире, где разрушены традиционные механизмы влияния. Так формируется новая диалектика силы и бессилия: чем сильнее технологическое расширение возможностей, тем острее переживание их иллюзорности.

Можно заметить и признаки **диссоциативного расстройства идентичности**. Мир разделился на множество «субличностей», которые почти не коммуницируют друг с другом: либералы и консерваторы, глобалисты и антиглобалисты, технооптимисты и технопессимисты. Каждая такая субличность существует в своем пузыре реальности, со своими фактами, ценностями, и их интеграция кажется невозможной. В этой фрагментации особенно заметен феномен "эпистемической эндогамии" — тенденции информационных сообществ к замыканию на самих себе, формированию самоподдерживающихся систем верификации, где истинность утверждения определяется не соответствием реальности, а степенью его согласованности с другими утверждениями внутри той же информационной экосистемы. Примечательно, что наибольшую степень такой эндогамии демонстрируют не маргинальные субкультуры, а мейнстримные медийные пространства

крупных государств. Их жители воспринимают локальный медийный консенсус как универсальную реальность, с трудом представляя, насколько радикально иной может быть картина мира соседей. Может быть, диссоциативное расстройство коллективной идентичности — расплата за попытку совместить несовместимое: национальную форму организации общества с глобальной природой информационных потоков.

Но самый точный диагноз, пожалуй, — это **шизофрения**.

Расщепление сознания, разрыв между мышлением и реальностью. Мир одновременно верит в несовместимые вещи: в безграничный экономический рост и сохранение природы, в свободу личности и тотальную безопасность, в глобализацию и национальный суверенитет. Он строит логически безупречные, но абсолютно оторванные от реальности модели, создает параллельные вселенные, в которых действуют свои законы причинно-следственных связей. Отсюда не только расщепление реальности, но и отчаянными попытки ее склейки. В публичном дискурсе последних десятилетий нарастает лавина неологизмов, часто возникающих на стыке несовместимых семантических полей: "экологический капитализм", "устойчивый рост", "глобальное соседство", "цифровой детокс". Эти языковые гибриды — симптомы отчаянных попыток склеить расплывающуюся ткань реальности, соединить несоединимое. Мышление в своих попытках примирить противоречия создает новые синтетические структуры, которые логически невозможны, но психологически необходимы. Подобно тому как шизофреник может верить, что он одновременно жив и мертв, современный человек

верит, что он одновременно свободен и детерминирован, уникален и взаимозаменяем, всемогущ и бессилён.

2. Иноумие¹

Впрочем, есть одна загвоздка: диагнозы создаются, чтобы отделить норму от патологии. Но что если патология и есть норма? Что если безумие — это не отклонение, а сама суть нашего мира? Может быть, мы просто называли нормой тот короткий исторический период, когда человечеству удавалось поддерживать иллюзию рациональности и когерентности?

Здесь уместно вспомнить концепцию "нормальной патологии", предложенную психиатром Р.Д. Лэйнгом. Согласно ей, многие психические расстройства являются нормальной реакцией на патологические социальные условия. Возможно, наш диагноз следует уточнить: не мир сошел с ума, а наши критерии нормальности безнадежно устарели. Мы продолжаем применять ментальные модели XIX века к реальности XXI-го, подобно тому как психиатры викторианской эпохи пытались объяснить женскую сексуальность через категорию "истерии". Не потому ли нам так сложно

¹ Я впервые изложил концепцию иноумия в публикации: Михаил Эпштейн. Когда бы я сошел с ума... Методы безумия и безумие как метод // *The Imprints of Terror: The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture. In memoriam Marina Kanevskaya. Ed. by S. Spieker, M. Lipovetsky, A. Brodsky. Wiener Slawiiistischer Almanach. Sonderband 64. Wien-München, 2006. S. 129-148.* Пер. на английский: Mikhail Epstein. *Methods of Madness and Madness as a Method.* Пер. A. Britlinger // *Madness and the Mad in Russian Culture. Ed. by A. Britlinger and I. Vinitzky. Toronto, Buffalo, London: Univ. of Toronto Press, 2007. P. 263-282.*

примириться с "безумием" мира, что мы анализируем его инструментами той эпохи, когда скорость передвижения ограничивалась лошадиной рысью, а скорость передачи информации — телеграфом? Наша психика эволюционировала в условиях локальных взаимодействий и линейных причинно-следственных связей. Неудивительно, что мир нелинейных взаимозависимостей кажется нам иррациональным.

История, если присмотреться, — это история периодических помешательств: от религиозных экстазов до массовых психозов, от охоты на ведьм до финансовых пузырей. Безумие — не аномалия, не вирус, который можно вылечить, а операционная система цивилизации.

Более того, многие периоды интенсивных культурных трансформаций сопровождались, по мнению современников, всплесками «коллективного безумия», Афинская демократия V века до н. э. казалась безумием персам, эпоха Возрождения с ее возвращением к античным идеалам выглядела отступничеством для средневекового сознания, а научная революция XVII века производила впечатление ереси на верующих. Все радикальные интеллектуальные, художественные, социальные новации первоначально воспринимались как помешательство. Даже Эйнштейн, как известно, долго отказывался признать квантовую механику из-за ее "безумного" отказа от детерминизма. И вспоминается его современник и оппонент, один из столпов квантовой физики Нильс Бор, по оценке которого та или иная идея

недостаточно безумна, чтобы быть верной. Не означает ли это, что безумие — необходимый этап эволюции мышления, когда старые модели реальности разрушаются, но новые еще не сформировались? Возможно, нынешнее "безумие" мира — родовые муки нового типа разума.

Настоящий рецепт для современного мира звучит совсем иначе: не бойтесь безумия, бойтесь остаться нормальными в мире, который больше не соответствует старым определениям нормы. *Homo sapiens* превращается в ***homo insanus*** — человека безумного, и этот процесс может оказаться не патологией, а новой ступенью эволюции. Но не всякое безумие одинаково продуктивно. Нынешнее хаотическое, фрагментированное сознание — это безумие страха, безумие дезориентации, безумие разъединения. Оно превращает нас в отдельные атомы, не способные к коллективному разумному действию.

Это различие типов безумия критически важно. За внешне похожими симптомами скрываются принципиально разные процессы. Безумие страха — это регрессивная защитная реакция на сложность, стремление упростить реальность любой ценой, вплоть до отрицания очевидного. Безумие творчества — это способность временно отказаться от привычных категорий мышления, чтобы создать новые. Первое ведет к параличу и деградации, второе — к обновлению и росту. То, что мы могли бы назвать "продуктивным безумием", основано на осознании нашей взаимосвязанности, на принятии противоречий не как паралича мысли, а как источника творческого

напряжения. Это безумие не отрицает рациональность, но и не заключено в ее жесткие рамки.

Психиатрия знает различие между **"продуктивной"** и **"непродуктивной"** симптоматикой. В коллективном масштабе мы видим ту же закономерность: общества, отвечающие на вызовы сложности творческим безумием, процветают; те же, что выбирают безумие отрицания и страха, приходят в упадок, несмотря на все попытки "сохранить нормальность". Показательно, что все великие культурные прорывы в истории сопровождались периодами продуктивного безумия: афинский "золотой век", итальянский Ренессанс, британское Просвещение, русский Серебряный век...

Осознание диагноза — первый шаг к метаморфозе. Оно позволяет нам увидеть, что наши индивидуальные психические состояния — не просто личные "глюки", а проявления коллективного сознания на стадии ускоренной трансформации. Мы можем принять свою "ненормальность" не как патологию, а как неизбежный этап эволюции разума, который уже не просто адаптируется к реальности, но формирует ее — и поэтому теряет привычные критерии различия между фактом и фейком, между проверяемой гипотезой и чистой галлюцинацией.

Здесь необходима новая герменевтика безумия — искусство интерпретации аномальных состояний сознания не как сбоя, а как сигналов из-за границ возможного. Шизофреническая образность, диссоциативные состояния, обсессивные ритуалы — все они могут быть прочитаны не только как симптомы распада, но и как черновики

новых когнитивных структур. В истории уже бывали случаи, когда то, что начиналось как психопатология, позже институционализировалось как культурная практика. Религиозные видения, художественные трансы, научные озарения — все эти формы измененного сознания зачастую считались отклонениями, прежде чем стать признанными способами познания. Сегодняшние "расстройства" могут оказаться прототипами завтрашних норм: синестезия как новая форма мультисенсорного восприятия, гиперфокус как адаптация к информационной перегрузке, множественные идентичности как ответ на многообразие социальных ролей.

Этот новый тип сознания потребует от нас развития парадоксального мышления — способности удерживать в уме взаимоисключающие идеи, не впадая ни в паралич, ни в диссоциацию. Потребуется навыка "квантового существования" — умения быть и частицей, и волной одновременно, быть индивидуальностью и частью коллективного разума. Возможно, именно в этом "управляемом безумии", основанном на принятии сложности и противоречивости мира, и заключается следующий шаг эволюции человеческого сознания.

Так что, пожалуй, для настоящего выздоровления нам понадобится не столько вернуться к старой «норме», сколько найти путь к новому типу осознанности. Выход здесь — не в безумии и не в привычном рассудке, а в «иноумии». Это не противоположность разума, а его самоотчуждение как высшая ступень самообладания. Иноумие —

управляемое безумие, способное преступать границы здравого смысла и в то же время осторожно обходить пропасти смыслоутраты.

Иноумие — это не просто философская абстракция, но и практическая стратегия преадаптации. Преадаптация в биологии — это свойство организма (или органа) приспособляться к еще не существующей среде или не осуществленным формам взаимодействия со средой. Когнитивная преадаптация проявляется в практиках мышления, определяющего и будущие методы действия, и формы самой действительности. Способность удерживать множественные перспективы одновременно; метакогнитивная рефлексия о собственных ментальных состояниях; трансконтекстуальное мышление, способное работать на разных уровнях абстракции и в разных концептуальных системах; перемещении между рациональными и интуитивными, аналитическими и холистическими модусами познания. Такие практики уже разрабатываются в различных сферах: от стратегического планирования в условиях неопределенности до медитативных традиций осознанности, от комплексного системного моделирования до современных форм художественного творчества. Примечательно, что многие из этих практик возникают не как сознательные попытки создать "иноумие", а как спонтанные адаптации к нарастающей сложности. Это говорит об их эволюционной неизбежности.

Еще Платон в своих диалогах проводил тонкое различие между патологическим безумием и «божественным неистовством» (theia

mania). В «Федре» он выделял четыре вида такого благотворного безумия: пророческое, мистериальное, поэтическое и эротическое. «Величайшие для нас блага, — утверждал он, — возникают от неистовства, правда, когда оно дается нам как божественный дар». В диалоге «Ион» Платон настаивал, что поэт творит «не от умения, а по божественному определению», находясь «вне рассудка». Но это не клиническое состояние, а особая форма сознания, в которой разум не утрачивается, а трансформируется, обретая доступ к иным измерениям бытия.

Эта платоновская типология "благотворного безумия" на удивление точно применима к современным формам иноумия. Пророческое неистовство сегодня трансформировалось в футурологические практики и предвосхищающее, преадаптивное мышление, способное улавливать слабые сигналы грядущих трансформаций.

Мистериальное — в коллективные иммерсивные практики от массовых онлайн-игр до иммерсивного театра, создающие пространства трансформативного опыта. Поэтическое — в новые формы художественного выражения на границе искусственного и естественного интеллекта, где человеческое творчество усиливается алгоритмическими системами. Все эти формы иноумия представляют собой не отклонение от рациональности, а ее расширение.

Не случайно Платон, заложивший теорию поэтического безумия, сам же подавал пример такой самокритики, когда в «Законах» вдруг прерывал свои рассуждения о совершенном государстве признанием: «Все это точно рассказ о сновидении или искусная лепка государства

и граждан из воска!» В этой способности посмотреть на свои идеи со стороны и увидеть в них элемент безумия — залог подлинной мудрости.

Современные институты могли бы многому научиться у Платона. Наши политические, экономические, образовательные системы застыли в самоуверенной серьезности, утратив способность к метакогнитивной иронии — способности элемент искусственности и условности в собственных конструкциях. Университеты, вместо культивирования иноумия, все больше превращаются в фабрики узкоспециализированного знания или прогрессистской индоктринации. Корпорации, вместо поощрения творческого отклонения, внедряют все более строгие процедуры соответствия. Политические системы, вместо адаптации к новым реальностям, застывают в ритуальном воспроизводстве устаревших форм. Именно институциональная неспособность к иноумию, к продуктивному выходу за собственные пределы, может оказаться главным ограничивающим фактором нашей эволюции.

В иноумии современный человек может найти спасительный исход, предлагаемый и пушкинской «диалектикой» творческого безумия — в стихотворении "Не дай мне Бог сойти с ума..." Расстаться с разумом — но расстаться не навсегда, сходить с ума в пределах самого разума, отпускать его далеко — но держать на привязи. Между разумом и безумием есть место для экстатических уходов и иронических возвратов, для всей той «межеумочной» зоны, где сознание бежит от себя и возвращается к себе обогащенным.

Историки сознания будущего, возможно, увидят в нашем времени не просто кризис, а точку бифуркации, когда человеческий разум стоял перед выбором: либо остаться в рамках устаревшей, но привычной нормальности и погибнуть вместе с ней, либо совершить квантовый скачок в иноумие — и открыть новую главу когнитивной эволюции. Как и всякая эволюционная трансформация, этот переход не будет ни гладким, ни всеобщим. Различные сообщества, культуры, даже отдельные личности будут двигаться с разной скоростью, создавая временные "когнитивные зоны" — зоны встречи и взаимодействия разных типов сознания. Такая неравномерность развития сама по себе будет порождать новые напряжения и противоречия, конфликтные участки трения между нормой и патологией.

Иноумие — это искусство мыслить рискованно, игра разума на грани с безумием, способность сохранять целостность в расщепленном мире. В нем мы найдем сознание, которое не бежит от противоречий, а играет с ними — в игру с положительной суммой; не противопоставляет естественный интеллект искусственному, а образует с ним синергию, биологически-ноосферный **соразум**, **синтеллект**. Не отрицает безумия мира, а превращает его в источник творческой энергии, в то, что Л. Толстой назвал «энергией заблуждения» как необходимым источником вдохновения.

И все же иноумие — не просто индивидуальная стратегия выживания в безумном мире. Его подлинный потенциал раскрывается на коллективном уровне, в создании новых форм социальности. Традиционные институты базировались на предпосылке

нормативности: существует единственный правильный способ мыслить, чувствовать, действовать, а все отклонения представляют угрозу. Институты иноумия будут строиться на противоположном фундаменте: именно разнообразие перспектив, когнитивных стилей, эпистемических подходов создает основу для коллективного интеллекта, способного справляться со сверхсложными проблемами. Подобно тому как экологическое разнообразие обеспечивает устойчивость биосферы, когнитивное разнообразие обеспечит устойчивость ноосферы.

Возможно, именно переход от *homo sapiens* к *homo aliamens* (от лат. "alia" - иной и "mens" - ум) — к «человеку иноумному» — станет следующим эволюционным шагом, который позволит нам не просто выжить в эпоху нарастающей сложности, но и обрести в ней новые цели и смыслы существования. Этот радикальный шаг пока трудно представить — подобно тому, как одноклеточный организм не мог предвидеть многоклеточность, а неандерталец — абстрактное мышление. Возможно, наше нынешнее "безумие" — лишь родовые схватки принципиально иного сознания, которое будет относиться к современному человеческому разуму так же, как последний относится к инстинктивному поведению приматов. Здесь мы подходим к границам мыслимого. Возможно, именно в этой точке головокружительного незнания, когда мы отказываемся как от наивного оптимизма, так и от парализующего пессимизма, когда мы признаем, что будущее радикально непрогнозируемо и при этом зависит от нас, — именно в этой точке начинается эпоха "иного разума".

ВЛАДИМИР АРИСТОВ

ПУСТОЕ МОРЕ КРИЗИСОВ

Афины. Общество внимает с тревогой
новостям, времени остается немного
близится кризис. Господин премьер
требует принятия мер...

Георгос Сеферис

пустеет мир как луна
засыхают сады победы.

Георгос Сеферис

Вглядываясь в лунную поверхность, раньше полагали, что моря ее наполнены, как и на Земле, настоящей водой, там бушуют бури, и названия вроде Море Дождей, Океан Бурь, Море Кризисов передает сущность происходящего, более того, катастрофы способны передаваться к нам и влиять на земные события. Потом Луна опустела, лунатики переместились на Землю и стали выходить лишь по ночам, облаченные в ненадежную одежду из снов. Да и те моря стали кратерами, как Море Кризисов. Так что зияние теперь

воздействует на нас и заставляет, как ни странно, думать, что и сильнейшие кризисы сами могут оказаться мнимыми, и мы вступаем в эпоху иной оптики и правды.

Вот современная карта Луны с огромным Морем Кризисов – почти каверной. С пометками иероглифами (это китайский глобус) – отметины даже на пустоте. С глубокой впадиной, наполненной неизвестной влагой. Что сейчас сулит такое море, которое в прежнее время, как казалось, нависало над Землей и тяготило нас? Видимое красивое море на китайском лунном глобусе, заполнено мечтательной голубизной, но на самом деле здесь пустая кратера. Словно в маркесовской «Осени патриарха» море реальное, земное, вычерпанное до дна танкерами. Диктаторы продают и обесценивают все. Но кажется, что и само понятие «кризис» в какой-то степени исчерпано. И, если можно так сказать, сейчас происходит кризис самой этой категории.

Вообще-то такой термин применяется, как кажется, почти во всех областях науки и жизни, говорят, допустим, о «кризисном сознании». Хотя нас интересует прежде всего социологический и исторический аспекты. При этом ретроспективный взгляд в минувшее способен выделить кризисные времена и эпохи. Приведем близкий нам пример, который уже может обсуждаться как нечто фактически законченное и осознанное. В 70-е годы медленное течение времени - растянутого и все же прерывистого кризиса - явил нам образец превращения его на наших глазах в постоянный поток. Скрытое перманентное вырождение идеологии, которое стало эволюционным движением. Можно назвать и финальную безумную

вспышку конца 79-го года. Отчаянную попытку вторжением в Афганистан напомнить о коммунизме во всем мире. Инстинктивно отвечая на неявный вопрос об обещании нового общества в стране в 80-м году. Кризис пытались решить возвратом к прежним догмам о допустимости построить новый строй только на всей Земле (тому свидетельством глобус на гербе СССР), и для этого необходимо начать мировую войну-революцию. Но идеи уже увяли, если не истлели, явив кризис бессилия.



Что может прийти на смену – плавное продолжение развития идей изменений? Речь не идет об «отстреле черных лебедей», т. е. предотвращении непредсказуемых изменений и событий, возможно, за рамками рационального. Но о пробуждении еще неизвестных источников в поисках милосердных метаморфоз. Многоуровневое проявление резких изменений, понимание того, что кризисами можно

пытаться управлять, сознавая опасность порождения новых непредсказуемых ситуаций. Стоит упомянуть датского исследователя Нильса Андерсена, обращающего внимание, допустим, на столь важный фактор как средства массовых коммуникаций и соцсетей, а сейчас и ИИ, что способны порождать неизвестные очаги напряжений. Нынешние попытки создания интегральной концепции кризисов, понятия «сложного социума». возможно, соответствуют таким предчувствиям.

Ожидание радикальных изменений превращается у современного человека в игру, вне которой он может скучать. Другими словами, он все, что происходит в мире, даже военные конфликты воспринимает как игру. Поэтому разрешение кризисов вооруженным путем для него приемлемо. Что безусловно невозможно в будущем.

В современности понятие кризиса вроде бы никуда не уходит, наполняясь и новыми смыслами. Непрерывность кризисов – состояние, которое мир переживает на протяжении многих уже лет, заставляет задуматься и представить иную модель по сравнению с привычной: сейчас возникают отнюдь не редкие перемены или угрозы перемен, которые мы называем кризисами. Фиксируется постоянное и постоянное в обновлении неустойчивое состояние. Можно ли это назвать неустойчивым неравновесием? Во всяком случае, постоянство темпа изменения должно сопровождать мир. Не возвращающиеся время от времени потрясения, но перетекание возможно серьезных изменений из одной временной страты в

другую. Непрерывное течение исторического времени, которое тем не менее не сопровождается сломами, ныне, казалось бы, неизбежными.

Что способно измениться в будущем, может быть, ближайшем? Стать важнейшим в определении временных переходов. Если мы хотим связывать времена, то провалы должны смениться чем-то иным. Не узлами, но истинными соединяющими пунктами. Можно ли заполнить пустынные кратеры и цирки действительно живой водой, чтобы Море Кризисов стало доступным для кораблей мысли? Гуманизм – забытое слово – стал бы чем-то истинно продвигающим наше всеобщее сознание. При изменении, но не столь несомненно катастрофическим, как сейчас. Эсхатологическим, но без исчезновения «окончательного», а обещающего неизвестное иное состояние?

Речь не идет о том, чтобы элиминировать, удалить понятие «кризис» совсем из системы понятий, но как бы перекрыть его постоянной готовностью к изменениям, даже весьма резким, при этом вывести общество и сообщества из стрессового ожидания катастроф, переводя его в плавное волновое колебание, смягчающее перемены. В одном из рассказов Набокова возникает образ неожиданного соединения героя и событий, человека со всеми: «Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благодное волнение, подарок, не оцененный нами». Можно ли подобным «благодным волнением» хотя бы облегчить череду изломов и разрывов? Сумму кризисов на пути

развития, соединяющую все в некоей непрерывности. Мир, где не кровь, но мысль и любовь выступают строительницами.

Заполнить моря Луны голубизной, что для некоторых будет означать, конечно, ожидание и предвидение еще неизведанных потрясений. Но, нет сделать их строфами-поворотами. Строфизм, но не катастрофизм, повороты как водоразделы между частями почти поэтического текста. Что способен выстроить и управлять новым смиряющим все ритмом. Наполнение «лунной водой» кратера Моря Кризисов может происходить только медленно. В том темпе, который задается совместным человеческим существованием. Найти ритм всеобщего сердцебиенья невероятно трудно, но цель такая может быть поставлена. Что не будет иметь ничего общего с умалением или устранением личности из ритма изменений. Выпить эту кратеру «безвинного вина» никто не сможет если не взглянет на небо, как в лицо близкого и столь далекого человека. Мир катаклизмов, который вошел в Море Спокойствия? Нет, не то. Но все же совершающееся не как постоянная череда катаклизмов, когда люди думают, что живут, и другие думают, что они живут под пеплом Помпеи. Нет, не полости, оставшиеся от фатальной необратимой вулканической памяти, но формы в мнимом небытии, ставшие бытием.

МАКСИМ КАНТОР

КУЛЬТУРА ВОСКРЕСЕНИЯ²

1. Другое Просвещение.

С той поры, как классическая германская философия сделалась достоянием истории (Шеллинг умер в 1854 г.), российская литература берет на себя миссию просветителя. Возникает феномен русской великой литературы, преподающей миру урок жертвенности. Российская литература создает беспрецедентный жанр: не «роман воспитания» (английский образчик), не «плутовской роман» (латинский вариант жития), не «рыцарский роман» (чем бредит Дон Кихот) – но создает «роман раскаяния», «роман искупления», «роман – жертву».

Именно жертвенности мировая культура училась у русской литературы; ничего подобного мировая культура не знала.

В отличие от классического Просвещения в России «просветительство» трактуется в утилитарном смысле слова.

Строительство школ, хождение в народ, воспитание крестьян, воспитание отношения к униженному и оскорбленному – становится главным делом русского культурного человека.

² В наши дни, когда глобальный кризис цивилизации осознается всеми, феномен преодоления смерти и теологическая доктрина воскресения представляются актуальной темой для размышления. (Ред).

Контрапунктом пересмотра концепции германского Просвещения, видимо, следует считать 1855 год – Шеллинг умер, Чернышевский пишет анти-шеллинговскую диссертацию «Отношение искусства к действительности», в 1853 г начинается Крымская война, в 1854 г Толстой создает «Севастопольские рассказы». Длительная три года Крымская война – за проливы, за Балканы, - фактически переросла причины и стала войной Запада против России. После победы над Наполеоном бывшие союзники жаждут поражения России. От Наполеона Третьего до Карла Маркса (последний видит в Российской империи угрозу революции, готов солидаризироваться с Наполеоном Третьим) все жаждут победы над Евразийской империей. Война унесла десятки тысяч жизней (с русской стороны погибло около 120 тыс, с французской больше 100 тыс, и т. д.) и трансформировала процесс классического Просвещения в России. Дело здесь не в патриотизме, исключая подражание культуре противника; дело в реальности, чуждой эстетизму.

Солдаты, описанные в «Севастопольских рассказах» поддерживают друг друга как лагерники в «Одном дне Ивана Денисовича». Война - это некрасивая реальность. У такой реальности и эстетика должна быть иной. Российская культура переформулировала категорию прекрасного в эти годы.

Русская культура в этот момент формирует иной, отличный от германского тип Просвещения.

Никакому европейскому автору не придет в голову сюжет Толстовского «Воскресения»: помещик Нехлюдов испытывает жгучий стыд, узнав в воровке проститутке – девушку, которую

соблазнил в юности: распространенный среди помещиков грех. Барин оставляет свои привилегии, чтобы идти вслед за Катей Масловой на каторгу, надеясь искупить грех жертвой: просит, чтобы проститутка вступила с ним, с барином, в брак. И тут выясняется, что поруганной женщине без будущего – брак с барином не нужен: она желает навсегда остаться при политическом ссыльном, другой участи не желает. Именно политический заключенный (социалист) и становится тем, за кем пойдет униженная проститутка, отвергнув благотворительность Просвещения европейского типа. Нет ничего такого, что может дать оскорбленному народу – европейская культура и европейское просвещение: Нехлюдов даже не в силах принести жертву.

Просвещение классическое, коим дворянин мыслит осчастливить темный народ, не востребовано: им не искупить бесправия. И что такое «просвещение», если оно смирилось с бесправием? Жизнь мыслящего по-европейски субъекта теряет смысл.

В пределах европейской эстетической мысли ответа на вопрос «что делать?» при наличии субъекта, не воспринимающего красоту, не существует. Так называемое «русское просвещение», воспитанное на германском просвещении – на Канте, Шиллере, Шеллинге, - привыкло измерять нравственные вопросы категорией прекрасного. Классическое германское Просвещение заново открывает Ренессанс, и если до Винкельмана мир связывал Античность в основном с римским правом, то отныне категория греческой красоты аккумулирует в себе всю историю западной мысли. Приобщаясь к германскому Просвещению, русский интеллектуал наверстывает

упущенное: «он из Германии туманной привез учености плоды». И вот учителя ушли в мир иной, к середине 19-го столетия все великие немецкие философы мертвы, а Россия, толком и не войдя в европейское Просвещение, отказывается от его кардинальных положений. В те века, когда европейские мыслители определяли, что такое «гуманизм» и в чем состоит «свобода воли», Россия выясняла отношения с Ордой, с чужим «порядком». Надежда русской культуры возлагалась на Просвещение – вот сейчас, единым рывком, через германскую философию и французских моралистов, воспримет русская культура и Ренессанс и даже Античность. Но если Ренессанс не случился по объективным причинам, то от европейского Просвещения отказались сознательно.

Русскому мыслителю следует переосмыслить категорию «прекрасного», поскольку данная категория не воспринимается угнетенным, а, следовательно, находится вне морали. Толстой (см. «Что такое искусство») порывает с германской эстетикой с наивной простотой; но все решено до него: Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» доходит до анти-просветительской формулы: «прекрасное – это жизнь». Но жизнь ведь уродлива и унизительна - это означает, что «прекрасное» будет некрасиво.

Просвещение в России существует – но особое. Это иная модель, отличная от германского образца. Для Германии – Просвещение стало возможностью присовокупить латинский Ренессанс *post factum*, поверх северной мифологии. Собственно, Просвещение есть ни что иное, как сопряжение нордической культуры с гуманизмом

итальянского Ренессанса и этикой Аристотеля; эстетика рождается как побочный продукт. «Второй Ренессанс» Европы, необходимый в Германии, где крестьянские войны и Реформация поставили заслон нео-платонизму, востребован и в России; в Германию едут за знаниями – чтобы идти тем же путем. Это – шанс войти в сонм цивилизованных народов, как трактует процесс Чаадаев. Однако в середине 19-го века русская культура видоизменяет основные послышки Винкельмана и Шеллинга.

В мире появилась литература, не приносящая читателю удовольствия, и появилась живопись, не услаждающая зрителю глаз. Искусство, продукт, предназначенный развлекать тех, кто умеет читать и смотреть (то есть, привилегированный класс дворян) превращается в нечто, жгущее стыдом за неизбывную вину. Российское Просвещение - это культура-жертва, культура-искупление, и возникает такая культура от стыда перед онтологическим бесправием.

Чаадаев едет в Германию, чтобы набраться уравновешенности «тождеств» Шеллинга, но вернувшись, решает на безумный шаг: объявить Россию выпавшей из мировой истории по причине варварского угнетения себе подобных.

Александр Полежаев сослан в солдаты за мечту о Риме, но особую: «когда был Рим без вероломства
Свободной бедностью богат»

Дворяне пишут исключительно о тяжелой доле крестьянства: соизмеряя понятие «прекрасного» с болью. Некрасов описывает избиение крепостной так:

Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
лишь бич свистал играя.
И музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Кондратий Рылеев пишет:

Пусть юноши своей не разгадав судьбы
Постигнуть не хотят предназначенье века
И не готовятся для будущей борьбы
За угнетенную свободу человека.

Это пишет привилегированный богач, которому предстоит выйти на
Сенатскую площадь – куда большее безумие, нежели Байрону
отправиться в Грецию.

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На угнетателей народа.

Лермонтов сослан на Кавказ, объявлен сумасшедшим Чаадаев – все
репрессии вызваны одним грехом: наказанные не могут смириться с
эстетическим кодом классического Просвещения.

«Душа моя страданиями уязвлена стала» (Радищев)

На приговоре Радищеву (10 лет в Илимском остроге, сначала хотели казнить) царица Екатерина изволила иронически начертать: «едет оплакивать плачевную судьбу крестьянского состояния, хотя то неоспоримо, что лучшей судьбы нашего крестьянина и у хорошего помещика – нет во всей вселенной»

Подруга Дидро и Вольтера вселяла эту мысль в светлые умы просвещенной Европы (впрочем, царица повелела сжечь тираж «Утопии» Томаса Мора) - и энциклопедисты ей умилялись. Но русский просветитель считает иначе:

«За обойденного,

За угнетенного

Стань в их ряды

Иди к униженным,

Иди к обиженным -

Там нужен ты», - пишет смертельно больной Некрасов в 1876 г.

В это время Парижская коммуна уже расстреляна, французский интеллигент отрекся от Парижской коммуны, уже все, включая даже Виктора Гюго (он изменил свое отношение на сострадание, когда осужденных повели на галеры) ужаснулись воле народа, этих «бешеных псов» (используя выражение Готье). В это время Чернышевский пишет «меня не испугают мужики с дубьем», признавая за народом право на гнев. Ориентиров на прогрессивный Запад нет в помине: на поселении в Вилуйске (после каторги в

Усолье) Чернышевский читает Маркса, вырывает страницы и, делая бумажные кораблики, пускает по реке Вилной. Для Чернышевского «личной свободы» вообще не существует, он полагает свободу «сводом общественных обязательств», причем считает это высшим наслаждением, а себя именует гедонистом. Российский интеллигент остался один.

Так наступило время, когда русская культура становится уникальной культурой, существующей для оправдания права другого, *Sein-fur-Anders*.

С середины 19-го века и вплоть до первой трети 20-го века – вопреки базисным положениям германского Просвещения и марксовым приговорам – русская культура формулирует собственные принципы эстетики. Это произошло неожиданно; однако весь мир учится у русской культуры 19-го века, не подозревая, что обучается контр-Просвещению.

С 1854 (публикация «Севастопольских рассказов») по 1921 (год фактического разрушения социальных программ Октябрьской революции и передачи Советов под авторитарный контроль партии) в России направляющей идеей является идея Просвещения, понятого как обучение народа социальному праву и построения общей с народом коммуны. Фактически, «Анна Каренина» и «Воскресение»; «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание» Достоевского, «Философия общего дела» Федорова, «Двенадцать» Блока, «Три разговора» и «Оправдание добра» Соловьева, учение Чернышевского, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «Облако в штанах» и «Человек» Маяковского, «На линии огня» Петрова Водкина - это и

есть то особое русское Просвещение, которое категорию «прекрасного» понимала через «общее дело» коммуны, через исполнение нравственного долга: это и был русский нео-платонизм. Русское Просвещение («анти-эстетическое» и не классическое) развивается в России параллельно подражательному процессу, имитирующему классическое европейское Просвещение. С начала 70-х годов, в то время, когда Толстой публикует «Анну Каренину» и еще не приступал к «Воскресению», возникает то, что именуют «Серебряным веком»; по сути, совершена попытка вернуться к «классическому» Просвещению через головы Толстого, народников, эстетики Чернышевского. Кружки Вячеслава Иванова и Мережковских, Бердяев и Шестов – копируют реинкарнацию Ренессанса даже в быту. На знаменитых «средах» в Башне Вячеслава Иванова (Иванов - ученик Моммзена) люди, сопричастные музам, носят туники и изъясняются александрийским слогом; философ Бердяев председательствует, полулежа на подушках, с колокольчиком, привязанным к ноге. Мережковский пишет жития Леонардо и Данте (впоследствии будет обсуждать Данте с Муссолини), а Волошин бродит по киммерийским отрогам, облаченный в тогу. То, что порой называют «декадансом», порой «Серебряным веком», романтические беседы, прогулки, дневники и письма, что описаны у Гофмана и Новалиса, все это перенимается с торжественной серьезностью, - но, если германским романтикам хватало вкуса, чтобы посмеяться над собственным жеманством, то российский автор серьезен до экзальтации и Цветаевская страсть к Германии – лучший пример.

Борисов-Мусатов слаще, чем Пюви де Шаванн, ранняя Ахматова манернее Валери. Заимствуя европейское Просвещение, как это часто бывает в России, с опозданием на 50 лет, деятели «Серебряного века» не замечали наступления «века Железного»: ни Гарибальди, ни Луи Блана, ни Домье, как раньше не замечали ни Оуэна, ни Карлейля. Социальное было оставлено «легальным марксистам», или народникам. «Мусорный старик» (так поэтесса Ахматова любила называть Толстого) не вписывается в эстетику Серебряного века. То, что имитировал русский Серебряный век, соответствовало мелко-буржуазному вкусу Европы, и сегодняшний европейский пти-буржуа – знает именно эту, вторичную по определению, русскую культуру. Подобно тому, как сегодня русский нувориш приобретает яхту и дворец, не ведая о Рабле или о Сен Симоне, и считает себя «европейцем», так и художественный деятель «Серебряного века» снял крем с европейского торта, не зная, что внутри. Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (жена Вячеслава Иванова) носила красные туники, но ей не пришло бы в голову надеть красную рубаху гарибальдийца. Бытовое пуританство Чернышевского ужасало тех, кто свободу трактовал в апулеевском смысле. Символистов поражает поэзия Александра Блока, сочетающая анти-эстетическую российскую версию Просвещения (некрасовские ноты «Под насыпью во рву некошеном») с принятой в их кругу вычурностью («я послал тебе черную розу в бокале золотого как небо ай»). Когда Блок, преодолев дихотомию, пишет «Двенадцать» и «Скифы» - видно, насколько оригинальное русское Просвещение действеннее взятого напрокат. Те же метаморфозы, что и с Блоком, происходят с

Ахматовой и Мандельштамом; но происходит это не вдруг: античный идеал красоты притягателен.

Живопись «передвижников» – картины осуждения народных бедствий – прежде всего некрасива. По формальным признакам полотна «передвижников» можно соотнести с барбизонцами, но картина «Утопленница» не радует глаз: слишком пугающая.

«Бурлаки на Волге», «Чаепитие в Мытищах», «Всюду жизнь», «Арестант», «Кочегар», «Арест пропагандиста» – эти картины попросту не соответствуют никаким эстетическим лекалам. В истории живописи с «передвижниками» можно соотнести лишь «Прачку» Домье 1881г. Формальный ученик Дюссельдорфской школы, гладкописец Перов пишет «Тройку» (1872), изображает трех нищих мальчиков, везущих тяжелые сани, это издевка над помещичьей «тройкой», тремя рысаками, запряженными в барскую кибитку. Ван Гог, начавший работать в Нюэнене в 1878 году, пишет о том же – но это случилось позже.

Передвижники создают оскорбительные для глаза полотна, такие в гостиной не повесить: кто захочет смотреть на мучения человека, в которых повинен он сам. Среди прочих картин выделяется «Боярыня Морозова» Сурикова (1882) – холст, изображающий непримиримую староверку. Сподвижница Аввакума, старуха идет на смерть (заморили голодом в земляной яме), поскольку не приняла церковной реформы; подобно Томасу Мору не приняла зависимость веры от государства.

«Боярыня Морозова» (очевидная рифма в судьбе с декабристами) – ответ «Свободе на баррикадах» Делакруа. Великий французский

живописец восславил свержение Карла X и приход к власти короля Луи Филлипа. Суриков написал обреченное сопротивление против любой привилегии и восстание против любой власти, кроме власти коммуны.

Европа этого пафоса не знала. В то время существовали прерафаэлиты (их аналогом в России можно считать абрамцевский кружок), барбизонцы и импрессионисты, салонные мастера ар-нуво. Пейзажистов вроде Левитана или Саврасова, импрессионистов типа Коровина, салонных живописцев наподобие Серова - таких хватало: они соответствовали европейским вкусам. Но реалистов, показавших унижение человека, заявивших, что рассказ о беде и есть красота – такого в Европе не было.

Сознательно принятое унижение, осознанное как раскаяние за попытку иметь отдельную от народа судьбу – составляет главную тему русской культуры 19-ого века.

Освободиться можно только всем вместе, не по одиночке. Свободен ты можешь быть лишь тогда, когда свободен твой сосед.

Освободиться от ответственности – не значит стать свободным.

Следует разделить общую судьбу.

2. София как условие экуменизма

Русское Просвещение (спор с Шеллингом в лице Толстого и Чернышевского) вернулось к Шеллингу в неожиданном изводе – в религиозной философии, а именно в софиологии.

Крупнейший русский мыслитель, Владимир Сергеевич Соловьев, приходит к идее Софии, трактованной им как Абсолют. То, что и в философии Шеллинга является своего рода мистическим откровением, обосновывающим существование «я» через надмирную гармонию, для Соловьева открывается как видение во время странствий по Каиру. Это мистицизм (в духе средневековых Сузо и Бёме, те тоже пишут о Софии) но Соловьев объясняет термин «мистическая философия» просто: бытие, существование и жизнь – для него это три уровня постижения реальности - связаны во всеобщий целостный организм.

София – это праматерь мудрости; на иконах Софию изображают с огненными крыльями; иногда Софию трактуют как «мудрость Марии» иногда как «четвертую ипостась Троицы» (концепция Флоренского), иногда как надмирный эйдос. Платоновский эйдос, прочитанный Соловьевым как откровение христианской любви, как символ единства всех со всеми, утвержден философом как «вечно женское начало».

Первыми на Руси строятся именно Софийские соборы: в каждом городе именно Софийский собор (вслед за Константинопольским) является главным. Работа «Философские начала цельного знания» и трактат «София» разъясняют это положение: София мать всего

сущего, в том числе и Марии, и веры. Одновременно, это вечно женское начало России, собирающее в себе – все. Но что – все? Что именно история и вера России должны собрать? Татарское прошлое? Западную конфессию? Язычество славян?

Александр Блок, ревностный читатель Соловьева, отзывается на эту идею следующими строками:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь стрелой татарской древней воли -
Пронзил нам грудь.

То, что Русь для поэта становится женой, существенно, но строки тем неожиданней, что двести лет господства Орды над Русью принято именовать «татарским игом», то есть «угнетением», уж никак не «волей». Историческое сознание (причем, не только «западника», но и «славянофила») привыкло рассматривать период «татарского ига», как провал в истории, как болезнь, отбросившую Россию в цивилизационном развитии. Существует (привычное для российского интеллигента) умение застенчиво отказываться от прошлого, как от «ошибки», которую следует забыть. Так, конфузясь, отказались от Византийского наследия, объявив его «нечистым источником» христианства (см. Чаадаева). Так с отвращением отказались от столетия пролетарской социалистической идеологии, определив ту эпоху как варварскую. Так признали «татарское иго» бедой, которая не позволила России стать полноценной Европой, заставив

пропустить Ренессанс. В этом отношении российская интеллигенция напоминает даму, «забывающую» адюльтеры в надежде обрести законный брак. Распространено мнение, что «европейская по сути» Россия переживала своего рода «цивилизационные срывы», откаты вспять, кои рекомендовано забыть. В числе ошибок числится и народничество, и марксизм, и, разумеется, власть татар. Считается, что Советская Россия воспроизвела структуру татарского управления. Ответственность исторической мысли, однако, требует принимать все наследие истории, ища в каждом моменте – смысл (в этом, кстати будь сказано, и состоит ответ Пушкина на письмо Чаадаева). Александр Блок идет дальше, вводит в историософское сознание неожиданный поворот мысли: российская культура наследует татарской наряду с византийской и с европейской, аккумулируя традиции, но не отвергая ни единой. Более того, татарское прошлое Блок поднимает до судьбоносного – именно с точки зрения христианской миссии. Соловьев, как известно, страшился влияния Китая; Блок захотел увидеть в татарском прошлом тот «порядок», который уравновесит западный «прогресс» в становлении надмирного эйдоса Софии. Поставленная между Западом и Востоком, Россия аккумулирует свойства обеих культур, и объединяет их – в Софийской мудрости.

Речь, собственно, ни о чем ином как о своего рода новом «флорентийском соборе», новой унии, на сей раз предложенной Западу – но теперь даже с учетом татарской составляющей в культурном генотипе. Татарское, восточное прошлое – вошло в

русскую культуру и отторгнуто быть не может, как не может быть отторгнуто влияние европейского Просвещения.

София – высшая мудрость, эйдос, шеллинговский Абсолют – не только уравнивает значение культурных генов, но предлагает новое мировое единство, основанное на этом равенстве.

Именно в этом смысле следует трактовать блоковское стихотворение «Скифы», которое следует читать не как угрозу Западу (написано перед первой мировой войной):

Пока не поздно, старый меч в ножны,

Товарищи! Мы станем братья!

А если нет - нам нечего терять! (...)

...Мы обернемся к вам

Своею азиатской рожей! -

напротив, это стихотворение есть призыв к новому софийскому Собору.

Написано стихотворение «Скифы» на пороге Мировой войны, великой европейской резни, столь далекой от любви и мудрости, как только можно вообразить. Ответить на войну – можно лишь любовью, всемирной любовью, но как же действенна должна быть любовь, чтобы переломить ход империалистической войны всех со всеми.

Сколь ни кощунственно это прозвучит, но идея праматери Софии полнее всего прозвучала через отождествление с революцией – женой и возлюбленной, как ее понимали Блок и Маяковский.

Взрыв революции в России случился не просто закономерно и ожидаемо; революция стала квинтэссенцией российской культуры-жертвы, культуры-общины – и русской веры во всеобщую Софию. Говоря это, следует учесть, что «революция», как она была задумана Советами и общиной, длилась в России недолго, еще короче, нежели во Франции, где республика мутировала в империю, продлившись 15 лет (1789 - 1804); в России «революция» - то есть власть Советов, общины, коммуны – длилась 4 года: с 1917 по 1921 гг.

Маяковский разочаровался в Октябрьской революции, как Байрон в Наполеоне, но оттого пафос поэмы «Человек» не сделался фальшивыми: сказанное остается истинным. Маяковский обращается к революции, как к женщине, как Нехлюдов мог бы обратиться к Катюше Масловой:

Тебе обывательское: о будь ты трижды проклята!

И мое, поэтово: о четырежды славься, благословенная!

Трагедия России (и личная трагедия Маяковского) в том, что в истории страны – государство постоянно подменяет собой общину, присваивает себе роль общины, объединяющей все сословия и все конфессии. Государство – никоим образом не олицетворяет Софию, но выдает себя за таковую.

Ни экуменист Соловьев, ни отец Сергей Булгаков, ни Блок, ни Маяковский – разумеется, не имели в виду государство, когда говорили о коммуне, Софии и общине. Их мысль состояла в создании

общего пространства равенства, никак не в утверждении феодальной пирамиды.

Однако пафос Маяковского или Чернышевского (русского Кампанеллы) основан, как и пафос Кампанеллы на идее, которую империя легко может присвоить. «Империя» в дантовском смысле вовсе не соответствует империи Габсбургов, но Священная Римская империя не интересуется тем, как Данте трактует смысл «империи».

Русский барин и дворянин: Радищев, Толстой, Новиков, Тургенев, Некрасов, Герцен, Пушкин, Грибоедов, Рылеев, Огарев, Лермонтов, Чаадаев - отдавали творчество и саму жизнь за достоинство малых сих, за униженных. Признавать рабство другого – значит, самому быть рабом: дворяне – такие же члены общины как крестьяне.

Задолго до «разночинцев», до Достоевского и Чехова, сформулирована основополагающая доктрина русского гуманизма: «народы распри позабыв, в единую семью соединятся». Но какого рода эта семья? Русская культура находится в вечном противоречии с русской государственностью потому, что обе доктрины используют ту же самую концепцию «общинной» свободы: «ты свободен настолько насколько свободен твой сосед». Обмануть при таком силлогизме легко: оба субъекта могут быть в равной степени жертвами государственной надобности – и, тем самым, равны.

В принципе, Российская Империя задумана как община. Формула Уварова «православие-самодержавие-народность» не работала бы так превосходно для организации общества, если бы не основывалась на не проговоренном, но действенном компоненте уравнения: на общине. Анархическая солидарность коммуны аккумулирует все,

поскольку солидарность в Софии - выше нации и выше религии. В том и величие Софии, что включает в себя любую реальность; именно это использовала (инстинктивно) Российская империя. Победа над Наполеоном (о чем и писал Толстой) была не военной; то было несовпадение цивилизационных принципов. Народ (крепостной и униженный) не принял конституции Наполеона, не принял свободы от крепостничества, поскольку эта «свобода» отменяла так называемую «рабскую» общину. Именно община и является представлением о свободе. Наполеону оставалось принять то, что «свобода» испанских крестьян не соответствует Байонской конституции, а свобода русских крепостных не зависит от сражения при Бородине. Для русских «иванов» свобода есть нечто иное, нежели личная независимость и персональное благосостояние. Наполеон проиграл. Проиграла в итоге и крестьянская община – но выиграла Российская империя, отождествившая себя с Софией. Софийский собор становится кафедральным собором государственности; Российская Империя трактует общую мудрость - как геополитический интерес, хотя гуманистическая культура трактует Софию как коммунальное общежитие. Соловьев, сказав: «Россия Ксеркса или Христа?» свел проблему к афоризму. Важно то, что ответа не существует и не требуется.

3. Лагеря как форма самопознания

Нет ни единой культуры в мире, создавшей великую литературу о лагерях и тюрьмах, помимо русской культуры.

Речь не о мемуарах и хрониках. Речь не о творчестве заключенных. Существует дневник Анны Франк, и «Город солнца» написан в застенке. Речь о художественном образе. Брехт включил в «Страх и нищета Третьей империи» сцену, где описано избивание заключенного ээсовцем, а Сартр написал экзистенциальную коллизию в «Мертвецах без погребения».

Нет, речь о другом. Великая русская литература оставила сотни тысяч страниц, десятки томов, подробно описывающих устройство пенитенциарной системы тоталитарной страны, описание вселенной мучений, подробное изложение того, как люди убивают людей.

Сегодня так называемым «отрицателям Холокоста» проще отрицать убийство шести миллионов евреев не только потому, что нацисты уничтожали лагерные документы, но и потому, что не существует великой литературы, подробно описавшей регулярное убийство миллионов людей, длившееся семь лет (с 1938 по 1945): как это делалось, что говорили палачи, как вели в газовую камеру, с какими словами поворачивали вентиль, впускающий газ, как работали команды, утилизовавшие трупы. Имеются воспоминания узников, но книг, которые стали бы литературными памятниками, - таких книг нет.

В России хватило бы одного Александра Солженицына, подробно изложившего в эпопее «Архипелаг Гулаг» то, как устроено убийство и мучение людей; автор описывает, как вырывали ногти, выдавливали глаза, как волокли человека по свежей вырубке, привязав к лошади, и что при этом говорили палачи. Нет, это не хроника – это эпос боли. Такого произведения в мировой литературе нет. Существуют «Трагические поэмы» Агриппы д'Обинье, но написаны они в столь возвышенной метафорической манере, что извлечь простую информацию невозможно. Столь же подробно, как в «Архипелаге», мучения изображены только у Данте в «Комедии». Помимо четырехтомного «Архипелага Гулаг», Солженицын написал «В круге первом», «Один день Ивана Денисовича» и «Раковый корпус», и в каждой из книг подробно изображается то, что делают люди с людьми, описано регулярное зверство. Помимо Солженицына есть многотомные труды великого Варлама Шаламова, едва ли не лучшее, что написано на русском языке; Шаламов описывает психологию жертв и следователей, нравы барака, стиль общения охранников. Существуют «Записки из Мертвого дома» Достоевского, весьма детальное описание быта каторги. Есть «Воскресение» Толстого и «Сахалин» Чехова, и это если не упоминать «Крутой маршрут», «Окаянные дни», «Чевенгур», «Верный Руслан». Существует, неизвестная никакой иной культуре, тюремная и лагерная поэзия и блатная лирика – описывающая отдельный мир бесправия. Большинство авторов песен неизвестно, но есть великие Высоцкий и Галич.

Изображена вселенная бесправия и неизбежной муки; это надо знать, но это невозможно читать. Такая литература существует только в России. И вовсе не потому, что русский человек жесток, а европеец благороден. Бельгийцы при Леопольде Втором отрезали у конголезцев носы и уши, а англичане строили для буров лагерь. Только романов про это не написали.

Культура раскаяния и культура терпения не боится изображения боли; буржуазная культура изображений боли, нестерпимо-унизительной – совсем не выносит. Буржуазная культура может описать геройскую смерть в бою, самоубийство обманутой девушки, но то, как человека ежедневно бьют по гениталиям резиновой дубинкой описать не может, это шокирует читателя.

В России буржуазной литературы практически не было, а потому психологические драмы, описанные Флобером, Мопассаном, Бальзаком, Диккенсом, Теккереем или Альфонсом Доде – волнуют умеренно. И напротив, европейскому читателю ближе та русская литература, которая создана в короткий буржуазный Серебряный век, создана недолговечной буржуазной культурой – Ахматовой, Кузьминым, Сологубом, Мандельштамом, Вячеславом Ивановым и Мережковским. Жизнь сделала из Мандельштама трагического поэта, а из салонного философа Бердяева – печального христианского мыслителя; но это произошло, скорее, случайно.

Градус переживания, температура, при которой раскаляется сердце, в этих культурах разная. Поэтому Толстой в «Анне Карениной» методично – с той же обстоятельностью, с какой описывает устройство судов и каторги в «Воскресении» - показывает, как

заурядный адюльтер (то, что у Мопассана случается каждый день и как правило без последствий) приводит к катастрофе сущностной, разрушительной для человеческого сознания. Эту разницу культурных температур отлично чувствуют Зощенко или Хармс, постоянно издевающиеся над мещанскими нежными чувствами. Четыре главных русских художника – из низших классов: Суриков из казаков (то есть, беглых крепостных), Филонов из рабочих, Петров-Водкин из волжских бурлаков, Шагал из евреев, живущих в черте оседлости.

К русскому искусству обращаются за градусом переживаний, за специфически острыми чувствами, которые умеренная европейская культура приучилась держать в рамках. Возможно, русская культура – менее гуманна; но сказав так, вероятно, следует завершить рассуждение утверждением, что капитализм – наиболее гуманный строй, а буржуазия, его олицетворяющая, есть сообщество гуманистов. Поскольку утверждение это спорное, то вопрос открыт. Вероятно, следует сказать, что русская культура дает миру ощущение боли, которое необходимо, чтобы чувствовать себя живым.

4. Воскресение

Самый главный православный Праздник – Пасха, то есть Воскресение, преодоление смерти. Православные далеко не так пышно, как католики, празднуют Рождество, а адвенты (по-русски Сочельник) отмечают и вовсе не часто. Возможно, это оттого, что ценится не столько становление индивидуальности, сколько

обретение индивидуальности через растворение в других, через жертву.

Воскресение – остается главным событием и календарного года, и веры, и сознания. Это праздник искупления и обновления.

Жизнь в государстве, которое постоянно присваивает себе права общины, приучает надеется на коммуны и на Софию. Государство часто присваивает себе пафос Воскресения («смертию смерть поправ»), отправляя своих граждан на войны, убеждая, что «погибнуть за други своя» нестрашно, коли смерть тебя настигнет в коммуне. И люди верят в это – вопреки всему. Революция вместо того, чтобы принести всеобщее равенство, лишь напугала человечество. Революция – «единственная великая война из тех, какие знала история», – проиграна.

И православный обращается к Воскресению, сознавая что революция Спасителя (ибо что такое учение Христа как ни революция) тоже была проиграна, но затем Спаситель победил смерть, и революция состоялась.

Воскресение – причем буквальное, во плоти, как то представлял Иоанн Богослов – стало предметом философской утопии Николая Федорова «Философия общего дела», сочинения, столь любимого Толстым. Здесь много от сказочного оживления Ивана-дурака, которого Василиса Премудрая после смерти поливает живой водой. Важно то, что по мысли Федорова (и согласно православной молитве Святой Софии) воскреснут и будут прощены одновременно все – и праведники, и разбойники, и блудницы, и язычники.

Ради этого революционного события общего равенства и существует русская культура.

Это культура революции и Воскрешения – то есть явлений по ту сторону личной свободы.

«Я ими всеми побежден и только в том моя победа», написал Пастернак про случайных соседей, окружавших его. Эти люди будут сто раз обмануты, обкрадены и оболганы.

Однако главного у этих людей никогда не отнимут – принципа единства. Индивидуальность состоится только через коллектив, через переживание боли другого, через принятие общей Софии.

ВЛАДИМИР КЕЙДАН³

ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ: О «НАРОДЕ-БОГОНОСЦЕ Я СКАЖУ ВОТ ЧТО!»

*Кризис политического мессианизма в России
в начале XX века*

В начале XX века в кругах российской интеллектуальной элиты христианского направления вновь разгорелась давняя дискуссия о религиозно-политической роли России в мировом историческом процессе. Начало этой дискуссии положил Петр Яковлевич Чаадаев (1794 – 1856)⁴; продолжили славянофилы, затем Ф.М. Достоевский и выразил в виде религиозно-философской и политической концепции Владимир Сергеевич Соловьев (1853 – 1900)⁵. Владимир Соловьев

³ Независимый исследователь. (Здесь и далее *Авт*)

⁴ Пётр Яковлевич Чаадаев (1794 – 1856) – русский христианский философ, публицист. В 1829—1831 годах создал своё главное произведение — «Философические письма». Публикация первого из них в журнале «Телескоп» в 1836 году вызвала резкое недовольство властей из-за выраженного в нём горького негодования по поводу отлучённости России от «*всемирного воспитания человеческого рода*», «*духовного застоя, препятствующего исполнению предначертанной свыше исторической миссии*». Журнал был закрыт, издатель Н.И. Надеждин сослан, а Чаадаев объявлен сумасшедшим.

⁵ Владимир Сергеевич Соловьев (1853 – 1900) – русский религиозный мыслитель, мистик, поэт и публицист. Стоял у истоков русского «духовного возрождения» начала [XX века](#). Оказал влияние на религиозную философию Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, С.Л. Франка, а также на

стремился дать объяснение русского самосознания, культуры, национальной и мировой судьбы России, российского христианского наследия и будущности, включая пути соединения народов и преобразования человечества. Общий замысел Соловьёва относится к периоду, когда мыслитель разочаровался в идеях, сближавших его со славянофилами, что русский народ является носителем будущего религиозно-общественного возрождения для всего христианского мира. Доклад Соловьёва 1888 года «Русская идея» раскрывал тему «о смысле существования России во всемирной истории»⁶. Русская идея Соловьёва совпадает с идеей христианского преобразования жизни, построенной на идеалах истины, добра и красоты. Для русской идеи чужда любая односторонняя этническая ориентация, в частности, вытекавшая из панславизма⁷, Соловьёв призывал к единству Востока

творчество поэтов-символистов – Андрея Белого, А.А. Блока и других. Исследователи русской мысли признают Соловьёва наиболее крупным представителем русского идеализма. Владимир Соловьёв является одной из центральных фигур в русской философии XIX века как по своему научному вкладу, так и по влиянию, оказанному им на взгляды учёных и других представителей творческой интеллигенции. Он основал направление, известное как христианская философия. Владимир Соловьёв возражал против разделения христианства на католичество и православие и отстаивал идеи экуменизма. Он разработал новый подход к исследованию человека, который стал преобладающим в российской философии и психологии конца XIX — начала XX века. // *Ярошевский, М. Г.* Гл. VIII. Развитие психологии в России. Университетские профессора. Вл. С. Соловьёв: неохристианская концепция души // *История психологии от античности до середины XX в.* — М., 1996.

⁶ Маслин М.А. Русская идея // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010.

⁷ Панславизм – идеология и национальное движение, сформировавшаяся в государствах и странах, населённых славянскими народами, в основе которой лежат идеи о необходимости славянского национального политического объединения на основе этнической, культурной и языковой общности.

и Запада в рамках учения о всемирной теократии⁸. Эти формулировки соответствуют философии всеединства Соловьёва. Русская идея Соловьёва и идея Достоевского о «всемирной отзывчивости» русской души имели большое значение для развития русской философии и послужила обоснованием культурного подъёма, наблюдавшегося в России начала XX века.

Его младшими друзьями и идейными последователями были братья Сергей Николаевич (1862 – 1905) и Евгений Николаевич Трубецкие (1863 – 1920) из боярского рода литовско-русских князей.

Е.Н. Трубецкой – философ, правовед, публицист. С 1906 года – профессор энциклопедии и истории философии права в Московском университете, позднее занимал кафедру философии; был также видным общественным и политическим деятелем. В начале 1906 года баллотировался в Первую Государственную думу от партии Народной свободы (кадетов). В 1907–08 гг. был членом Государственного совета, одним из основателей «Союза мирного обновления» и главным редактором печатного органа этого союза – «Московского еженедельника» (1906–1910), в котором публиковались Н.А. Бердяев⁹, С.Н. Булгаков¹⁰, И.А. Ильин¹¹, В.Ф.

⁸ Теократия – светская и духовная власть в одном лице. Форма государственного правления при которой власть в государстве находится в руках духовенства, религиозные деятели имеют решающее влияние на политику и важные общественные дела решаются по божественным указаниям, откровениям или законам.

⁹ Николай Александрович Бердяев (1874 – 1948) – русский религиозный и политический мыслитель, философ, социолог; представитель русского экзистенциализма и персонализма. В работе «Русская идея» философ исследует «русскость», таинственную субстанцию «русской души». Размышления Бердяева охватывают исторические события от Крещения Руси до Октябрьской

Эрн¹², С.Л. Франк¹³ и др. Основу партийной программы Трубецкого составляла идея эволюционного демократизма, согласно которому необходимо сменить царство произвола господством права путем реформ и культурной работы. В работе «Два зверя» он критиковал и «черного зверя» (реакционное правительство) – за неуступчивость, и, не менее гневно, «красного зверя» (революцию) – за всепоглощающее разрушение. Октябрьскую революцию Трубецкой не принял. В годы гражданской войны – один из идеологов белого движения.

Ряд русских мыслителей различали национальный *мессианизм* и национальный *миссионизм* и смотрели на этот вопрос как принципиально важный для России. Так, Евгений Трубецкой утверждал, что «народов с каким-либо призванием или миссией, в частности с миссией религиозной, может быть много. Между тем народ-Мессия может быть только один. Как только мы допускаем, что народов-богоносцев, призванных спасти мир, существует не один, а хотя бы несколько, мы тем самым разрушаем мессианическое

революции, неразрывно связанные с деятельностью Аввакума, Петра I, Чаадаева, Достоевского, Соловьева, Ленина.

¹⁰ Сергей Николаевич Булгаков (1871 – 1944) – русский религиозный философ, богослов, православный священник, экономист. В эмиграции один из основателей и профессор Свято-Сергиевского богословского института в Париже.

¹¹ Иван Александрович Ильин (1883 – 1954) – русский философ, писатель и политический публицист, разрабатывал русскую национальную идею.

¹² Владимир Францевич Эрн (1892 – 1917) – русский философ, исследователь Платона и его влияния на русскую философию.

¹³ Семён Людвигович Франк (1877 – 1950) – русский философ и религиозный мыслитель. Участник сборников «Проблемы идеализма» (1902), «Вехи» (1909) и «Из глубины» (1918). Стремился к синтезу рациональной мысли и религиозной веры в традициях апофатической философии и христианского платонизма.

сознание и становимся на почву миссионизма». Он писал, что «русский национальный мессианизм всегда выражался в утверждении русского Христа, в более или менее тонкой русификации Евангелия». Трубецкой призывал отвергнуть «ложный» антихристианский мессианизм и понимать Россию не как «единственный избранный народ, а один из народов, который совместно с другими народами призван делать великое дело Божие, восполняя свои ценные особенности столь же ценными качествами всех других народов-братьев»¹⁴.

В конце мая 1905 года Трубецкой познакомился и сблизился с меценаткой Маргаритой Морозовой¹⁵, когда тридцатидвухлетняя вдова с четырьмя детьми предоставила свой дом делегатам Всероссийского земского съезда, где выступали и братья Сергей и Евгений Трубецкие¹⁶. На её средства Трубецкой стал издавать общественно-политический журнал «Московский еженедельник». Выдающимся итогом этой «беззаконной любви» стало московское книгоиздательство Морозовой «Путь», где, кроме работ Трубецкого, были напечатаны труды Сергея Булгакова, Владимира Эрна, Павла

¹⁴ Кочеров С.Н. Идея спасения как форма примирения российского мессианизма и миссианизма // Вестник Мининского университета. — 2013. — № 1 (1).

¹⁵ Маргарита Кирилловна Морозова (урожденная Мамонтова 1873-1958) – жена московского фабриканта, коллекционера русской и западной живописи, автора исторических и литературных произведений, художественного критика Михаила Абрамовича Морозова (1870–1903) и наследница его трёхмиллионного состояния. Хозяйка салона, ставшего одним из интеллектуальных центров Москвы, соосновательница Московского религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева (1910).

¹⁶ Взыскующие града. Хроника русских литературных, религиозно-философских и общественно-политических движений в частных письмах и дневниках их участников. Антология. Составитель В. И. Кейдан. Книги I – IV.

Флоренского¹⁷ и др. С 1906 года член-учредитель Совета Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева¹⁸. Впоследствии Трубецкой фактически определял идейное направление издательства, а Морозова транслировала его указания, часто выражаемые в личных письмах к возлюбленной и в разговорах наедине.

10 февраля 1911 г. в здании Политехнического музея состоялось открытое заседание Московского Религиозно-философского общества, посвященное десятилетию кончины В.С. Соловьева. Вяч. Иванов прочел доклад “О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания”, Н. А. Бердяев — “Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева”, А. А. Блок — “Рыцарь-монах” (текст был прочитан М. И. Сизовым), В. Ф. Эрн — “В. Соловьев как философ”¹⁹. Первые три доклада впоследствии вошли в сборник “О Вл. Соловьеве”, который было решено подготовить заранее на совещании редакции издательства «Путь». В предисловии, как предполагалось, будет изложена философская позиция и идейное направление Общества его памяти. Однако уже на первом этапе формирования положительной философской и общественной программы среди учредителей обнаружилось острые

¹⁷ Сапов В.В. Князь Е. Н. Трубецкой. Очерк жизни и творчества // Избранное. — М.: Канон, 1995. — С. 480.

¹⁸ Носов А.А. Наша любовь нужна России ... // Новый мир. — М., 1993. — № 9 — № 10.

¹⁹ Отзывы современников о заседании см.: Блок Александр. Новые материалы и исследования. “Литературное наследство”, т. 92, кн. 3, стр. 378—381. М. 1982).

идейные противоречия в попытках выделить и обозначить национальную составляющую «русской религиозной мысли». Трубецкой в этот период (зима 1911) находился в научной командировке в Италии для поисков в ватиканских архивах писем В.С. Соловьева к Римскому первосвященнику и католическими кардиналами. Предисловие поручили написать С.Н. Булгакову. Получив текст предисловия в Ялте (где она находилась с больным сыном), Маргарита Кирилловна сразу же переслала его Евгению Николаевичу на утверждение в Италию. В ответ она получила сокрушительную критику булгаковского текста и отказ опубликовать свою статью под таким предисловием, в результате разразился кризис в среде «соловьевцев», чуть было не закончившийся распадом «Пути».

Публикация переписки начинается с разноречивых отзывов докладчиков и слушателей соловьевского заседания.

М. К. Морозова — Е. Н. Трубецкому²⁰

[11.02.1911. Москва – Рим]

Дорогой и милый Женичка! Посылаю тебе, во-первых, извещение о заседании Соловьевском. — Была масса народа. Недурны были доклады Вяч. Иванова и Бердяева, Блока — ерунда, а Эрн бледно. В общем, все мысли у тебя есть, и куда интереснее, и глубже. Посылаю повестку на мое собрание кружка²¹. Этот

²⁰ Ранее опубл. с коммент.: *Носов 1993*.

²¹ В доме М. Морозовой помимо заседаний РФО памяти В. Соловьева проводились лекции для членов молодежного философского кружка.

Яковенко²² выступает впервые — посмотрим, каков он. По просьбе Сергея Ивановича посылаю тебе вырезку из «Русских Ведомостей». Это дело Четверикова, и он счастлив победой. Удалось ему объединить таких тузов на духовной, чуждой их интересов почве²³. Это в самом деле торжество. Может быть, и для правительства будет важно. Получаешь ли ты газеты и знаешь ли всё? Пиши ради Бога чаще, тебе ничего не стоит, а мне это спасенье, мой ангел, уверяю тебя. Подумай, сколько я должна всей семье давать и дело делать. Целую очень крепко, как люблю.

²² *Яковенко* Борис Валентинович (1884—1949) — философ, историк философии, публицист. Учился в Германии у Виндельбанда и Риккерта. В 1910 г. возвратился в Россию, был сотрудником русского отделения международного журнала «Логос», тогда же опубликовал программную статью «О задачах философии в России» (Русские Ведомости, 1910, №98). Выступал как пропагандист новейших результатов европейской философии и ее историк, оппонент участников МРФО и «Пути». В своих многочисленных публикациях, содержащих острую критику идей Бердяева, Булгакова, Флоренского, Эрна, он определял философию как научную дисциплину, содержание которой свободно от действия каких-либо внефилософских мотивов (в том числе религиозных) *Сущее* «во всем своем целом, во всех своих деталях, во всех своих обнаружениях» — вот высшая цель философии. В 1912 г. за участие в революционном движении (на стороне эсеров) был арестован, содержался в одиночной камере, амнистирован в 1913, вновь уехал в Европу, жил в Италии, близ Генуи, а затем в Риме, где работал в русском посольстве, занимался преподавательской и публицистической деятельностью, в 20-е годы издавал журналы «La Russia nuova», «Der russische Gedanke», с 1935 по 1944 г издал по-немецки серию монографий по современной европейской философии «Международная библиотека по философии».

²³ Сергей Иванович Четвериков (1850 – 1929) – русский промышленник, общественно-политический деятель, меценат. Один из создателей и член ЦК «Союза 17 октября» (октябристы 1906), с 1912 года – член ЦК Партии прогрессистов. Он организовал коллективное обращение крупных промышленников к правительству по поводу грубых нарушений университетской автономии, опубликованном в «Русских Ведомостях» 12 февраля 1911 г.

Твоя Гармося.

*Т.А. Тургенева — А.А Тургеневой*²⁴

[11.02.1911]

(...) Вчера была на торжественном Владимиро-Соловьевском заседании. Вяч. Иванов гнусил, гнусил, я ничего не поняла. Бердяев читал так длинно и так страшно высовывал язык²⁵, что я чуть не заснула. Эрн читал очень вежливо и выпил три стакана воды. Потом вышел Михаил Иванович²⁶, поправил пэнснэ и прочел очень хорошую статью Блока, который не приехал, потому что свернул себе шею, но что смешно, что в день заседания Михаил Иванович, когда проснулся, не мог повернуть голову, у него сделалось то же самое, но к вечеру прошло. В общем было скучно.

*М.И. Сизов — Андрею Белому*²⁷

[11.02.1911]

²⁴ Анна (Ася) Алексеевна Тургенева (в замужестве Бугаева, 1890 – 1966) – художница и скульптор из рода Тургеневых. Первая жена Андрея Белого, прототип Кати в его романе «Серебряный голубь». Активная участница антропософского движения. Татьяна Алексеевна Тургенева – (1896 – 1966) ее младшая сестра, первая жена Сергея Михайловича Соловьева, (1885 – 1942) поэта, православного священника, после перехода в католицизм, назначенного вице-экзархом Московской католической общины. Перепечатано из: ЛН т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 379.

²⁵ У Бердяева в результате травмы головы в отрочестве всю жизнь был тик лицевых мышц, вызывавший непроизвольное раскрытие рта с выпаданием языка.

²⁶ Михаил Иванович Сизов (1884 — 1956) — биофизик, переводчик, литературный критик, антропософ, близкий друг Андрея Белого.

²⁷ ЛН т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 379.

[...] Блок заболел и совсем не приедет. [...] Вчера Соловьевский вечер прошел без заметного подъема. Народа было много. Блок заболел и не приехал, его реферат "Рыцарь-Монах" читал я. Были два молодых патера. Они заинтересовались взглядом Бердяева на различие церквей Запада и Востока и невозможность их соединения. Различие это он приводил к образам Иоанна и Петра в "Трех разговорах". Они сказали, что различие действительно таково. Сегодня один из них просил разрешения прийти к Бердяеву еще поговорить.

*В. Ф. Эрн — Е. Д. Эрн*²⁸

[13.02.1911. Москва – Тифлис]

13 февраля 1911 г.

(...) Соловьевский вечер прошел хорошо. Публики было битком. Ты не верь корреспонденту «Русского Слова», он врет²⁹. Реферат Вячеслава Иванова был обворожительно хорош и доставил истинное наслаждение³⁰. Вот ты увидишь по сборнику³¹ (...)

²⁸ Архив Эрн. Семейная переписка. Публикация и коммент. В. Кейдана.

²⁹ В собрании газетных вырезок из архива В. Эрн есть отчет, подписанный инициалами А.П. («Русское Слово», 10.02.1911), где дано краткое одобрительное изложение докладов В. Эрн и Н. Бердяева; выступление Вяч. Иванова названо малопонятным, а доклад А. Блока – «поэтической погребушкой». На вырезке рукой В. Эрн написано: «Очевидно Панкратов». *Панкратов* Александр Саввич (1872—1922) — журналист, писавший очерки на религиозно-общественные темы.

³⁰ Вяч. Иванов прочел доклад «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания», опубликованный в сб. «О Вл. Соловьеве».

³¹ Вл. Эрн прочел доклад «Вл. Соловьев как философ», ставший первой главой его работы «Гносеология В.С. Соловьева» // О Вл. Соловьеве. Сборник первый.

*Е.Н. Трубецкой — М.К. Морозовой*³²

[14 марта 1911 г. Неаполь — Ялта, до востребования]

Очень меня пугает то, что ты пишешь о предисловии Булгакова³³.

Для меня из твоих слов совершенно ясно, что тут есть фальшивая нота. По-моему, не нужно нам никаких общих предисловий, пусть каждый отвечает сам за себя, а не так, как в «Вехах» все отвечали за Гершензона.³⁴ Славянофильства же не потерплю, это то самое, против чего я борюсь, в нем $\frac{3}{4}$ вредных иллюзий и $\frac{1}{4}$, которую следует принять и продолжить! Достаточно ли этого, чтобы на первый план поставить наше духовное родство? Особенно не верю славянофильству Булгакова, Бердяева и Эрна, если хотят выставить его непременно как знамя, то пусть делают это в сборнике, где моих статей не будет. Мое отношение к славянофильству слишком сложно, чтобы я просто мог пойти под славянофильским знаменем, не выяснив, что я в нем отвергаю и что принимаю.

³² Публикуется полный текст. НИОР РГБ ф. 171. 7. 1а. Л. 59-60.

³³ Речь идет о предисловии к готовящемуся сборнику статей «О Владимире Соловьеве».

³⁴ Очевидно, речь идет о заключительной фразе статьи М.О. Гершензона «Творческое самосознание» в сб. «Вехи» (1909), вызвавшей самые ожесточенные критические нападки: «Каковы мы есть, нам нельзя мечтать о слиянии с народом, — бояться его мы должны пуще всех казней власти и благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной» Во 2-м издании сборника «Вехи» автор поместил следующее примечание: «Эта фраза была радостно подхвачена газетной критикой, как публичное признание в любви к штыкам и тюрьмам. — Я не люблю штыков и никого не призываю благословлять их, напротив, я вижу в них Немезиду. Смысл моей фразы тот, что всем своим прошлым интеллигенция поставлена в неслыханное, ужасное положение. Народ, за который она боролась, ненавидит ее, а власть, против которой она боролась, оказывается ее защитницей, хочет ли она того или не хочет. "Должны" в моей фразе значит "обречены" мы собственными руками, сами не сознавая, соткали эту связь между собою и властью, — в этом и заключается ужас, и на это я указываю».

А о «миссии России» не говорить теперь нужно (слишком много было раньше хвастовства и невыносимых обещаний), а надо делать дела, свидетельствующие об этой миссии. А то опять наобещаем «русское» царство Божие, а во исполнение дадим труды Владимира Францевича Эрна³⁵, — по-немецки педантичное и непримиримое «всеславянство».

Пришли сюда известия о новом, неслыханном безобразии, которым разрешился столыпинский кризис, о втаптывании в грязь Думы³⁶ и о китайской войне³⁷, и все эти впечатления для меня слились в одно. Скоро в России засвистит самая жестокая из бывших доселе бурь. При каждом новом известии кажется, что край правительственного безумия уже достигнут, но сейчас же вслед за тем приходит еще известие, доказывающее, что предыдущее безумие уже превзойдено. И никакие уроки прошлого уже не помогают! Опять, совсем как в 1904 году, правительство борется зараз и против всех внутри, и против Дальнего Востока снаружи. Мне все казалось, что до заключительной катастрофы еще ужасно далеко. А теперь она страшно приблизилась, надвинулась совсем! И эта быстрота

³⁵ Отец Владимира Францевича – Франц Эрн, был потомок обрусевших шведов.

³⁶ Речь идет о законопроекте о земстве западных губерний, отклоненном Думой и Государственным советом, но 13 марта 1911 г. заседания этих законодательных органов были незаконно приостановлены на три дня, в течение которых премьер-министр П.А. Столыпин утвердил закон.

³⁷ В начале 1911 г. между Россией и Китаем возник политический конфликт, завершившийся российским ультиматумом. Россия требовала соблюдения своих торговых прав и привилегий в Монголии и грозила, в случае притеснения русских купцов, ввести войска на китайскую территорию. В стране возникли опасения новой войны на Дальнем Востоке. Однако Китай безоговорочно выполнил все условия. Е.Н. Трубецкой находился под впечатлением пророчеств В.С. Соловьева о «китайской угрозе».

назревания революции — фатальна. Всю культуру сметут. И чего не разрушили справа, то довершат слева. Левые еще заставят пожалеть о Столыпине. Вот он, крест России. И сколько бы она его ни несла, ничего приличного в государственной жизни она не создаст. Совсем это не ее дело и не ее призвание, средних добродетелей у нее нет. Безотносительно прекрасное в религии, искусстве, философии она произведет, но в области относительной, житейской все и всегда будет безотносительно скверно тут мы — бездарны. Оттого наша повседневная будничная жизнь есть и будет невыносима. Кто знает, может быть, именно это нам и нужно, чтобы не дать нам успокоиться и застыть на будничном, повседневном или хотя бы на среднем.

Жизнь только и делает, что все относительное разбивает. «Захотели конституции, — вот вам конституция!»! «Университет, — вот вам университет!»! Все это для того, чтобы русская душа прилеплась к тому, что больше относительного, против чего ни Столыпин, ни Кассо³⁸, ни правые, ни левые ничего не могут.

Так всегда у нас и будет. Величайшее рядом с постыдным и плоским, и никогда — среднего. Может быть, это связано с высотой нашего призвания, но если так, то «тяжела ты, шапка Мономаха!»

³⁸ Лев Аристович Кассо (1856 – 1914) — государственный деятель, профессор Московского университета (1899—1910) и министр народного просвещения в 1910—1914 годах. Будучи убежденным сторонником консервативной, охранительной политики в образовательной сфере, быстро вступил в конфликт с либеральными общественными деятелями и профессурой университетов. Период министерства Кассо характеризуется действиями, призванными ограничить либеральные уступки, сделанные в годы революции 1905-1907 гг. В знак протеста значительная часть профессоров и доцентов вышла в отставку, что привело к снижению уровня преподавания в университетах и политической радикализации студенчества.

Милая, родная моя и хорошая, среди всего этого думаю много о тебе. И в буре, и в непогоде, и в серой погоде будь ты моим солнечным лучом. Но уж если тебе быть моим солнцем и радугой, то помни, что радужные и солнечные краски не идут к относительному, не там им место. А потому не жалуйся, когда я разрушаю относительное и говорю, что оно — обман. Право, само относительное, особенно наше русское, неизмеримо мрачнее всякого мрачного скептицизма. И особенно не называй мой скептицизм римским. Именно наоборот — в римском настроении скептицизм отсутствует, а есть сильная вера в земную стихию, в относительное, заменившее Христа.

Целую тебя крепчайше.

*Е.Н. Трубецкой — М.К. Морозовой*³⁹

[20.03.1911. Неаполь – Москва]

20 марта

Милая и дорогая Гармося

Буря прекратилась, и я пишу тебе из Неаполя на выезде во Флоренцию, в последний раз глядя на море, и думаю о том, что как раз и ты сегодня на него смотришь. Хочется мне крепко тебя поцеловать, моя дорогая, и сказать тебе, что очень соскучился без твоих писем, которые ты, очевидно, слишком рано начала посылать во Флоренцию.

Я живу подавленный ужасом при виде надвигающейся на Россию грозы. Столыпин один идет против всех: против инородцев, против

³⁹ НИОР РГБ ф. 171. 7. 1а, Л. 61–62 об. Датировано по почт. шт. отпр.: Napoli 2.04.1911 (нов. ст.).

Думы, Университета⁴⁰, против всей России и всего Китая. Боюсь, что близится ужасный конец и не радуюсь, потому что жду не добра, а настоящей сатанинской оргии от будущей революции. Обе борющиеся стороны будут попирать ногами Россию. Левые будут благословлять китайцев, как они благословляли раньше японцев, и это будет невероятно противно.

Ты пишешь в твоём письме, что были сделаны какие-то ошибки со стороны Московского университета, и что я бы мог их предотвратить, если бы был в России. Этому я положительно не верю. Надвигается буря, настолько стихийная, что никакими усилиями ее предотвратить нельзя. Случившееся с Московским университетом также неизбежно и естественно, как то, что во время грозы молнии падают на самые высокие предметы. Делай или не делай тут ошибок, но ведь разгром всего прекрасного всего не дикого, всего, что содержит какой-либо зачаток культуры, теперь уже неизбежен. Чья личная мудрость могла бы теперь предотвратить разгром конституции? Так же неизбежен и разгром Университета. Сколько ни трать сил, а это — неизбежно будет.

Что меня не было в Москве, об этом я для дела несколько не жалею. Никогда не убежал бы от такой борьбы по собственной инициативе, но не буду жалеть о том, что сама судьба меня

⁴⁰ Премьер-министр П. А. Столыпин был инициатором “жесткого” ответа на поданные прошения об отставке московской профессуры: 2 февраля “Русские ведомости” сообщали, что, по слухам, “на совещании между председателем совета министров и министром народного просвещения решено отнестись к отставке ректора и проректора как к явлению, имеющему демонстративный характер”.

отстранила от этого, дав возможность вместо того здесь делать дело, в плодотворность которого я в самом деле верю. Не для дела, а скажем прямее — для меня и для тебя это долгое отсутствие очень тоскливо. Писать письма уж как-то не хочется теперь, а поскорее и непосредственнее всю тебе душу вылить. Ну до свидания, моя дорогая и хорошая, и горячо любимая. Целую тебя крепко.

*М.К. Морозова — Е.Н. Трубецкому*⁴¹

[22 марта 1911 г. Ялта – Флоренция]

Насчет предисловия я со всем согласна — ты прав, и очень умно и глубоко прав. Но может быть, *это* предисловие, исправленное и довольно скромное, — тебя не возмутит, и ты согласишься его напечатать. Одно меня огорчает очень, это то, что ты говоришь, если Булгаков, Бердяев и Эрн хотят, пусть выставляют это знамя одни. А я скажу нет, тысячу раз нет! Где же опять твоя любовь к России и к нашему общему делу? Дорогой мой, не забывай, что нет людей сейчас, что нельзя швыряться Булгаковым, Бердяевым и даже Эрном, а надо с ними бороться и всем нам соединяться для общего дела. Ты, значит, не любишь «Путь» и не ценишь его как почву для объединения и влияния. Ты всегда это забываешь! Опять гордыня и аристократизм! Я очень радуюсь, когда ты сильно протестуешь. И сейчас, если ты не хочешь предисловия, — то это правильно и его не будет. А отделяться и брезговать нами, так что (я с «Путем»), дескать, вы печатайте, что хотите, — это ужасно! Так же, как печатать твоего Соловьева не в «Пути». Значит, ты порываешь дело со мной и

⁴¹ Ранее опубликовано: А. Носов 1993.

со всеми. Но ты этого не сделаешь. А разве мы все не хотим делать дела, свидетельствующего о миссии России. Каждый из нас хочет делать дело по-своему! Ты спорь и не соглашайся, но не презирай и не отворачивайся! Никого ведь нет больше! Не отделяйся от нас – это ужасно. Напиши Булгакову все то, что ты мне написал, но скажи так, что ты не предполагаешь, что тут возможно их выступление без тебя! Все должны быть вместе! Тогда не нужно предисловия – никто на это не претендует. Но то, что дело общее, это дорого всем. И в этом я себя чувствую с ними близкой! Неужели ты ближе с Струве⁴², Котляревским⁴³, Лопатиным⁴⁴, Хвостовым⁴⁵? Неужели? Но тогда я уже разойдусь с тобой, потому что назад я не пойду! Я найду силу с ними пойти дальше и делать дело! Неужели ты не любишь и этого нашего общего дела, и оно тебе не нужно! Как это больно! Но хотя для меня его побереги пока! Милый, ради Бога!

⁴² Петр Бернгардович Струве (1870 – 1944) – русский общественный и политический деятель, редактор газет и журналов, экономист, публицист, историк, социолог, философ, академик РАН. Опубликовал труд под названием Patriotica. Политика, культура, религия, социализм /сборник статей за 5 лет (1905–1910) – СПб., изд. Д. Жуковского. – 1911.

⁴³ Сергей Андреевич Котляревский (1873–1939) – русский историк, писатель, правовед, профессор Московского университета, политический деятель. С 1905 года член Совета Московского религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьёва.

⁴⁴ Лев Михайлович Лопатин (1855–1920) – русский философ-идеалист и психолог, профессор Московского университета, многолетний председатель Московского психологического общества и редактор журнала «Вопросы философии и психологии». Ближайший, с раннего детства, друг и оппонент В.С. Соловьёва. Лопатин был создателем первой в России системы теоретической философии; своё учение, изложенное в труде «Положительные задачи философии» и множестве статей, называл «конкретным спиритуализмом».

⁴⁵ Хвостов Вениамин Михайлович (1868 – 1920) – русский философ и социолог. Доктор римского права, профессор Московского университета.

М.К. Морозова — Е.Н. Трубецкому

[23.03.1911. Ялта – Флоренция]

23^е марта

Дорогой, милый Женичка! Вчера писала тебе, но сегодня, подумав, осталась недовольна деловой частью своего письма, потому пишу сегодня как следует о деле! Вчера писала в тумане и забвении чувств. Дорогой мой, хочу все разобраться, что ты пишешь по поводу предисловия. Меня оттого так интересуется и кажется важным это предисловие, потому что важно и интересно для меня все, что выясняется по поводу этого предисловия. Его самого может и не быть — это неважно, но ты не можешь себе представить, как ярко для меня обозначилась твердость или шаткость многого и что важно для ведения общего дела и для будущего, ясность или спутанность ума у каждого из наших сочленов. Все, что ты говоришь, меня очень воодушевило. Я обожаю в тебе твой смелый, сильный протестующий тон! Что, значит, ты все глубоко продумал и пережил! Чем ярче, сильнее ты будешь ставить все вопросы, пусть наперекор всем, тем больше жизни у нас будет в «Пути», тем это все заставит всех глубже продумывать все эти важные положения. Дорогой мой друг, как ты нужен, как полезен, как много ты можешь двинуть не только меня, но и всех других, ставя перед всеми все эти проблемы с твоей ясностью, правдой и силой! Пусть пока это кружок, но ведь мы можем завоевать и молодежь. Потом я мечтаю, что можем пересоздать преподавание по многим вопросам, особенно религиозному. Об этом после. Вообще надо делать, надо верить! Мы все все-таки честные и бескорыстные, а таким ли людям в России не работать! Дорогой,

потому умоляю тебя, не отходи от этого дела, а будь душой с нами. Борись, обличай, спорь, не допускай многого — это все будет святое дело! Но не ставь никогда вопроса так, что пусть печатают одни — я не дам статей или не дам книги! Это ужасно. Ну, кажется, ты понял, что мне больно и что больно для дела. Я только и верю, когда ты тут. Чувства, горячности к делу много и у Булгакова и Бердяева, но того ума, той силы, смелости и независимости, как у тебя, у них нет! Напиши все Булгакову, что ты думаешь. Насчет Эрна — ты прав тоже. Но не можем мы не поддерживать молодых людей, идущих все-таки этим путем. По-моему, наш святой долг идти навстречу молодежи, которая ищет религиозного пути. Нам придется ежегодно на это давать тысячи три и издавать такие произведения. По-моему, иначе нельзя. Черствости, сухости и академичности не должно быть в нашем деле. Пусть лучше будут ошибки. Ты не можешь себе представить, как я исстрадалась за наш «Путь» в Москве. Все в интеллигентских кружках, конечно, с нами очень считаются. Степпун⁴⁶, Яковенко и все Логосы⁴⁷ и Кубицкие⁴⁸ только и

⁴⁶ Степпун (Степун) Федор Августович (1884 – 1965) – русско-немецкий философ. Один из редакторов философского ежегодника «Логос» (1910–1914). Сотрудник журнала «Труды и дни», издательства «Мусагет». Сочинения «Жизнь и творчество» (Берлин, 1923), «Основные проблемы театра» (Берлин, 1923) и др. В 1922 выслан советским правительством из РСФСР.

⁴⁷ Имеются в виду сотрудники символистского издательства «Мусагет» и международного ежегодника по философии культуры «Логос», ориентированного на западные философские школы: (неокантианство, интуитивизм, феноменология). Русское издание ежегодника выходило в Москве (1910 – 1914 гг.), Петербурге (1914 г.) и в Праге (1925 г.). За всё время существования этого издания вышло девять его книжек. Редакторами ежегодника в 1910 г. были С.И. Тесен, Э.К. Метнер, Ф.А. Степун; с первой книги за 1911 год в состав редакции вошёл Б.В. Яковенко, а в 1914г. – В.Э. Сеземан Первоначальная задача редакции состояла в том, чтобы преодолеть теоретическую отсталость русской мысли, освободить её от зависимости у

предлагают себя. Степпуны и Яковенки чуть ли не от взглядов своих отказаться хотят, лишь бы мы их взяли. Но тут я очень резко и наотрез отказала. Продажных перебежчиков нам не нужно. Это одна сторона. С другой стороны, у нашего «Пути» есть мелкий враг — Хвостов, он меня извел. Но что хуже, он возбуждает Льва Михайловича. Я решила по возвращении атаку провести на Левона. У нас было втроем бурное столкновение. Я их обличала в мертвом сне и говорила, что, хотя мы плохи, однако у нас собрания, кружки и «Путь», а у них ничего, и, если бы не я, и журнал бы, пожалуй, кончился⁴⁹. Этого последнего я не сказала, но ведь это так.

Е.Н. Трубецкой — М.К. Морозовой⁵⁰

[31.03.1911. Флоренция – Ялта]

Гармося, моя милая, хорошая, дорогая, прелестная и хорошенькая, противник ты мой обожаемый и друг.

общества, науки, религии, сделать её вполне автономной, определяемой только имманентной логикой разума. Но последнее возможно на путях освоения достижений европейской философии. Только при творческом освоении мирового философского опыта в его последних результатах позволит создать подлинную философию, имеющую мировое значение и по условиям своего формирования остающейся глубоко национальной. Сотрудники издательства «Путь» православно-русского направления воспринимали их как идейных противников, а В. Эрн в своей книге «Борьба за Логос» упрекал в неправомерном использовании самого термина.

⁴⁸ Александр Владиславович Кубицкий (1880 – 1937) – историк философии, переводчик Аристотеля, профессор МГУ.

⁴⁹ Журнал «Вопросы философии и психологии», основным спонсором которого была М.К. Морозова. Бюджет Психологического общества на 1909 г. составлял 4060 р 84 к., из которых М. Морозовой внесены 3000 р.; в контору журнала ВФП выдано 3741 р., то есть почти все расходы по изданию журнала покрывались М К Морозовой. См: *ВФП*, 1910, №102. С. 195—196.

⁵⁰ НИОР РГБ ф. 171. 7. 1а. Л. 69–71. Публ. и коммент. В. Кейдана.

Целых два твоих письма полны тревоги за «Путь» и мое к нему отношение. Спешу тебя уверить, что тревога — совсем не основательная. Когда я писал, что с таким предисловием Булгаков и К° могут выступать сами от себя — без меня, я подразумевал, что это выступление должно быть не в «Пути», а где-нибудь еще. Что же касается «Пути», то он мне дорог и его я им отдавать не собираюсь вообще, тем более — без боя.

Предисловие же Булгакова⁵¹ взволновало меня как признак большой опасности, угрожающей делу. Не подумай, что я тут хочу «швыряться» людьми. И разрывать с ними я вовсе не намерен. Но все-таки скажу, что друзья иногда бывают опаснее всяких врагов. Никакой враг не мог бы так потопить «Пути», нанести ему такой непоправимый удар, как это расплывчатое, слащавое, а главное, пошлое предисловие.

Подписаться под ним — значит сказать, что Соловьев напрасно жил и работал. Это — частью возврат к досоловьевскому славянофильству, против которого он боролся, частью повторение в карикатурном виде его собственных заблуждений. Так вот я и боюсь, как огня, тех друзей, которые добросовестно подносят вам

⁵¹ Вместо первоначального предисловия, написанного С.Н. Булгаковым, сборник предварялся текстом, полностью написанным Е.Н. Трубецким, за исключением снятой С.Н. Булгаковым (см. его письмо к М.К. — ф. 171. 1. 7. Л. 1) фразы: «Потребность в новом церковном самоопределении давно чувствуется той частью образованного общества, которая сохраняет свою связь с родной церковью, хотя и не закрывает глаз на язвы современной нашей церковной жизни» (ф. 171, к. 9, ед. хр. 10). Фраза, о которой пишет Е.Н.: «Книгоиздательство «Путь», однако, ставит вне вопроса и сомнения общую религиозную задачу России и ее призвание послужить в мысли и в жизни всестороннему осуществлению вселенского христианского идеала» // Сборник первый. О Вл. Соловьеве. Книгоиздательство «Путь» 1911.

собственную вашу карикатуру, или еще хуже — карикатуру вашей святыни, и уверяют, что это она сама. Право, Струве, Хвостов и Котляревский менее опасны. Этого они не сделают.

Посуди сама. Когда славянофилы и Достоевский утверждали, что русский народ — «Народ-Богоносец», в этом был ясный и определенный смысл. Они полагали, что только у нас истинная Церковь, что католичество и протестантство даже не Церковь. Кроме того, они верили в религиозную миссию самодержавия и в религиозное значение нашего сельского общинного быта.

Теперь все это — давно разбитые мечты. Соловьев доказал, что не у нас одних Церковь, но и у католиков. Самодержавие — оказалось сосудом дьявола. Об общине всякий неуч знает, что она свойственна многим первобытным культурам и ничего ни русского, ни христианского не представляет.

Потом мечта о «Народе-Богоносце» возродилась в форме теократии Соловьева, но и она разбита вдребезги: ни Булгаков, ни Бердяев, ни Эрн в нее не верят. Говорить о святости русской общественности теперь, когда Россия создала самую безобразную государственность на свете, когда в сфере общественности она вечно колеблется между жандармократией и пугачевщиной, — просто неприлично! Значит, в устах наших друзей слова «Народ-Богоносец» — старая, разбитая скорлупа без старого, да и без нового смысла, мертвая формула. Котляревский не может слышать ни одной фразы Булгакова или Бердяева, чтобы не сказать, что это мертво. Тут, я согласен, есть и несправедливость. Но как мне обидно, когда он бывает прав.

Мне глумление Хвостова и других над «Путем» не менее обидно, чем тебе. Поэтому благодари меня за то, что я спас «Путь» от этого предисловия: будь оно напечатано, глумление было бы основательное. А я был бы в ужасном положении. Появись оно даже не в «Пути», а где-нибудь еще, я бы должен был бы его разнести, как одну из тех вредных благоглупостей, — которые компрометируют святое и хорошее дело своим трупным запахом. А к тому же — стиль Козьмы Пруткова. Соловьев в гробу перевернулся бы, если бы, пародируя его мысль, кто-нибудь назвал Россию «востоко-западом».

О «Народе-Богоносце» я скажу вот что! Ветхий Завет был действительно заключен с одним народом — еврейским; но после того, сколько мне известно, особого Завета с Россией Бог не заключал. Новый Завет — не национальный, а вселенский, а потому никакого особого «Народа-Богоносца» быть не может. Богоносцами должны быть все народы; игнорировать это — значит подменивать христианское — русским. Из всего славянофильства наши друзья выставляют вперед как знамя именно самое ядовитое и вредное, что в нем было. Этот национализм надо отдать Пуришкевичу⁵² и Маркову 2-му⁵³.

⁵² Владимир Митрофанович Пуришкевич (1870 – 1920) – российский политический деятель правых консервативных взглядов, монархист, черносотенец, депутат Государственной думы.

⁵³ Николай Евгеньевич Марков (Марков Второй, 1866 – 1945) – русский политик ультраправых взглядов, публицист и писатель, потомственный дворянин, инженер-архитектор. Депутат III и IV Государственной думы, монархист, один из лидеров черносотенцев, радикальный антисемит. С 1910 года председатель главного совета Союза русского народа. В эмиграции в Германии активно сотрудничал с НСДАП, поддерживал план «окончательного решения еврейского вопроса».

Боюсь я друзей, когда к тому же и ты грозишься отделиться от меня и довести с ними дело до конца! Заведут в море пошлости, узости и квасного патриотизма в немецком Владимир Францевском стиле! Будут петь по-русски: «Russland, Russland, über alles!»⁵⁴ и уверять, что в этом заключается «истинное сыновство». Не допущу я такого торжества Хвостова и такой растраты твоих сил духовных!

Что сказать о себе? В Болонью я не поехал — не тянет⁵⁵. И, судя по газетам, не особенно там интересно, выступать же, когда на доклад дается 8 минут, — бессмысленно.

⁵⁴ Пародийная переделка запева немецкой песни «Германия, Германия превыше всего» на «Россия, Россия превыше всего»

⁵⁵ В письме от 5 марта 1911 г. Трубецкой писал Морозовой: «Между прочим с 5-го по 11-е апреля (по новому стилю) будет философский конгресс в Болонье, на который званы некоторые русские профессора, в том числе Петражицкий, Новгородцев (оба не поедут) и я. Продолжится он с недельку, будут Виндельбанд, Риль и многие другие; но меня это мало соблазняет. Уж очень чуждо бы я себя чувствовал; приглашают сделать «сообщение» и дают 8 минут времени! И к чему мне все эти имманентности. Всех бы их отдал за одну твою улыбку. Когда-то я ее увижу!».

Поеду или нет, пока не знаю...»

IV Международный философский конгресс состоялся в Болонье 4—11 апреля 1911 г. Россия (включая Варшавскую губ.) была представлена следующими лицами:

Абрикосов Николай, Москва; *Боборыкин* Петр Дмитриевич, профессор Петербургского университета, действительный член Петербургской АН, член почетного президиума конгресса; *Васильев* Александр, докт., СПб; *Гессен* Сергей, докт., СПб, редактор русского издания международного ежегодника по философии культуры «Логос»; *Готтесманн* Вениамин, докт., Москва; *Елинек* Людвиг, докт.; Здолбунов, Варшавская губ.; *Ивановский* В., докт., Киев; *Клюехайт* Карл, докт., Киев; *Козловский* В., докт., Варшава; *Лосский* Николай, докт., Петербургский университет; *Лосская* Людмила, СПб.; *Лютославский* Винцент, докт., Варшава (доклад: «Польский мессианизм»); *Минор* Алексей, Москва; *Штейнберг* Арон, Москва; *Энгельмейер* П. К, инж., Москва; *Яковенко* Борис, докт., Москва—Вена; *Якубанис* Генрих, приват-доцент Киевского университета (источник : *Штейнберг А. О философском конгрессе в Болонье // РМ, 1911, №7*)

Не знаю, радоваться ли тому, что ты осталась в Ялте. Уж очень пошлая гостиничная обстановка в этой банально-курортной гостинице «Россия». В Алушке, по-моему, уютнее.

Может быть, ты познакомилась с священником Щукиным⁵⁶? Он бы тебе понравился. Он священник Аутской церкви в Ялте. Ах, как счастливы те, кто тебя теперь видит. А вот теперь скоро увижу и я. Ах, как это будет хорошо! Как надоело говорить письмами и как нужно, нужно тебя видеть, говорить и не наговориться с тобой, моя ненаглядная.

Очень крепко тебя целую.

С.Н. Булгаков — М.К. Морозовой⁵⁷

[31.03.1911. Москва – Ялта]

31 марта 1911, Москва

Глубокоуважаемая Маргарита Кирилловна!

Одновременно с этим письмом вы получите письмо кн. Евгения Николаевича и измененный им текст. Как я и опасался, выработать общее *pronunciamento*⁵⁸ нам не удалось, причем тут сказались

⁵⁶ Сергей Николаевич Щукин (1873—1931) – священник Успенского собора в Ялте. Подружившись с С.Н. Булгаковым, сблизился с кругом «христианской общности», позднее опубликовал книгу: Щукин Сергей, свящ. Около Церкви. Сборник статей. М., Путь, 1913. В 1906 году уволен от всех должностей и выслан из Ялты за неблагонадёжность – служение панихиды по жертвам Кровавого воскресенья (9 января 1905). Священник домового храма княгини Гагариной в имении Кучук-Ламбат (ныне посёлок Малый Маяк) на южном берегу Крыма (1907). В 1910 г. восстановлен в служении в ялтинском соборе.

⁵⁷ Ранее публиковалось Н.А. Струве // Вестник РХД №144, I – II, 1985. С. 45–52. Частично опубл. А. Носовым. (НМ, 1990, №7). Сверено с оригиналом: НИОР РГБ ф. 171. 1. 7б. Л. 1–2об. Полностью опубликовано В. Кейданом.

⁵⁸ Изъявление, предисловие (*ит*).

неудобства нашей разноместности: если бы мы все были вместе, нащупать различие оттенков можно было бы уже в стадии предварительного обсуждения. Обсудив положение, мы, т.е. Владимир Францевич, Николай Александрович и я, единогласно постановили, конечно, при условии, если вы, а также Григорий Алексеевич к нам присоединитесь, принять текст Евгения Николаевича, с тем лишь условием, что нам кажется предпочтительнее совсем исключить место о сборнике, посвященном Православию, ибо из теперешнего текста необходимость этого упоминания не вытекает, а без этой необходимости раньше времени об этом не следует говорить. Кроме того, мы предлагаем изменить заголовок: вместо «От издательства «Путь» просто поставить «Предисловие» или даже совсем ничего не ставить...

ЮЛИЯ КОКОШКО

КРИЗИС ПРИСУТСТВИЯ В НЕПОДОБАЮЩЕМ МЕСТЕ

I.

Что Кентавр, под неделями виноградных мух –
или водит расходный нрав:
тошнотворен, скотск,
беззакониями немилости поправ,
непотребством – сестру чуму,
в целом – гадова кость.

Испарись, идущий, летящий, скачущий в театр
под вспыхами козырьков, кокард, тиар,
снующий меж уличных блудняков –
божков, дриад, купальщиков моря трат...

Кент литой, длиннозадый
помечает посуды у замечтавшихся едоков
хладнодушным ядом,
шлет на сборную неподкупных лиц
пирамидки камней и немолчных птиц
или ящички с перегнившим фруктом,

а тела сих лиц швыряет друг в друга,
отворяет им входы, благоухающие пирушкой,
пенной кружкой, душицей, тушеной зверушкой...
Ну что и ж, что к вилке прицелкнут наручник?

А когда не может зашарить дальних –
кто в долине и на горе
и прикрыт листом или черепицей,
в июле, августе, сентябре –
далее по списку
снаряжает горящие перелетные зданья,
мечет в них полифемские утесы,
роящихся волонтеров, бузотеров, лифтеров
и прочий аэростат,
и прочих бессмертных,
и задергивает потемки.

Говорю вам: истинно так!

Ну или примерно.

II.

Диктатор чаще мот, чем меньше мертв,
и больше полон живности, чем мерзл.

Пока ловцы из хватких, но хмельных
добрасывали взоры до луны,
он их перелистнул

и трижды или с лишком ускользнул:
сложив в себя бесхозный куль казны,
он улетел, уплыл, преобразился,
сменил свой образ, банк и реквизиты,
подворье крыс в прижмуренном глазу
и неотмщенный зуб,
материи знамен и шум имен...
Ему открыты бреши всех времен.

И душное товарищество «Свита»,
в котором всякий есть многостаночник:
пес, адъютант, советник и подвижник,
душител ь и травитель из друзей,
чуть-чуть недоглазев, недокосив
(диктатор записал: червивых сих
свести с земной стези поодиночке)
опять осталось с носом,
а нос – с постылой фигуральной ношей
скорее шкаф со щебнем, чем газель,
и с любящим всех авитаминозом,
вот так, брат ротозей!

Попробуй зарубить на чем-нибудь:
он опекун великих ускользаний,
усни, проснись и прочее забудь.
Так выпьем на лугу ли, на бегу –

за то, что этот маг у нас в долгу,
за шик и пшик дерзаний
и за очередной мильон терзаний,
за то, что пулемет немного занят,
и нас подрежет шкода водомет.
Ему открыты двери всех времен.

Ш.

Карту «Маяк, смолотый в соль», которую расстелили
вместо снега, ведь всякая горсть маяка сиятельна,
подменяют картой «Цветники и виноградники не терпят
затемнений – что в каталоге, что наяву». В трех шагах
гуляет июль и тем, кто видит его, жалует банты, завязанные
узлом «флокс», и узлом «пион», и узлом «амарант».
А карту «Укрывшееся в груди лестниц парадное»
передергивают – на арку «Вот так перемены!»

И в провале-зевале высокоствольной новой арки всех
караулит ветер – подозрителен, как отточенный страж,
и напорист: сейчас не время кому-то верить
и принимать как самого себя.

А ну-ка, написавшие свой образ размашистыми мазками,
приблизимся, чтобы в вас всмотрелись.

С каждого перехожего ветер срежет шляпу, всплеснет
завесы его и складки, замерит выступы и отступы,
распечатает тайные пустоты – не укрылся ли

дольный жемчуг, пусть на все предъявят соизволения,
справки, отчеты и чеки, дневниковые записки
и рецепты на лекарства... а сомнительные
их документы надлежит рассчитать на буквы,
превратить буквы в ягоды – и проглотить.

Видно, ветер прилетел из гнилых и нищенских мест –
слишком пристрастен. Или потому, что вослед ему
тащатся дым и разбуженная его подолами пыль,
и катятся обломки запруды между несчастий...

Хотя, насладившись обыском и находками, караульщик
может смягчиться и даже подсказать беженцам дорогу –
но, скорее всего, ткнет в верхнюю.

Ветер сбросит висящие на шее арки каменные
физиономии, человечьи и птичьи, с въевшейся в них
неизменной, монотонной гримасой и с кольцами,
прикушенными клыками и клювом, хотели задвинуть
за щеку, да не пришлось. И врата расправятся,
глотнут воздуха и еще вознесутся.

Желтые и голубые травы догоняют арочных – робкий
птичий трилистник и приталенный мышинный горошек,
и весельчак зверобой, им тоже взъерошил затылки
ветер, но пламенеют все выше и выше,
всякий холм им пустое, насмешка.

И за ними, как дым за ветром, тянется пятничный

гул улиц, и не то к вербене, не то к веронике прилипли,
пригорели ключья какого-то недозабывтого вальса:
как будто в честь павы, выступающей, кажется,
из волн Дуная...

IV.

Мой сводный соразговорщик для всех времен
был кем-то окликнут и отвлечен
от наших ста неоконченных, наших... сонма —
для превращенья их в запущенье,
ибо рассыпан кворум,
в полпустырь, начала щелей и щелбня,
полоротую пустоветвь бессонниц,
клацающие на голых вервиях прищепки...

Видимо, объявляли тревогу.

Пора уже пролистать последнюю сводку
внезапных сюжетных поворотов.

Хоть стрельчатый Дух бесед, он же — жар, итого — палящий,
божился: с его головы не падет и волос,
но тут же и потешался клятве.

Темный в темном подрезал часового,
свистнул неосторожных, мигнул непрочным.

И вода помутилась, вскипела, пошла в беглянки...

А дальше к нам спустилась весна,

искажена и осквернена,
бесчувственна, как невидимки,
вместо традиций держалась дурных манер,
страдала от поврежденных нерв
и решительно не годилась
в утешницы, в спутницы, а на сетованья и просьбы
сулила большую мороку,
дергала за шнурок, шептала заветные присловья –
и обрушивала на низких бунтовщиков
слежавшиеся в рогоже облаков
липкие и удушливые хлопья.

СЕРЛАС ДЕ БУРГ⁵⁹

РУССКАЯ КНИГА МЁРТВЫХ

Фрагмент симфромана-эссериала «Книга живых»

Перевёл с малопонятного Сергей Буртяк

Гоголь не сжигал второй том «Мёртвых душ». Что принято считать черновиками второго тома – черновики другого произведения. А как же настоящий второй том?

Он был начат и кончен-с. И это было не просто грандиозное литературное творение, но откровение, прорыв к силам, неподвластным человеку. Гоголь во время работы над книгой использовал старинные заклинания, случайно найденные в глухом селе в Малороссии. Точнее, нашёл сборник заклинаний, правил, инструкций, с помощью которых древние воскрешали усопших.

⁵⁹ Самый, пожалуй, таинственный из авторов «Комментариев», в прошлых номерах журнала, видимо, фигурировавший как Егор Мельников (см. «Комментарии» №№ 34-35) и Серлас Берг (см. «Комментарии» №37). Еще хорошо бы выяснить, какое к нему (ним?) имеет отношение Сергей Буртяк, личность безусловно реальная. Но пусть тайна останется тайной. Признаюсь, польщен, что Серлас де Бург, кто бы он ни был, включил меня (вряд ли по заслугам), как и моего отца Давида Самойлова, в Совет Старейшин, призванных создать Новый мир. И вот что еще добавлю безо всякой, поверьте, мистификации: мой покойный приятель поэт Игорь Калугин, человек ни в коей мере не лживый, уверял меня, что в подвалах ЦГАЛИ видел собственными глазами и даже листал второй том «Мертвых душ», оказывается, вовсе не уничтоженный автором в период острого душевного кризиса. (*Александр Давыдов*).

Гоголь тогда не знал наверно, какую мощь нашёл и решил использовать в работе над вторым томом своих «Мёртвых душ».

Окончив роман, Гоголь почувствовал, что книга его обладает неслыханной силой. Увядавшие растения, когда Николай Васильевич оставлял рядом с ними книгу, заметно свежели,дохлые мухи взлетали, прокисший борщ становился как только сваренный, а чёрствыепампушки пышнели и призывно румянились.

Гоголь испугался и поехал в Оптину Пустынь, дал рукопись для прочтения отцу-наместнику, а сам остался на ночь в монастыре. Книга была небольшая [не те пресловутые восемь тетрадей, что он сжигал в компании с мальчиком-помощником]. Наутро, после странного сна, в котором он летал, Гоголь опомнился, хотел забрать и уничтожить страшную книгу, но выяснилось, что рукопись пропала, отец-наместник не успел даже начать её читать, забот и хлопот было по обители много.

Гоголь упрашивал наместника благословить его на монашеский постриг, он хотел заняться поисками книги. Наместник не благословил. В страхе и унынии Гоголь вернулся в Москву, сжёг начатые рукописи и ещё кое-что, впал в депрессию, слёг, перестал принимать пищу и вскоре мучительно умер. Его последние дни и обстоятельства смерти известны.

Прошло сто шестьдесят шесть лет. Молодой филолог, поэт и прозаик Сергей Берг увлечённо изучал жизнь и творчество Гоголя. Он верил: настоящий второй том «Мёртвых душ» не уничтожен. Однажды Берг нашёл косвенные указания, где и как искать рукопись – указания самого Гоголя; на них не обратили внимания

исследователи. В числе прочего Гоголь намекал: во втором томе «Душ» есть тексты для воскрешения мертвецов...

...я нашёл листок случайно в одной из книг, принадлежавших Николаю Васильевичу; для моих старших коллег это была просто исторически ценная закладка с каракулями, я же увидел в них шифр. Головоломка Гоголя указывала на Оптину Пустынь.

Там служил мой институтский товарищ. Я пришёл в монастырь трудником и начал искать. Поискам постоянно что-то мешало, но однажды ночью я нашёл рукопись второго тома «Мёртвых душ» в дальней ризнице.

В книге рассказывалось о том, как чиновник Чичиков, накупив мёртвых душ, нашёл в Херсонской губернии древнюю книгу заклинаний и стал уже по-настоящему, не в воображении, хоть и невольно, оживлять своих мертвецов, а потом и остальных от начала времён...

Боже мой... Мёртвые души наоборот... Я был поражён. Это станет сенсацией, я нашёл второй том «Мёртвых душ», да ещё и такой неожиданный, странный, не имеющий отношения к фрагментам, которые известны всем. Мне были обеспечены слава и успех до конца жизни. Но не всё оказалось так просто. Я не сразу понял, к какой страшной тайне прикоснулся.

«...я ведь ничего особенного не сделал, просто прочёл вслух несколько заклинаний.

Понимал ли я, что делаю? Нет. Зачем я это сделал? Да низачем. Я же не понимал. Верил ли, что можно кого-то воскресить? Нет конечно! Как в такое вообще можно было поверить?..

Но я ошибся. И только Бог мне судья.

Случился невысказанный кризис.

Сначала на Россию, а потом и на весь мир обрушился жесточайший таинственный вирус страшнее «испанки». Спасения от него не было. Вероятно, планета с полуугробленной экологией решила вывести на себе человека как паразита. Постепенно заразились все. Люди умирали миллионами. А потом... стали воскресать.

Планету заполнили полчища зомби.

Вскоре ко мне пришёл Николай Васильевич Гоголь. За книгой. Он не был похож на ходячего мертвеца, он казался абсолютно живым. Потом стали приходить и другие: писатели, художники, музыканты... И они отличались от зомби, они были мыслящими. Восставшими. Скоро выяснилось, что Гоголь и остальные не могут спасти гибнущий мир. Ожившие мертвецы захватили Землю. В настоящему живых осталась незначительная часть населения. Мы боролись не один год, но проиграли. На Земле не осталось ни одного живого человека, кроме меня. Со мной были разумные ожившие творцы. Но и этой горстке пришёл бы конец, не озари гениальную голову Гоголю светлая мысль – обратиться в молитве к святому Иоанну Богослову. Тот явился, и мы вместе с ним и Гоголем стали читать другие молитвы. Зомбо-стадо стало ослабевать...

Среди воскресших и новоукушенных были, увы, и политики. В отличие от охлоса, у них был мозг, это позволило им не стать обычными зомби. Они, как и творцы, осознавали себя и мир, но их разум не был творческим, не был созидательным, он был разрушительным, корыстным, нацеленным только на власть, обман и наживу. Ожившие главы крупных держав лезли к мировому господству. Они как мародёры продолжали высасывать из Земли все ресурсы, не думая уже совсем ни об огрызках природы, ни о чём вообще. Они только властвовали и наживались. Они развязали войны по всей планете.

И тогда явилось с небес воинство Михаила Архангела. И вместе с земным Сопротивлением ангелы-воины упокоили зомбо-отребье по всей Земле. И добрались ангелы до бункеров, где пряталась «мировая элита». Но было поздно. В последней агонии дотянулись властные нелюди до «ядерных кнопок». И взмыли в небеса десятки тысяч ракет. По всему миру прогремели взрывы, десятки тысяч взрывов. Светопреставление...

Когда увидел я за своим окном ядерный гриб, в самом центре Москвы, я зажмурился и прокричал в последнем отчаянии: «Твоя милость сильнее моей ненависти! Помилуй нас, Господи!» И наступили темнота и тишь».

Когда Серлас де Бург открыл глаза и вдохнул, он увидел, что находится в огромной многоэтажной библиотеке. Она больше походила на храм или перевёрнутый Ноев Ковчег, с высокими витражными окнами, таинственным освещением и бесчисленными

рядами книжных полок и стеллажей. И де Бург понял: в мире остались только он и его кот. И была за окнами библиотеки не просто темнота, там не было ничего. И стал де Бург сочинять Новый мир. И сочинял его ровно три дня и три ночи. А потом позвал Николая Гоголя, Николая Фёдорова, Николу Теслу, Жюль Верна, Герберта Уэллса, барона Мартина Джона Риса, Джорджа Ромеоро, ещё нескольких режиссёров, писателей и учёных. Отцов-основателей. Спорили до хромоты, продолжая строительство Мира.

Постепенно образовался Совет Старейшин.

Позже пришли Иоанн Богослов, преподобный Сергей Радонежский, Андрей Рублёв, Достоевский Фёдор Михайлович, Анна Ахматова, Хармс Даниил, Гомер, Данте, Лев Толстой, Эдгар По, Джонатан Свифт, Бах, отец и сын Тарковские, Саша Соколов, Давид Самойлов и Саша Давыдов, Джозеф Бродский, Венедикт Ерофеев, Альберт Эйнштейн, Стивен Хокинг, Карл Саган, Рэй Бредбери, Клиффорд Саймак, Олаф Стэплдон, Леонардо да Винчи, Сервантес, Ефремов, братья Стругацкие и другие Великие – писатели, художники, учёные, режиссёры, артисты. Со временем состав Совета менялся; в окончательной версии остался сто один человек.

Члены Совета быстро забывали прежний мир. Он улетучивался из их памяти, как утренний туман во время рыбалки. Помнил всё только один человек, – тот, кто нашёл рукопись Гоголя – Серлас де Бург.

В новом мире появилась «Книга живых». Как бы сама по себе, из ниоткуда. В неё были вписаны имена всех оживших, законы и уклад нового мира. И она словно приросла к де Бургу. У кого бы она

ни оказывалась, мгновенно к нему возвращалась. Совет это быстро заметил и назначил Серласа Хранителем Книги. Это было признано Промыслом Божиим. Де Бург не возражал, смирился.

«И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали <...> И услышал я громкий голос с неба, говорящий: <...> смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло».

И проснулись жители новой Земли. И увидели они, что где-то ясный белый день, а где-то – звёздная ночь; на небе – знакомая Луна и планеты, а дальше – другие созвездья. В первые дни Новой Эры издали видели незнакомца, похожего на Христа. Говорили так: «Скользнув по Новому миру на коне белом, Спаситель даровал Проснувшимся, в честь их победы, бессмертие [это стало ясно позднее], это не было Вторым Пришествием, оно будет во Время Оно, это было первое сошествие Христа в новый мир».

Не ручаюсь. Но сам Марк Захарович Шагал запечатлел это странное событие маслом на полотне. И это главная картина нового мира. Скоро все поняли, что в новом мире живут только *homo legens*, *homo scriptoris* и мастера: художники [в широком смысле], крестьяне, творческие ремесленники и другие создатели – несколько миллионов человек. И что, наверное, главное – это были хорошие люди. Больше не было в мире никакого отребья: преступников, хитрых тупых потребителей, выжиг, сволочей и предателей, никаких политиков, беспринципных чиновников, банкиров, торгашей и прочих корыстолюбцев; никаких солдафонов, говорящих о массовых убийствах как об «искусстве войны». Проанализировав ситуацию, де

Бург и его друзья поняли, что воскресли только те, кого Серлас и Совет захотели вернуть в новый мир. Подлые и жестокие не воскресли в новую жизнь, не воскресли бессердечные и бессовестные. Воскресли только Люди Любви. И значит, в новом мире уже не могло воцариться мрачное и тусклое существование...

«Да изглядятся из книги живых, и с праведными да не напишутся...»

Проснувшиеся тоже не помнили, что была война и был старый мир, его уже не помнили даже избранные члены Совета. [Позже выяснилось, что к некоторым память, всё же, вернулась]. Творцы не помнили, что были творцами, но не быть ими не могли. Они стали творить. Свои произведения они создавали заново. Архангелы поделились с людьми некоторыми райскими технологиями, больше похожими на магию старого мира. За несколько веков, пролетевших как месяцы, новое человечество почти завершило строительство Нового Мира на Новой Земле, почти идеального мира, мира без вражды и агрессии. И никто больше не умирал.

приложение

СОН О ГОГОЛЕ

тихая ночная песнь

А вчера Гоголь пришилелся.

Серлас де Бург «Книга живых»

Однажды осенью,
в час небывалой ночи,
Николай Васильевич Гоголь
заглянул ко мне в гости.
Сошёл со стены, стал трёхмерным.
Скверно [говорит] очень скверно.
Вчера [говорит] новую главку запостил,
и всего один лайк, Серёжа.
Твой. Понимаешь?..
Ох, достали все эти рожи.
И души... Главное - души...

Мёртвые, мёртвые, мёртвые,
очень мёртвые мёрзлые души.

Послушайте, Николай Васильевич,
только послушайте.
Поднимите нос из шинели, послушайте.
Сколько вокруг живых душ.
А вы всё - мёртвые, мёртвые...

Мёртвые, мёртвые, мёртвые,
очень мёртвые мёрзлые души.

А сколько? Раз-два - и обчёлся

[говорит со слезою в глазах Гоголь
и поправляет чёлку].
Ладно, пойду [говорит],
обратно на стенку.
Уж лучше висеть
деревянным значком
на твоих полосатых обоях,
чем пытаться что-то кому-то дарить.
Душно, брат... Очень душно...
И скушно. И души...

Да, я знаю,
вы уже говорили
про души.

Мёртвые, мёртвые, мёртвые,
очень мёртвые мёрзлые души.

И ушёл,
и на стенку вернулся.
Улыбнулся только
мне напоследок.
А я...
Вероятно, проснулся.
А может и нет.
Я не знаю.

Вот такая вот квантовая механика,
дорогой Николай Васильевич.

Приходите ещё, поболтаем ещё.

Про души.

И может станут они

[хотя бы несколько]

не такими уж мёртвыми.

Мёртвые, мёртвые, мёртвые,
очень мёртвые мёрзлые души.

Однажды осенью,

в час небывалой ночи

Николай Васильевич Гоголь

заглянул ко мне

в душу.

Однажды осенью,

в час небывалой ночи

Николай Васильевич Гоголь

заглянул ко мне

в сердце.

ТАТЬЯНА ГРАУЗ

МНЕ БЫ С ВАМИ ЖИТЬ

[партитура для ожившего голоса]

Как говорит словарь М. Фасмера, слово кризис происходит от др.-греч. *κρίσις* «решение, исход», родств. *κρίνω* «различаю, сужу». Русск. *кризис* заимств. через нем. *Krisis* (с 1519 г.). Сейчас под словом *кризис* понимается переходное состояние существования кого-либо, чего-либо как следствие более или менее резкого изменения его прежнего состояния к худшему. Поэма «Мне бы с вами жить» — попытка [увидеть = различить] через кризисные [поворотные] состояния человека и мира увидеть собственно человека, мир и слово, которым человек наполняет мир, которым человек именуется рассыпающийся на глазах мир. Эта поэма — попытка обрести способность [возможность] быть и жить в этом травматическом состоянии и, несмотря на это, собирать [пусть на почти незаметном и не замечаемом сейчас *человеческом* уровне] распадающиеся осколки бытия, намагничивая их состраданием, памятью и любовью.

Автор

а

когда-нибудь когда и мы
неразличимы будем будто воздух

[.....
.....
.....]

чёрная колея ржавый ручей
[гниль предательство смерть]
шёлковый путь поэзии т я н е т с я
т я н е т с я т я н е т н а с
его тонкая шершавая нить

ты напиши мне записочку *так* или *нет*
да или это только гудящие провода
крошево слов тахикардический свет

вспыхнуло облако птица вьёт тишину
[в жилах тугого воздуха спрятана смерть]
я улыбаюсь — но что-то кипит во мне
порослью дикой сияет звёздная речь

у т р о напишет нас

языком отживших минут скрипом дверей
запахом комнат [смежных] отдельных не
отделимых от кожи костей и жил

дальше — призрачный лес

стены обои стулья диваны столы
снимки случайные снимки осколки обыденных лет
в цвете в чэбэ или в цвете скулы глаза
тёплые ямочки подбородки щёки женщин детей мужчин

это живая трава пристально смотрит на нас
шепчет в самое сердце п р о с т и п р о с т и

пишет тебя ноль единица точка пробел
слоями густого воздуха пишет незримо смерть

н о ч ь переписет нас всех
р а с с ы п а в ш и х с я по земле
яблочной падалицей в траве пылью в облаках
зимние буквы огни воробьиные голоса
чёрная ягода солнца горит во тьме

тьма разгорается

ГОЛЫЕ ГОЛО ВЫ ГН ИЛЬТЕП ЛОЕМА СОПЕСОК

ГОЛОС И ГОЛОД ГОРЯЧЕЕ СЛОВОСЫ РОЕ

ЭТО СЫРОЕ ЭТОПУ СТОЕ З Д Е С Ь ОГНЕННЫЙ КОМ

КАТИТСЯ КА ТИТС Я К О М К О М К О М ПО ЗЕМЛЕ

МЫ — ТОЛЬКО ГЛАСНЫХ [СОГЛАСНЫХ] ОГНЕННЫЙ СВЕТ

МЫ — ЗНАКИ БУДУЩЕГО [ШЁ ПОТШЁПОТ ГУРО]

ЗВЁЗДНАЯ ПЫЛЬ ПЕПЕЛ ТЕОРИЯ СТРУН

ТЫ НАС НЕ БОЙСЯ

И СКВОЗЬ БЫСТРОТЕЧНОЕ ВРЕМЯ

СКВОЗЬ БЕССЕРДЕЧНОЕ ВРЕМЯ

НАВСТРЕЧУ ШАГНИ

В

НА ПУСТЫРЕ ГУДЯТ ПРОВОДА [ВЕТЕР ХОЛОДНЫЙ]

МАЛЬЧИК В КУРТОЧКЕ ЛЁГКОЙ НАДЕЖДУ ПОСЛЕДНЮЮ ГАСИТ

ДЕРЕВО В ЗЕМЛЮ ВРАСТАЕТ ГЛУБЖЕ И ГЛУБЖЕ

И ТЯНЕТ НУДНУЮ ПЕСНЮ БОЛЬНАЯ ЖИВАЯ ДУША

Г

твоём о твоей темноте таинственной сути обогретая вечером этим
последним золотом слабым сильных деревьев застенчивая поёт [не
умолкая] цветёт изумрудная над соснами её полоса

ε

ты умирала больная [живая] душа
а когда-то [была] тосковала на перекрёстке [стояла]
мигал светофор ты стояла [помнишь] стояла утром летела
в теле без тела и умирала больная [живая] душа

s

веточка вербы
проткнула бедное сердце

стёртые лица скрыты спанбондом
такие простые такие несчастные лица

забудем з а д у е м забудем
неоновые огни чаты чипсы
х р у с т и м з а п и в а е м
бежим заедаем жуём и не думаем
к т о м ы к о г д а с к и д к и 20%

и распродажа и гаснет не гаснет
на днами негаснет по днами негаснет
све рхп лоск ийэк ран ашейжи зни

з

КОМ КОМ КОМ СНА
льDISTый холодный сырой
накрывает тебя земля [накрывает] снегом
влажными листьями всё вперемешку ржавые
пятипалые листья рёбра деревьев тайнопись света
сумерки ветер весенний тени лёгкие тени по зыбким углам
памяти КОМ К О М в воздухе глубоководном апреля
дуга высоковольтной любви

и

и не было б ы л о и не было осени не было
ветер сплошной с п л о ш н о й свет мы пьём этот свет
пьём этот ветер пьём темноту п ь ё м электричество
нищих деревьев живое тепло тени клёнов сливаются
с нашими к т о м ы когда едим в переходе чизбургер
один на двоих ладонь смещается вправо сметает крошки
с губ дорогих к т о м ы когда слушаем грохот машин на мосту

и взрывается сердце и разливается синее алое синее на юг
и на север к о г д а м ы торопимся на электричку
жарко дыханье в с п а н б о н д е блестят синевато глаза
и сквозь перчатку чувствуешь вечность руки напряжённой
жуть эта сладкая жуть вино молодое кровь ударяет в висок
и замирает жизнь замирает р о ж д а е т с я в н о в ь

6

белым снегом зима покрыла мёрзлое поле ||| | || ладони замёрзшие
красноватые прячешь в карманах курточки лёгкой глядишь
исподлобья [дух-человек] лица прикрыты спанбондом влажно
дыхание жизни ||| || || опять эти полые вены м е т р о политена горем
заполнены простым человеческим горем тела и тела полые мысли
труха в голове э л и о т thomas stearns e l i o t мы так давно перешли
на полупальто заполняя всё что под ним чепухой и [р е н и к с о й]
ты помнишь не помнишь свет зыбкий свет сёстры срубленный сад
запертый в доме старик мы с тобой заперты в городе тленья жалкой
[р е н и к с ы] и тлеем и т л е е м в царстве тепла и комфорта скидок
и распродажи |||| ||||| ||||| ||| и дешевет душа и пустеет каменный сад ||
|||| мусор сплошной ||| | || ветер пронизывает до костей вонь пустыри
распад неизбежен |||| |||| | |||| || ||| сегодня у нас безбелковый обед а
завтра мысли-овсянка на завтрак | || |||| |||| ||| Бого-костёр человечества
не про нас ||| | || ||| прах наш развеется сила развеется щепки горящие
щепки в глазах || || ||| ||||| и болит непрестанно болеет что-то в нас

постоянно болеет |||| || лёгкие наши прошиты серыми нитками полу-
гнилыми |||| | |||| |||| || || || || || || || || || || молчи моё горе молчи моя радость
полые кости пусть помолчат пусть забудут распад и воскреснут
будто деревья светом жизни окутанные || || |||| || | ||| и под курточкой
лёгкой слышишь снова пульсирует слышишь это живое и тёплое
даже если зима даже если мороз и снегом покрыто мёрзлое дикое
поле

i

забывчивое тепло осени
обнажённые деревья
ветер грызёт кору старых клёнов

в сумерках старик потерялся
ищет кафе с названием «осень»
обращается к сумеркам
к теням случайных прохожих

в воздухе жидкое золото
свет фонарей
и никто не подскажет где осень

ai

г у л к о е гулкое и не шаги и не голоса
только голые ветки стучат друг о друга

и чья-то ладонь сжимает сияние вербы

и не выпускает п о к а не закончится
[сердцебиенье стиха] этот тахикардический свет
тёмного на шершавом или белого в облаках

Ві

оледенелые руки
сухое вино мёртвых глаз
ворон кружится в воронке зрачка
кружится льдистый ноябрьский снег

мёрзлое дикое поле
опустошённая память

[мысли опять эти мысли]

звенят за оградой
воткнутые в чернозём
замёрзшие астры

между деревьев от холода пьяные
бродят собаки и вылеплены
грубо вылеплены худосочные облака
кровоаво-красные губы тёмная чёлка

одна ты впервые одна

за оградой кладбищенской
остро пахнет свежее горе

гі

третий день
вхожу в узкий туннель прошлого
попыньи чужих судеб

[жизнь соскользнувшая в небытие]

думаю о вас
бедное сердце истлевшая память
зимнее поле морозный туман
заиндевелая сухая трава тёплые рукавицы
и руки бережно обнимающие пустоту

ді

[.....
.....
.....
.....]

на ка м н е н а
ж ё л т о й б у м а г е
на а л ы х г у б а х
ра н а к р о в а в а я
п е с н и

2020–2022 г.

ГРИГОРИЙ БРАЙНИН

УБИТЫЕ

убитый

он похож на солдата вдохнувшего газ фосген
он застыл в судороге как снятый с опоры манекен
и волосы стали ему чужими ветер их шевелит
и взгляд его ему не принадлежит
он последний раз произнёс твоё имя
и стал похож на фото где он же бежит

казалось жизнь отделилась от его тела как дубль
который пошел дальше бросив тела скафандр
мог бы гордо в горы уйти как сван
но он осел стал таять и пошел на убыль
как в анекдоте снегурочка в детском саду
а двойник его вероятно уже в аду

он видит себя на фронтах мировой войны
впитывающим пули посередине чужой страны
или дрожит изломанный в переменном токе его изгибает и пучит
наконец успокаивается и твердеет как свастика

а ты мне сказала несчастный случай
нас спасает быт и гимнастика

он остался висеть на колючей проволоке
конечностями обозначив вертикаль
его тело тащили по снегу волоком
в глазах небесный хрусталь

но может быть всё не так
ты можешь остаться в живых место вакантно
на поле битвы алеет мак
бессмертной любви и звучит бельканто

*

убитый 2

на прощанье поцелуй в уста
залепленные глиной
после взрыва думал что устал
а он был убит железом в спину

здесь земля безвидна и пуста
и ни моисея ни куста
сына бога снятого с креста
или бога в облике галимом

только непрерывная как нефть
через запятую с белым светом
темнота покажется из недр
совместив по смыслу есть и нет
в точке сингулярности ответа

изнутри стучит последний пульс
в тела затвердевшую колоду
я в его глаза гляжу как воду
облака застывшие на фото
и не наглядюсь

*

убитый 3

события тают глотнув СО
рушится вертикаль здания
рыба уснула с буквою О
во рту и её не станет

мёртвый в поле глядит в зенит
дерево догорает
душа сквозь абрис его глазниц
струится в ворота рая

там за посадкой стая ворон

атомы птиц галимых
на небесах в кракелюрах крон
твой чёрно-белый снимок

тонет во взгляде звонкое дно
глаза голубые
время глядит сквозь него в окно
будто его не убили

*

убитые 4

убитые потеряли стыд и лежат
внутренними органами наружу
возле взорванного гаража
их посмертный эксгибиционизм
внушает ужас

полем зрения пролетает дрон
воины в позах не совместимых с жизнью
лежат и небо со всех сторон
прорабатывает увиденное с тщательностью массажиста

3-х сотые шевелятся без ног и рук
маски страданий сменяют друг друга
кровь их впитывает обменный круг

веществ и дыхание всасывает округа

также танки из сажи уже не горят

железные парни не отражают пули

лежат изувеченные тела ребят

и совсем не кажется что они уснули

СЕРГЕЙ ВОЛЧЕНКО

ЖИВЫЕ НА КЛАДБИЩЕ

Мчимся в коридоре скал под узким слепящим клинком южного неба. Кромсая движение проскакивают дорожные знаки. С коротким хлопком – стремясь утянуть нас назад, в пустоту наших пронёсшихся жизней – улетают встречные автомобили.

Вдруг скалы упали и небо, обернувшись морем, вымахнуло под самый край дороги. Натяжение скорости сразу ослабло и кажется лишь ничтожность ещё нескольких километров асфальта помогла донестись нам до того ближайшего участка суши под небом, где люди оборудовали себе место...

Голос волн здесь уже навсегда потонул в громе репродукторов, установленных специально повыше – на столбах и крышах гостиниц, чтобы даже в дальнем уголке посёлка никто не выпал из той курортной мешанины жизни, ради которой доехал сюда. По всему берегу бессмысленно глядят в себя на стендах чёрные буквы: «Купание запрещено», «Пляж заражён». Все лезут в воду, и словно сама жара выдавливает на свет полуденного солнца тощую бледность из набившейся и шевелящейся между волнорезами людской плоти; ...отдыхают толпами, радостно добавляя к невидимой заразе кучи бутылок, объедков и разного мусора. Однако, если потолкаться здесь подольше, то можно ощутить, как само исчезновение дней

мимолётного отпуска не даёт ни передохнуть, ни опомниться и всё гонит и гонит людей с транзисторами на отравленный пляж и с пляжа, толкает в рестораны, бары, а когда настанут сумерки – в неистовом ритме трёт друг о друга на одной танцплощадке, на другой, третьей, пятой... А дальше: их всплески слышим сразу одновременно, оказавшись высоко на горе, с которой виден весь как фосфорная клякса посёлок. Тут, на окраине, они глохнут в пространстве между прошедшим и нынешним, это пространство здесь почти вещественно: оно словно густеет в монотонный и медленный ветер, или один лишь, чуть уловимый звук его, в котором тут же гаснут, моментально гибнут все обычные звуки и шумы людей. А на вершине горы бетонный столб, приблизившись слышим: на его углах ветер тянет сильно; не тот вихрь, с которым мы неслись между скал, однако в его постоянстве ощущается такая мощь, что если постоять дольше, он может услышаться далёким гулом потухшего вулкана, который когда то бушевал и умер здесь.

Спускаемся с него по другую сторону от посёлка и замечаем, что идём меж крестов и надгробий. Сгущающиеся сумерки всё глубже погружают их во тьму, которая всегда тревожит и напоминает о смерти.

А днём кладбище выглядит куда веселее, можно сказать, даже празднично. Среди кипарисов по склону пестрят ограды, кресты светятся голубым, серебристым, жёлтым, зелёным... Дорожки подметены. Зброшенных могил не видно. Даже на самой вершине старинные растрескавшиеся татарские могильники с арабскими выпуклыми буквами на плитах – и те аккуратно прибраны.

На одной из могил старуха прикапывает саженцы туи. Внешность необычная: крючковатый нос, припухлости на скулах, словно подвядшие на берегу медузы – белесые глаза, голова как у пирата лихо повязана полотенцем.

– Уже десять лет не живу – не сдыхаю, – вдруг говорит старуха. – Живым помогать – силы нема. Так хоть помёршим! А больше уж не годна ни на что! Кто придёт сюда, до своих – пойду, блины спеку, вместе помянем. Но как солнце зайдёт – всех гоню. Я не верю ни в Бога, ни в Чёрта, но на кладбище после солнца – самая нехорошая примета. А днём вот прикапываю: чья могила – неизвестно. А вон и ещё могилки – сироты. Кто ж последит, как не я? Сама...

Недоговорив, старуха внезапно кинулась к ближайшему надгробию и, скрючившись, затаилась за ним: внизу у калитки появился человек в мятом костюме, когда-то светлом, но уже давно затёртом, принявшем оттенок цвета навозной мухи, с орденскими планками на пиджаке. Человек озирался по сторонам и, суетливо подтягивая вывернутую как кочерга, набок, негнущуюся ногу, словно она изначально – ещё до рождения, была приставлена неверно, а уже только потом, в течении жизни перестала сгибаться, пошёл... пошёл... вверх. Остановился. Снял фуражку, перекрестился ею. Ещё раз оглянулся и, никого не увидев, потянулся к ещё не обсохшему холмику земли... Но отчаянный вопль чуть не свалил старика, он потерял равновесие, как будто могильная земля провалилась под ним и, не оглядываясь, словно визг не к нему, поспешил назад.

– И нахрамывает тут! И опять нахрамывает! – вопила старуха, издали целясь ему в спину палкой. – Знает, знает, куда придти!

Устроил себе забегаловку! Нарочно буду сторожить до солнца!
Похромаешь тут после похорон! Собак Кирилловых пуцу по
кладбищу! Они тебе кости-то тут растагают! Пьяницы чёртовы!

Две старческие фигуры неуклюже, ужасно медленно, поочерёдно
грозясь друг другу палками – одна молча, не оглядываясь, другая
визжа проклятия – двигались вниз меж кладбищенских могил.
Наконец старик добрался до стальной калитки, лязгнув ею и
захромал по пыльной дороге.

– Нехай, твою мать... – старуха застряла между изгородей, и
хрипло, почти задыхаясь: – Ща мужья ишачат, напиваются с
зарплаты, жёны грызут их с потрохами, едят их. Зачем? Лишь бы
на дороге не валялся, а так: ешь, пока рот свеж, завянет – ничто в рот
не заглянет! Нехай, пейте, но не за счёт упокоенных. У них не дам
ничё отымать!

Но вот она уже у той могилы, где не повезло ветерану, и
поднимает стакан, сперва посмотрела на солнце, сквозь свет, а потом
клюнула носом в него:

– Водка!

И вот стакан уже опять на земле, на тарелке, и ещё дрожит в нём
прозрачная жидкость, а сама она мрачно смотрит на нас:

– Сами пили на поминках и ему принесли. А ведь Валерий –
ребёнок. Он и не пил ни разу. Зачем тогда додали водку ему? И что
ставить над ним? То ли крест, то ли звезду? Привезли убитого. Звезду
поставят.

– Гляньте, какая я стала никудышная! Во! – говорит Анастасия
Тимофеевна уже у себя дома, лёжа на ржавой скрипящей кровати и

прикладывая ко лбу намоченное разбавленным уксусом старенькое полотенце. Лицо всё серебрится мельчайшими каплями влаги, холодные глаза ввалились, губы посинели.

– На огороде с картохой чуть поелозила, и уже ноги замлели и дышать нечем. Сын помощи не окажет. Сознание терять стала. Один раз грянулась – так прямо на палец, связки и полопались все. И так нежненько хрустнул, зараза! У сына – жигуль. Просила свезть до больницы – и то отказал. Машину словил, а сам – не. Не отвёз. Некогда ему значит! Только приказывать очень способен. Да мне не обидно: так и так через год преставлюсь. Уже платице себе сшила синенькое с белой оборочкой вот тут на воротничке, иконку припасла. В сундучке всё. Место на кладбище уготовила. И денег скопила. Всё уже...

Жалко бабку и хочется с сыном поговорить...

– Что же вы матери своей не поможете? – спрашиваем Кирилла. – Ведь невозможно ей одной с хозяйством-то...

Кирилл плавит бруски свинца в особой жаровне, из которой свинец каплями вытекает в воду, тут же превращаясь в дробь. На обеденном столе целая гора дроби и кажется уже всех зверей в Крыму можно уничтожить таким количеством.

– Ага, ей поможешь! Я её, по правде говоря, избегаю! – говорит голос Кирилла из-за горы дроби. – Что-нибудь не так скажешь случайно, или что-то не так поймёт – так даже за самую мелочь трепать станет. И где же силы гребёт столько? Вот сказал ей, что надо бы доски перебросить, чтоб проще бельё было вешать. Думал, она своих отдыхающих попросит. Так она нарочно сама перетащила

и только после этого велела мне смотать проволоку и больше бельё на её половине не вешать.

– А нам она, наоборот, показалась такой доброй! Последние силы кладбищу отдает...

– «Доброй»! Не знаю, на кой ей далось это кладбище. С внуками б лучше сидела, чем со жмурами...

Во дворе за столом под деревом Анастасия Тимофеевна боком, словно на минутку, пристроилась на скамье и стала скрести на тёрке копчёную колбасу.

– Кури! Кури! Кури! – певуче позвала она цыплят. – Если жрать не давать – подохнут все. Вот я и кормлю их каждый день, – схватила горсть тёртой колбасы и раскинула по земле. – Пусть попробуют, – оставшуюся колбасу принялась есть сама. – Что себе – то и им: пользуются, что бабка без зубов. В войну староста зубы повыбил. Передали ему, что у меня партизан раненый – он и нагрязнул: «Ты человека прячешь!» – Нет у меня никакого человека, – отвечаю, а сама-то с испугу на лавку бухнулась: вдруг забыла, что день назад закопала его в низинке у старой могилы. Там земля без камней. «Сейчас найдём», – говорит. Пошли искать. Тогда только и вспомнила, что его уже целый день как нема. Вот как страх память выел. Потом вернулся и чтой-то на меня смотрит не такими глазами. Нервная система потому что: то живо как надуется и так что не сразу, но ровненько, а потом как-то комком, шишкой, как фасолина... а потом схватил винтовку у мальчишки-полицая и как махнет мне по хлебрезке! Прикладом. Уклоняться, нельзя, нет! А то пристрелил бы совсем. И много зубов тогда повыбил. А тут вижу в нашей газете его

харю. И по радио симферопольскому на весь Крым передали, у меня ещё репродуктор висел большой, чёрный, как сковородка: всем, кому он какое зло причинил, явиться в Симферополь на суд. Зря только обрадовалась: на два дня после суда газета попалась, и объявления не слыхала! Не знала! – и вдруг, заработав перед своим лицом скрюченными пальцами, Анастасия Тимофеевна завопила: – Я б ему там все глаза выжрала! Не оторвали б!

– А мальчишка-полицай – тоже наш был?

– Наш, наш! Немцы говорили, наши творили! И сейчас всё то же творится! Вернулись назад татары. Притулили на краю посёлочка палатки, никого не трогают. А первым делом прибрали наверху свои могилы. Я их тогда сразу же зауважала. И вдруг какая-то сука: ла-ла, ла-ла – языком своим по посёлку, что один из них десять кило сахара в магазине получил, а положено только два в одни руки. Потом милиция... Хотели их всех за ноги, за руки в грузовик покидать и отвезти всё равно куда. Э-э, не выйдет! Татары окатились бензином и спички держат: «Наши предки здесь жили, а мы сгорим здесь!». Вот. Стояли так долго. Но менты всё ж отступились. А ночью кто-то ломом загубил две татарских могилы. Там, наверху, где три кипарисины. Эх, не поленилась! Как пошла по посёлку и в каждой хате сказала: кто кому хочет ножик в пузо запхать – пхайте, может, на то и рождены были, я не ведаю, но чтобы могилы крушить – это ж какая злоба! Это ж злоба такая, что некуда дальше! Вот. И, значит, сказала: если кто разбой или скверну мне на могилах учинит – на того всех собак Кирилла из клеток пущу. Такую охоту заделаю –

кишок никто не соберёт. С тех пор ничего не поломато, ничего не отодрато!

А собаки у Кирилла действительно совсем бешеные: расчётливо воспитаны человеком так, чтобы редкая свобода была им только кровавой охотой на зверя; и уже давно – всё, что за решёткой, для них значит терзать и рвать. Заметив на холме очередную процессию, собаки начинают бросаться на решётки; тесные, поставленные одна на другую, клетки ходят ходуном и с грохотом валятся на землю... А тут же, совсем рядом, скорбные несчастные лица людей, полные бессильного страха, что не могут узнать любимого человека в последнем его изменении. И Анастасия Тимофеевна тут же среди них, бормоча что-то, уже помогает прижить в свежую могилу цветы.

– Где увидишь человека добрым? Только здесь. Вот отыми у меня кладбище – не выживу, – иногда говорит она с той безысходной жалостью к людям, какая просыпается в нас со слезами лишь к бессилию покойника.

А иногда вдруг скажет с безжалостной и уверенной надменностью:

– Где увидишь человека добрым, как не на кладбище! – и сейчас слышим даже злорадство: мол, там, за оградой, от вас добра уже не дождёшься, а вот здесь вы и попались мне со своими немощными слезами. Я то могу любить не себя, не других, а то, чего нет...

Бесполезно тут возражать или спорить с ней: кажется, что движется она среди могил, говорит или просто смотрит на нас как бы не своей силой, так что невольно начинаешь всё осязать тем же, что живёт в ней и глядит из её лица, неважно, ответит она вам или нет; и

тогда даже обычный лай собак с её двора вдруг свирепо и гадко вцепится в самое существо вашего горя, отняв последние силы. Вам покажется, что они чуют сейчас вашу слабость, вашу именно человеческую слабость: ибо, в отличие от животных, мы каким-то дьявольским роком обязаны не только помнить и множить опыт зла своих предков, за что расплачиваемся уже всей залитой, пропитанной ядом землей, но и чтить их за это обрядом похорон и даже слёзы свои должны назвать любовью к ним, когда прольются они от муки и страха, что нету её, и уйдём с кладбища только с чувством неразгаданной тоски и бессилия – от чего они, звери, всё же избавлены и сейчас захлебываются в клетках злым и хищным ко всякой слабости лаем.

– Страшный человек! – говорит соседка Анастасии Тимофеевны.
– Её тут все боятся! Только по-хорошему с ней и можно, буквально вынуждает. Однажды я привязала корову там, где она своих гусей обычно пасёт. Подошла ко мне, приказывает: «Убирай своё животное!». Я говорю ей: «Нет! Что ж из того, что тут твои гуси пасутся?» Вот если мой скот к тебе в огород придёт, тогда и командуй. Короче, не уступила ей и одного её гуся чуть ногой в сторону. Что вы думаете? Прибегают ко мне соседи, говорят: «Твоя корова взбесилась!». Побежала и вижу: кричит, прыгает, изо рта пена, к себе не подпускает! И что она с ней сделала? Конечно, не пойман – не вор! Соседи тоже – никто не видел...

Анастасия Тимофеевна останавливается у деревянного невысокого надгробия с прибитой к нему пятиконечной звездой и говорит нам:

– Вот его у себя на чердаке сокрыла от немцев. Партизан. Отряд уходил и его оставили мне недострелянного, недобитого. А он их всех пережил: их в следующий день перебили. Уж после них на чердаке в моих руках преставился. Весь бок чёрным гноем разлился. Да всё равно его б уже ничто не поправило. И я его своими руками здесь ночью зарыла. Если б староста увидал – вместе в этой яме лежали б сейчас. Неглубоко он совсем, и метра не будет! Вот он! Вот он! Весь он здесь и сейчас! И сейчас есть! Всё мне тогда передал! Когда умирал – говорит: «Тебе ещё долго жить, иди ко мне, иди, не бойся!» – я нагнулась, а он меня как схватил, да как прижал к себе, и ухо прямо к губам своим и долго-долго в самое ухо учил как мстить через животных! Разных секретов передал, как мстить за зло за то, что я, рискуя собой, спасала его! Через животных! Передал и умер сразу почти. Я только один раз попробовала, когда надо было. На корове. И взбесилась корова. Ничего никто поделать не мог. Один только раз применила. В награду за то, что спасала, передал он мне это...

Увидим на миг, как ветер сорвёт с могил ворон, и, неподвижные, увеличенные взмахами крыльев, они покажутся против ветра тяжёлыми и чёрными, как индюки...

– Что, по-вашему, сильнее: добро или зло? – спрашиваем Анастасию Тимофеевну, сидя вместе с ней на кухне за столом.

– Зло сильнее!!!

– Почему? Вот вы, с одной стороны говорите, что все плохие, а сами, чуть что – и тоже готовы зло причинить. Разве от этого кто-нибудь станет лучше?

– А от добра станет?

– Конечно. Например, вам кто-нибудь сделает плохое, а вы ему, наоборот – хорошее. А потом это так и пойдёт по цепочке от одного к другому. И окажется, что сильнее добро.

– Не окажется.

– Почему же?

– Не поймут. Если б зло понимали, оно б и не нужно было. И никогда добро по цепочке не пойдёт.

– Ну, если так говорить, то естественно не пойдёт.

– Хе! Говорить! Как раз если только говорить о добре, может тогда-то и пойдёт! А вот если делать его – тогда и не двинется. Потому что зло им кормится! И я б хотела не делать, не делать добра, но я не в силах! Я последнее, дура, отдам, если попросят. Соседка всегда: то ей дай, это. Вчера сала опять просила борщ зажарить. Я даю, мне не жалко. Но сама про себя думаю: что б ты подавилась этим салом моим! Один чёрт, как была жадюгой, так жадюгой и останется. Так уж лучше дать, коли без разницы. А сама подумаю: что б ты подавилась им.

– Но ведь не все же жадюги.

– Правильно. Поэтому кто мне столько добра сделает, – Тимофеевна показывает руками ширину плеч, – я столько добра сделаю, – и разводит руками чуть шире. – А кто столько зла сделает, – показывает ноготок, – я ему во-о-о сколько зла сделаю! – раскидывает руки во всю ширь. – Не поверите, но за доброе дело даже немца во время войны спасла. Когда жрать им не стало чего – пошли по всем дворам наших животных резать. И этак, знаете,

нахально, будто это мы у них наших животных упёрли! Будто они все ихние, эти животные-то... А у меня в сараюхе свинья с курицей жили, свинья шебутная такая, а курица немного контуженая была. Свинью штыками закололи, кишки долой и дальше. А я-то скорей, пока не вернулись, по всему брюху здоровенный кус сала отхватила, чтоб детей кормить, трое детей было. И сама уселась на свинью, давлую задом своим, чтоб распор брюха поуже был, чтоб не догадались. И вдруг заходит один в форме – приехали уже на подводе, забирать. Увидел и... сразу же догадался. И что мне делать-то? И ничего, нахмурился и ушёл молча... А я так и осталась на свинье сидеть. А потом узнала, что он ещё кому то, у кого много детей, всех животных оставил. А когда наши с танками, да с пулемётами ворвались – такая стрельбища пошла, расстреливали не хуже, чем они нас. Ох, я уши сидела заткнувши! Нехай, не жалко, а просто не могу: как будто меня всю пули дерут. Наши, значит, вошли и всё опять стало наше. И земля наша, и хаты и животные. Ну, радость у всех, сами понимаете какая великая. А я пошла своей курице контуженой немножко хлебца дать, думаю, раз праздник такой, пусть наедается. Сараюху открываю – сидит! Не курица – он сидит, в форме который! Сам как контуженый! На меня не смотрит – в угол вылутился. На карачках сидит, как татарин. Э-э-э, думаю, сама с тобой управлюсь! Щас припру дверь бревниной, залью курятник соляжкой, ох полыхать будешь! А потом думаю: у меня ж там курица контуженая... и что же он мне плохого сделал-то? Он ведь этой свиньёй оставленной моих детей пожалел. Ай, думаю – пусть сидит. Как будто не видела и подходить туда не буду. А тут наши – двory прочёсывать. Что мне

делать? Говорю, не знаю, нет никого! А они прямо к курятнику. Тут я хватанула свои пять похоронок и за ними. Кричу: вы здесь по моей крови ходите! У меня пять человек за Севастополь легло! И все пять похороночек перед ними веером, одна к одной: отец, муж, брат, брат отца и сводный брат. Встала перед курятником и давай этим веером обмахиваться и улыба-а-аюсь, хе-хе! Красота-а-а! Они как увидели, что похоронками своего отца, да братьев на себя этак сладко ветерок гоню – и тикать со двора на три метра против ветра, не считая брызгов. Решили, что я от горя помешана крепко.

А был случай, – продолжает Анастасия Тимофеевна, – чуть не убила! В чём дело было – говорить не буду, короче, соседям одним отомстить не смогла. И решила навсегда уйти из дому, забрести куда глаза глядят и убить кого-нибудь. Как в фильме: «Неизвестная женщина». Давно я смотрела. И что-то остался он во мне, этот фильм. Думаю, вот также пойду, как эта женщина, и убью. И чтоб никто никогда не узнал, кто я, откуда и зачем это сделала. Как в фильме.

– И кого же вы убить собрались?

– А такого, который сам себе не нужен.

– Что значит: «сам себе не нужен»?

– А так, который ни людям, ни государству не нужен. С кем слажу! И думаю, когда будут меня судить и я вдруг увижу на суде обидчика своего, ни за что не скажу, что он причиной! Никто и не узнает. И решила пойти. Уже в узелок вещи запхала, и вдруг приезжает одна моя отдыхающая и говорит мне: «Что с тобой, почему у тебя всё лицо узлами пошло?». Я ей и рассказала. А она и

говорит: «Дура ты, дура. Они ж только обрадуются, что до убийства тебя довели. Ты им только радость принесёшь несусветную. Ты, наоборот, веселись, песни пой! Покажи всем, что они тебя нисколечко не разозлили! Вот тогда-то им и станет тошно!». Думаю, их ты! И впрямь дура. Раз! Поставила бутылку! Из-под водки! Налила водой! Две рюмки на стол. Вышла во двор и давай песни орать. А они там из-за забора выглядывают. Думают, что это Анастасия рехнулась от обиды. А я знай себе ору: Шумел камыш! А потом на кухне: Пей, что не пьёшь! И рюмками: лязг-лязг! – Анастасия Тимофеевна хватает со стола два ножа и бьёт их один о другой и кричит: – Лязг-лязг!

А со двора если послушать, то полное впечатление, что она действительно с кем-то... Мужской голос:

– Да я уже напился, тётя Настя.

– Всё равно пей!

– Да куда, и так ужратый.

– Пей, говорю! Лязг-лязг! Шумел камыш! Пей, что не пьёшь!

– А ей, соседке этой, обидчице моей, значит, интересно стало.

Пришла и говорит: «С кем это ты пьянствуешь?» – Одна, отвечаю. – «А почему две рюмки?» – А тебе что за дело? – «А кого ты у хати заперла?» – А никого, – отвечаю. – Тебе какое дело! Вот! А по посёлку слух пошёл: баба Настя себе ухажёра привела. Комедия! И только после этого мне немножко легче стало... Вот та-а-к!

Последние слова звучат совсем жалобно.

Утром, как всегда, Анастасия Тимофеевна идёт осматривать своё кладбище. По дороге наш последний разговор с ней:

– А если б̄ здесь захоронили этого предателя – вашего старосту, на чей суд вы не попали, стали бы следить за его могилой?

– А что ж не последить, и следила бы, как и за другими.

– Почему? Он ведь злодей, он же наверно в аду сейчас...

– Никакого там ада нема, никакого там рая нема...

– А что есть?

– Ничего нет. Безвоздушное пространство. Так если не живёт он сейчас нигде – зачем мстить?..

ЮРИЙ ПРОСКУРЯКОВ

КРИЗИС ДВУГЛАВОГО ФРЕЙДА

сумерки темны аллеи
вой пса отметил мёртвых срок
осколки самолётов мгла
и только запах также клеит
тех кто не вызубрил урок
темны аллеи ночь светла

темны аллеи ночь светла
на кремне скользком пошатнуться
всё что обещано забыть
век что плевком растлён дотла
рисует в окнах не вернуться
не докурить не долюбить

не отразиться в зеркалах
поправь часы смахни усталость
нас бог берёт потом устал
всё тот же гонор и размах
но воеет пёс такая малость
такой несбывшийся запал

там пропасть зияла во ржи
и нищие сакли сияли
я ехал на самосвале
с нелепым названием жизнь

и ты мне махнула рукой
как будто я был на расстреле
жужжали свинцовые шмели
и не нарушали покой

мы были на той стороне
откуда возврат невозможен
откуда о господи боже
клянутся несчастной стране

водитель нажмёт рычажок
и опрокинется кущи
туда где ни хуже ни лучше
по сердцу смертельный ожёг

мы с тобой персонажи зловещей игры

обязательное условие умереть
цветущие вишни в твоём саду
одурманивают и нечем крыть
погружённые в забытие на треть
мы вертинские какаду

кувыркаясь вытаскиваем билет
нам бы выигрыш угадать
кокаин стряхнуть и в себя прийти
футуризм плакатов всегда филе
и состав не умеющий свинговать
в саксофонах прячет свои культи

и придёт механический персонаж
совершенно пустой и округлый ноль
с нами в футбол играть
и страна в воротах устав стонать
разведёт о прошлом свою канифоль
извини канитель про войну опять

устроено так чтоб никто ничего не читал
гениальность стихов закрепилась корнями в ютубе
депрессия стен излучает ни глюк и ни бред
ночь толкается снами как сбившийся с курса причал
может любит но сердцу печально не любит

и печатает амэн в свой глупый смешной трафарет

если в кресле умру будет образов в мыслях толпа
друг сквозь друга светить светляками-стихами
заблудились огни и во мрак погрузились окрест
только заступов стук этих вечно последних лопат
я настолько живой что могу разговаривать с вами
по привычке обычной для этих заброшенных мест

вот луна расплескалась подобием кляксы и лжи
в запятых остановках на мрачных страницах спецхрана
кто-то смотрит в окно кто-то в полночь шуршит у двери
уйди пока спят паранойю в рюкзак завяжи
загляни в зеркала или жизнь оборви из нагана
говори сам с собой без конца говори

я бы поспал немного ночь светла
осенняя листва целует стёкла
и что мне блеск невидимых границ
мой бог глядит как дятел из дупла
не может быть чтобы душа оглохла
из-за людей досужей болтовни

но юность всё же оставляет след
вороны не снегу татуировкой

и эти пятна чёрные вокруг
проросшие из траурных кассет
идёт война улыбкою неловкой
отмечен вой артиллерийских фуг

мне надо спать земля давно не пух
не верь рассказам что ещё вернутся
грунт на героях по-пластунски свеж
и эти тучи зимних трупных мух
на скатертях крахмаленых до хруста
на празднике несбывшихся надежд

посмотри в мой невидящий глаз
там блуждают забытые мысли
ты смеёшься увидев себя
пузырями тупой плексиглаз
до зрачка эти мысли изгрызли
и глубже долбят

посмотри в свой затылок во тьму
тьма набита печалью невидимой
хоть бы плакать в пустыне и ждать
я с тобой говорю не к тому
что тебя в одиночестве выдумал
и потом подхватила винда

счастлив тот кто купил телескоп
на окраине свалкой отмеченной
так монтируют в черепе явь
чтобы миг отразился легко
на могильном кресте поперечиной
ты и я

отрезать ухо застрелить себя
барыгам завещать картины
и услаждать туристов мерзкий вкус
как идиот эстетикой скорбя
артхаус сбрызнуть кровью тарантино
чем эти звёзды лучше твоих бус

ты поправляешь зеркало оно
твой образ бросит на ковёр в околках
повсюду кровь на радужных краях
любовь и жизнь нелепое порно
и музыка что прячется в иголках
соскакивает с ямок на поля

всё это значит что идёт война
окопная движуха прячьте яйца
уснёшь на миг и возвратишься в бред

в котором бесконечная стена
китайская упрятанная в рации
и ротный командир двуглавый фрейд

как хорошо зависеть от вранья
понятия поскрёбыши законов
плати кассиру и с пакетом вон
пластинки карих глаз сведи в коньяк
в нём талой искрой гаснет каждый промах
ничуть не веселее похорон

играют марш славянки на причал
в кричащей тьме забрасывают шали
простите эту путаницу слов
печальный лес в моей судьбе молчал
и мы вдвоём лежали и молчали
между могил и свадебных венков

журчал поток героев возвращать
не торопились облачные дебри
всех кто ушёл и всех кого ушли
и всех кого принудили молчать
чей пепел хрестоматия серебрит
присушиваясь к голосу харит

ОЛЕГ АРОНСОН

ОСЯЗАЯ АПОКАЛИПСИС

Владимир Мартынов как агент неизвестного времени

Мы привыкли к тому, что Владимир Иванович Мартынов, композитор, провозгласивший и восславивший конец времени композиторов, блестящий музыкант, исполняющий собственные сочинения соло, вместе с Татьяной Гринденко, с ансамблем Orus Posth, с современными музыкантами, академическими и не только, - не просто композитор и музыкант. Он вторгается в разные сопредельные сферы, где свои размышления о судьбе музыки вплетает в воспоминания, в философские размышления о современном искусстве и в богословские толкования текущего момента, выпускает одну книгу за другой, создавая своеобразный частный интеллектуальный архив переломной эпохи. Сам он называет эту практику автоархеологией, которую противопоставляет автобиографии, очерчивающей обычно лишь экспансию авторского «я». Автоархеология Мартынова же – своеобразная попытка нивелировать «я», рассмотреть его как комплекс ключевых аффектов времени, как локальное пространство глобальной трансформации мира.

Эта деятельность Мартынова, параллельная его музыкальным экспериментам и во многом резонирующая с ними, требует особого внимания, поскольку, если мы по привычке будем усматривать в ней биографическую доминанту (а это очень легко, естественно и

приятно делать), то упустим важную деталь, а именно – интенсивность намерения, стремление к соприкосновению с опытом, не данным отдельному человеческому существу. Задача, которую решает Мартынов, амбициозна и изысканно сложна. Она в том, чтобы невозможный человеческий опыт (опыт нечеловеческого) проявить в частной практике жизни, где детство, воспитание, культура, искусство, знание и даже вера – лишь отдельные способы существования и самоопределения человека, каждый из которых отделяет его от мира, а не включает в него. Перед нами один из важнейших вопросов современной философии (как возможен бессубъектный опыт, опыт имманентности жизни?), который Мартынов решает практически, создавая своего рода коллаидер из разных доступных ему практик. До недавнего времени в нем сталкивались музыка, философия, религия, литература, а в последнее время к ним прибавилась еще и выставочная активность. От звука и слова Владимир Иванович постепенно мигрирует в сферу пластических образов, где графические и живописные характеристики растворяются в иконосфере современных медиа. Если мы задаёмся стандартным вопросом «что заставляет композитора писать книги, картины, вторгаться в пространство художественной галереи?», то уже подразумеваем в композиторе автора, в том числе и автора всего остального, что словно заранее освящено его композиторской славой. Однако задача Мартынова иная. Рискну предположить, что его намерение как раз в том, чтобы через разнообразные практики, интеллектуальные и художественные (а точнее – «квазиинтеллектуальные» и «квазихудожественные»,

поскольку все привычные слова заражены непререкаемой ценностью искусства), понять, что же он делает как композитор во времени, когда композитором быть не пристало.

Быть композитором в композиторскую эпоху – быть творцом и имитировать Творца, взывать к поклонению или хотя бы к пристойному гонорару. Быть же композитором в некомпозиторскую эпоху, значит, либо не замечать происходящих в мире перемен, либо пытаться уловить в самом композиторстве некую иную сторону, нежели власть над нотами и публикой.

Сколько раз приходилось слышать ироничный упрек в адрес Мартынова, что, мол, диагностировав конец времени композиторов, он сам продолжает эту практику, сочиняя произведения, подписывая партитуры своим именем, не отказываясь от авторства. Наивность подобных высказываний – лучшая их сторона, другая сторона – страх... Страх столкновения с пределом неких сложившихся представлений о мире, воплощенных в ценностях господствующей культуры, такой знакомый страх перемен.

Именно перемены интересуют Мартынова прежде всего. Для него перемены не просто изменения, но изменения столь радикальные, что их невозможно соотносить со временем человеческой жизни. Они принадлежат другому времени, которое даже не историческое (все еще схватываемое человеческой способностью познания), а, скорее, геоисторическое, то есть время процессов, людьми и живыми существами не замечаемых. Время «слишком большой длительности» (*la très longue durée*), называет это Фернан Бродель,

отыскивая его крупницы в просто «большой длительности» общественно-исторических формаций, парадигм и эпистем. Дело в конце концов не в том, что композитор пишет музыку, декларируя обреченность самой этой затеи. Дело в том, что сама практика композиторства – частный случай фундаментального отделения себя от мира. Другие варианты такого противопоставления – картина, сцена, выставочное пространство (если мы говорим о практиках искусства). В более общем виде можно, вслед за Хайдеггером, говорить о подручной реальности, когда вещи не отделены от практики существования, не превращены еще в нейтральные объекты, пригодные для незаинтересованного взгляда, познания и созерцания. На это немецкий философ обращает внимание в 15 параграфе «Бытия и времени», где как раз и появляется это важное слово - *die Zuhandenheit*, *подручность*, то в вещах, что не является вспомогательным средством, а составляет область первичной включенности в мир, непосредственный контакт с ним.

Так, издалека, мы приходим к вопросу: возможно ли не сочинять музыку, а извлекать ее из мира, подобно тому как это делают диджеи в отношении уже имеющегося архива звукозаписей? И развивая эту тему: возможны ли искусство и наука не как практики представления (воображения и знания), не как режимы существования истины (аффективной или рациональной), а как опыт обнаружения в вещах нечеловекомерных стихий? Простой ответ на последний вопрос – конечно нет, поскольку именно это – возможность удваивать мир миметически, создавая его копию в виде художественной или

научной «реальности», позволяет отличать искусство и науку от магии. Но что если мы недооцениваем магическую составляющую нашего сегодняшнего существования? Что если действие композиторства не только в авторстве музыки, но и в создании поля соприкосновения с шумом? Интересно, что страх перед шумом проявляется даже в его понимании физическом и информационном, оставляя свой след в том числе и в энциклопедических статьях. Говоря «магия» или «шум» хочется быть предельно конкретным, поскольку совсем близко располагается банальность метафорического прочтения. Словосочетания «магия искусства» или «информационный шум» уже готовы прийти на ум, заменяя собой восторг и раздражение. При этом конкретность и прямота зачастую связывают магию исключительно с целителями-шарлатанами или лжепророками, а шум с утомляющими хаотичными звуками повседневности или свистом в ушах у гипертоника... Магии сегодня либо не доверяют, либо подменяют ею веру. Шум в своей данности предполагает его устранение. Именно поэтому подавляющее число слушателей «Белого альбома» (и даже отъявленные битломаны) пропускают композицию «Революция 9».

Но возможна и иная конкретность: рассматривать магию и шум как фрагменты нечеловеческого опыта восприимчивости к полноте мира, как моменты причастности к слишком большой длительности. Именно так, предельно конкретно, а не метафорически и даже не аллегорически, пытается Мартынов мыслить апокалипсис. Для него это не риторическое причитание и не провидение, а способ отношения к вещам.

Перестать видеть в вещах «нужность» для себя или человечества – вариант апокалиптического видения. Делать вещи ненужные (композиции музыкальные, литературные и выставочные) – прерогатива апокалиптического видения. Не стоит здесь даже пытаться соотнести ненужность с кантовской «целесообразностью без представления о цели» (так немецкий философ определяет прекрасное), поскольку в случае Мартынова любая устойчивая форма – обман, способ не замечать свое нахождение в апокалиптическом потоке, а кантовская «целесообразность» есть именно форма придания аффективному измерению (каковому принадлежат чувства прекрасного и возвышенного) познавательный характер. В своих произведениях (и музыкальных, и мемуарных, и пластических) Мартынов пытается создать монаду апокалиптического времени, времени, которое не приходит, а длится. Для него апокалипсис – не момент, а поток трансформаций внутри самого времени. Этот своеобразный «шум времени», зафиксирован им в образах своей «Книги перемен», где набор китайских гексаграмм, позволяющих осуществлять ситуативные магические (монтажные) манипуляции, он пытается заменить текстами и изображениями, доступными нам, отлученным от китайской мудрости. Каждый из этих образов бессмысленен, но их ритмы и сочетания создают – нет, не смысл – всего лишь резонанс, некий избыточный шум, пластическое оформление апокалипсиса. Найти возможность быть имманентным этому шуму непросто. Мешает всё – традиции, музыкальное воспитание, образование, способности, пристрастия, друзья и коллеги, собственные прозрения

и даже вера. Спасает то, о чём хочется думать в последнюю очередь, что заклеено и презираемо – графомания. Страсть письма. Любого. Музыкального, литературного, графического. Это то, что сам Мартынов отмечает в себе как манию, когда невозможно не писать. В сообщники он берет Гёте, цитируя его высказывание о том, что рисование для него сродни зависимости курильщика. Можно также вспомнить и Эйзенштейна, с его неуёмной страстью к рисунку, настоящей замороженностью движением линии, и Дмитрия Александровича Пригова, друга и постоянного собеседника Владимира Ивановича, ставшего своего рода *regretum mobile* по производству стихов и рисунков. Мартынов пытается максимально расширить значение такого рода зависимостей. Для него практика нотного письма, написание текста и рисунок на бумаге имеют общую природу. И эта мания письма проявляется не только как графо-мания, но и как вскрытие *подручности* звука, слова, изображения. Важно здесь и то, что ноты на бумаге сопрягаются с касанием клавиш, слова с авторучкой или клавиатурой пишущей машинки, а образы – со способностью руки провести линию, оставить отпечаток. Обычно графоманию рассматривают как девиацию, неспособность к требованиям завершенности формы, к созданию произведения в определенных институциональных рамках, то есть произведения как объекта потребления. В мании письма господствует иной тип экономики, противостоящей политэкономии литературы или искусства.

Но что она предлагает в виде собственной экономики, не вписывающейся в ту, внутри которой литература и искусство сложились как социальные институты?

Того, кто пишет нескончаемый текст-поток, обычно определяют как «плохого» автора, производящего текст не имеющий адресата.

Действительно, кто адресат графоманского письма? Имеет ли оно вообще адресата? Есть ли у него читатель, и если есть, то каков он?

Наделив такое письмо адресатом в виде обычного читателя (что с психологической точки зрения вполне естественно), мы, таким образом, помещаем графоманию в сферу политэкономии литературы, где она функционирует чисто негативно. Предмет литературы – это, так или иначе, функционирование произведения в культуре плюс форма произведения с его приемами, литературной стилистикой и т.п. Предмет графомании – это собственно письмо. Письмо и как запись, и как процесс, как акт, в котором произведение (литературы и не только) еще не обрело свою форму. Такое письмо всегда вытесняется, а форма произведения всегда пытается устранить его следы, в которых сохраняется бесформенность и незащищенность графомании.

И здесь мало, даже признав в себе эту манию, превратить свою якобы слабую сторону в сильную. Другое дело – обнаружить иной тип экономики, ориентированной не на нехватку (товаров, произведений, шедевров), а на чистый избыток. Органическая мания письма придает любому тексту (нотному или словесному) и изображению нечто лишнее, ненужное и бессмысленное. Именно это раздражает человека культуры, ориентированного на смысл. Он еще готов

принять бессмыслицу в качестве экзистенциального абсурда, но с трудом принимает ее жизненную необходимость. Потому с такой очевидностью радость абсурда обэриутов противостоит гнетущему абсурдизму Кафки (с его вечной нехваткой Закона).

Но еще более важно, что само письмо (запись) – не только техника производства и сохранения информации, но также осязательная модель коммуникации с миром, своего рода импринтинг, когда периферийные ощущения формирует тебя не в меньшей степени, нежели картезианское ощупывание вещей глазом. Так «видение вскользь» (вспомним книгу Мартынова «Пёстрые прутья Иакова») означает становиться тактильным отпечатком мира, через прямой (магический) контакт с ним, преодолевая удвоение мира через накарябанные на бумаге или холсте знаки. В мании письма мы оказываемся имманентны миру, а не отделены от него, а само письмо невольно отсылает к первым следам, оставленным в пещерах эпохи палеолита.

Не случайно на обложку своей «Книги перемен» Мартынов выносит отпечаток ладони из пещеры Шове. В этом отпечатке, как и в других древних наскальных изображениях, историки усматривают исток искусства, открытие способности человеком дублировать мир образами. Но возможно в этом отпечатке завораживает сама его «данность». Точнее, в том, что в этих изображениях воспринимается нами как «наличное» и «обыденное» всегда присутствует дополнительный отголосок дара. Это с особенной ясностью выражено в феноменологии Жан-Люка Марьона, для которого

«данность» (*donné*) и есть «дар» (*le don*), насыщающий вещи неким избытком, в котором таится возможность веры.

Когда Вернер Херцог снимал в пещере Шове свой фильм («Пещера забытых снов»), то использованная им технология 3D позволила преодолеть плоский характер этих рисунков, тем самым переведя их из созерцательного мира зрителя в область максимальной близости, почти тактильной, где они перестают выполнять роль изображений, а впитывают в себя динамику неизвестной дальней жизни. Но если Херцог обнаруживает в наскальных рисунках протокинематографические элементы, акцентируя (благодаря 3D) различие между плоским пространством представления и объемным характером жизни, то для Мартынова важен сам акт касания, бессмысленного отпечатка, еще не ставшего изображением. Для него любая линия несет в себе опыт этого касания, любая графема отсылает к магической сопричастности с миром. Многие исследователи полагают, что именно как преодоление этой магической связи появляется религиозный запрет на изображение в монотеизме, а с ослаблением этой связи и ее утратой, мы оказываемся поглощенными пространством изображений, порождая воображение, идеи и концепции. Андре Леруа-Гуран даже приходит к выводу, что именно в наскальных рисунках впервые проявляется как вид *homo sapiens*, моторные функции организма которого постепенно теряются и отделяются от интеллекта. В этом состоит первый шаг будущего разделения теории и практики, а также господство подражательных имитационных практик (политики, науки, искусства). Схожи и размышления Мартынова. Он видит в

линии, проведенной когтем медведя по неровной скале пещеры более тридцати тысяч лет назад, акт прерывания дочеловеческой истории и вхождение человека в ту историю, которую мы опознаем как историю человечества. Но также, будучи причастен к искусству XX века, он уподобляет этому жесту и знаменитый квадрат Малевича, и писсуар Дюшана, и 4'33'' Кейджа, работы, каждая из которых по своему прерывает историю искусства, преодолевая соответственно пространства живописи, экспозиции, звуковой композиции, оставляя зрителя наедине с самим собой, в неуютном одиночестве и растерянности. Всё это – частные случаи общего прерывания истории, глобальной трансформации мира, которая происходит на наших глазах, а точнее ощущается нами через разрозненные знаки утраты привычных и ценимых вещей, что читаются как знаки энтропии, или – апокалипсиса, поглотившего в том числе и второй закон термодинамики... Однако наряду с меланхолией утраты в этих знаках открывается совершенно иная сопричастность с миром, с которой не может смириться разум, для которого это не более чем бессмыслица, то есть игра или провокация.

Но бессмыслица может восприниматься и как тот самый избыток жизни, своеобразный «дар мира», провоцирующий особую экономику – экономику изобилия и щедрости, противостоящую экономике обмена и идее собственности. Отдавать (дарить, любить) и быть в согласии с тем, что дано, то есть даровано миром, - в этом неумолимая логика щедрости, сколь бы скуден ни был запас. Она описана отчасти Марселем Моссом в знаменитом «Эссе о даре» и Маршаллом Салинсом в работах по экономике обществ каменного

века, которые он называет «обществами изобилия». Следуя этой логике, первые наскальные отпечатки людей людям не принадлежали, но были следами их магической включенности в мир, были даром мира, который мы сегодня воспринимаем как магию, как силы желания имманентные щедрости самой жизни. Щедрость и радость – сестры, одинаковы их приметы.

Настоящий дар графомании в ее расточительности и причастности бесконечности (полноте мира) в каждом моменте письма. Это касание бесконечности не может быть передано через завершённую форму (произведения), но вполне уживается с формой исчезающей или ускользающей, истончающей любое содержание до минимального аффекта.

И здесь невозможно не вспомнить пристрастие Мартынова-композитора к минимализму. Оставляя в стороне музыковедческие описания этого направления, обратим внимание лишь на то, что в минимализме дан ключ к бытию-в-потоке: искусственный (почти ритуальный) бессмысленный повтор, позволяющий не вносить изменения, а подчиняться им.

Моторная функция руки (так и видишь при этих словах Владимира Ивановича за фортепиано) в этот момент осязает и сонорную, и визуальную сторону мира, извлекая звук из шума, а образ из хаоса изображений. И это уже не темы и вариации, а повторы и смещения. Не знаки, а отношения. Вместо звуков – резонансы, вместо смысла – парадоксы. И никаких перипетий и кульминаций. Последние – дань мимесису, имитация жизни по канонам трагедии. Для Мартынова же в апокалипсисе нет трагедии, которую мы всегда готовы превратить в

антиутопию или мелодраму, а есть то, что сам он скромно называет «антропологическим сдвигом», таким изменением мира, которое не предполагает дальнейшее существование человека в прежнем виде как человека разумного или человека культуры. Не рай ли это, где шум и музыка неразличимы? Уж точно не катастрофа. Возможно, повтор. Повтор того, что уже было когда-то, когда след стал изображением. Можно предположить, что этому сопутствовала радость, подобная радости повторения в детском лепете, еще не знающем смысла, отделяющего тебя от полноты мира. Именно так: товар, произведение и шедевр исходят из идеи нехватки, а повтор утверждает экспансию лишнего, данность данного. (Как тут не вспомнить мартыновский *Requiem*, настолько переполненный наивным мелодическим восторгом и акустической эйфорией многоголосного пения, что сама смерть становится нонсенсом). Радость того, что коготь убитого зверя оставляет след на камне, а палец - отпечаток на глине, - шаг в становлении мира, где правит *digitus Dei* (перст Божий), не указующий, а трогающий, передающий инстинкт касания. И сегодня Владимир Иванович Мартынов старается нащупать возможность провести линию, которая станет счастливым следом длящегося апокалипсиса, последним касанием в преддверии *digital vita*.

АЛЕКСАНДР ИЛИЧЕВСКИЙ

ПОД СТЕНАМИ ИЛИОНА

Размышление о книге Аркадия Ковельмана «Дети Екклесиаста (Шестов, Бродский и другие)»

Книга Аркадия Ковельмана «Дети Екклесиаста (Шестов, Бродский и другие)» — яркое явление в области гуманитарных исследований. Филология и философия в ней рука об руку ставят под вопрос феномен исторического смысла, предлагая читателю совершить непростое «странствование по душам» — по выражению Льва Шестова, одного из героев этой книги. Подобно библейскому Екклесиасту, книга задаётся вопросом: что остаётся за вычетом исторического хаоса и возможно ли отыскать катарсис, если чуть не каждая эпоха грозит стать последней?

Лейтмотивом исследования Ковельмана звучит парадокс бессмысленности истории и одновременно отчаянных поисков её смысла. Что значит искать смысл там, где воцаряется хаос? Эта проблема знакома нам со времён Екклесиаста: «Род приходит и род уходит, а земля пребывает вовеки». Между рождением и уходом каждого поколения — текучая бесконечность исторических событий, большая часть которых, как кажется, не поддаётся логическому осмыслению. Хорошую иллюстрацию того, что имеется в виду, можно встретить в «Гелиополе» Эрнста Юнгера:

«Гелиополь – древний город с замками и дворцами, базарами и густонаселенными жилыми кварталами – открылся взору во всем своем великолепии в ярких лучах солнца. <...> Династии как богов, так и князей [здесь] сменяли друг друга. Фундаменты построек более поздних времен покоились на культурном слое былых цивилизаций, следы великих пожаров и войн оставили в нем свой ленточный след цвета ржавчины и крови. Несметные поколения жили здесь, любили, надеялись и бесследно ушли, приняв смерть. <...> Земля его [Гелиополя] уподоблялась ниве, постоянно давая все новые всходы. <...> Глаз улавливает порой свет веков, исходящий от колонн и арок над ними, неподвластный тлену времени. Город стоял, как стены Илиона в гекзаметрах Гомера...».

Почти полная безлюдность текстов Юнгера — и его едва ли не надмирный взгляд, мне кажется, как раз относится к категории вневременного, к той же «окрестности», к какой принадлежит точка зрения Екклесиаста. Добавлю еще, что в нашем мире гекзаметрические стены Илиона порой оказываются крепче стен каменных.

Ковельман показывает, что человечество не отказывается от надежды разглядеть в хаосе некую структурную логику. Именно в этом ключе автор обращается к творчеству Иосифа Бродского и Льва Шестова, проводя читателя через тексты, в которых зреет трагический разлад между историческим процессом и человеческой попыткой «схватить» этот процесс за хвост. Вслед за Шестовым, который предлагает трактовать философию как «странствование по душам», Ковельман приглашает нас к путешествию по культурам и временам, где ради поиска истины нередко приходится «снимать с носа очки с тусклыми стёклами» и встречаться лицом к лицу с концом мироздания (в жанре хотя бы стихотворения Иосифа Бродского «Fin de Siècle» — «Век скоро кончится, но раньше кончусь я»).

И тут в голову приходит метафорическая связь между поэтическим сознанием в эпохе радикальных перемен и «тёмной материей», присутствующей, но не вступающей во взаимодействие ни с каким другим веществом. Как физики ищут следы таинственного вещества, но не могут его напрямую увидеть, так и поэт или мыслитель пытается осмыслить хаотические потоки истории, не имея возможности обзреть их целиком. Примером служит сопоставление «Недоноска» Баратынского и «Осеннего крика ястреба» Бродского: стремление взлететь повыше, хотя бы над фермерским двором, хотя бы над Коннектикутом, а в итоге — дерзкая попытка достичь «объективного ада стратосферы», где дышать уже нечем, но зато откровение ближе.

В этом же ряду вспоминается и грандиозный, по-своему «какофонический» замысел Скрябина — написать «Симфонию Конца», которая, исполняемая в некоем индийском ашраме, должна была призвать небеса на землю и объявить конец истории через катарсис искусства. Кажется, многие художники — каждый по-своему — искали свою «Поэму конца», позволяющую схватить всю бессмысленность мира и обратить её в символически выраженную форму. Иными словами: заклясть.

В «Детях Екклесиаста» звучит мысль о неразрывной связи литературы и философии. Шестов утверждал, что философия — это прежде всего особый род письма. Автор показывает, как герменевтический подход Шестова напоминает мидраш: толкование одного текста другим, сплетение смыслов, где «мысль следует за словом». В результате рождается интеллектуальная ткань, в которую вплетены и древний Талмуд, и Платон с его «Пиром» и «пещерой», и Достоевский с «подпольем» (той же «пещерой»), и даже неожиданные фигуры вроде Гиллеля Цейтлина, погибшего в катастрофе Холокоста.

Такой метод — не просто стиль повествования, а способ «увидеть» истину боковым зрением, через переключку эпох и идей. Здесь-то и обретает особую силу библейский Екклесиаст: «суета сует» трансформируется из источника безысходности в приём самопознания, когда попытка понять собственную судьбу помогает хотя бы на миг угадать логику истории.

В книге звучат реальные трагедии XX века — начиная от Холокоста и заканчивая вопросами авторитарных режимов XXI

столетия. Случай Ганди, пытавшегося «умиротворить» Гитлера письмом в 1939 году, Ковельман приводит как пример трагического исторического эксперимента, когда против невообразимого зла пробуют обратиться к «скрытому добру», предполагая, что оно есть в любом человеке. История доказала, что подобная наивность скорее напоминает отчаянный жест, нежели способ предотвратить войну.

Этот эпизод, расцвеченный подробностями — совет Ганди немецким евреям совершить коллективное самоубийство, дабы «открыть глаза миру» на варварство нацизма, — выглядит в контексте книги ещё более шокирующим. Ведь сам Екклесиаст говорит об опустошённости и «плаче» времени, но нельзя забывать, что точно так же важны действия людей, способных хоть как-то противостоять катастрофе.

Вышеупомянутый философ Гиллель Цейтлин — кумир и учитель Исаака Башевиса Зингера — в 1942 году жил в Варшавском гетто и получил от немецких властей приказ вместе с другими евреями явиться на сборочный пункт, где формировался эшелон в Трешлинку. Он пришел на Умшлагплац в молитвенном облачении. Не дождавсь посадки в вагоны, Цейтлин был застрелен полицаем.

Современная эпоха накладывает на творчество дополнительный отпечаток. Ковельман невольно ставит вопрос: как писать, когда сама ткань истории трещит под напором безумия и насилия? Когда преступления современности становятся прямым потомком неосмысленных уроков Холокоста?

Ответ Ковельмана парадоксален и отчасти утешителен: именно в моменты крайней исторической неопределённости письмо становится острой необходимостью. Если осознать, что поэтическое сознание питается плотью тёмной материи хаоса, тогда текст может оказаться тем самым катарсическим жестом, который преобразует «бессмысленную энергию истории» в новое художественное бытие.

В результате чтения возникает ощущение, что «Дети Екклесиаста» — книга, которая по мере чтения становится умнее себя самой. Здесь нет дидактичности и готовых ответов. Напротив, Аркадий Ковельман выстраивает сложную систему смыслов, оставляя читателю свободу думать и соотносить прочитанное со своим опытом. Он показывает, что любая философия, если она действительно философия, есть прежде всего стиль письма, а всякая литература, если она стремится проникнуть в основу бытия, неизбежно оборачивается философией.

В этом смысле книга обладает и просветительским, и художественным, и метафизическим измерением: она вовлекает читателя в поиск того самого «конечного» произведения, «Поэмы конца», которая бы разрешила противоречия истории. Но парадокс поисков Конца, как и в случае со Скрябинской Симфонией, в том, что сама музыка — а в нашем случае текст — никогда не сможет нас окончательно «довести» до финиша. Она лишь приоткрывает врата в мировую гармонию, без иллюзий упразднения исторического зла.

Проблема «конечного» смысла истории и возможности её катарсического завершения неизбежно отсылает нас к позднему творчеству Владимира Соловьёва — к его «Трем разговорам о войне,

прогессе и конце всемирной истории» (1900). Этот философский диалог, завершающийся «Краткой повестью об Антихристе», был написан Соловьёвым в последние месяцы жизни и вобрал в себя его напряжённые размышления о природе зла, о неизбежности войны и о том, способен ли человек преодолеть трагедию истории своими собственными силами.

Соловьёв, еще в «Оправдании добра» (1897), надеялся на нравственное совершенствование человечества. Но незадолго до смерти философ пришёл к мысли, что зло, будучи «положительной силой», не может быть преодолено только прогрессом и мирным сотрудничеством. В «Трёх разговорах» Соловьёв показывает, что все ожидания «вечного мира» (например, позиция Политика из диалога) — это лишь «симптом» приближающейся развязки истории, где на первый план выходит апокалиптическая коллизия между добром и Антихристом.

В созданной Соловьёвым «Краткой повести об Антихристе» этой силе зла придан облик человека, искренне желающего добра, но любящего только себя и потому подкупленного дьяволом. Он умудряется объединить целый мир, предлагает все блага цивилизации и даже «мирную политику», — однако оказывается не в состоянии дать того главного, что превосходит все исторические компромиссы: победы над смертью. Соловьёв убеждается, что без воскресения нет окончательной победы добра над злом, а все исторические формы прогресса рискуют обернуться новым идолопоклонством и тем самым приблизить «последнюю катастрофу».

Важно, что и здесь, как у Екклесиаста и у героев книги Ковельмана, звучат вопросы об исторической бессмысленности и возможности катарсического «повествования». Соловьёв, критикуя «князя-толстовца» в «Трёх разговорах» (который хочет «пробуждать добро» в душах отъявленных злодеев чисто моральными средствами), показывает трагическую ограниченность такой позиции перед лицом конкретного ужаса и разрушения. Даже образ Ганди (к которому Ковельман обращается как к историческому примеру наивной веры в «скрытое добро» против чудовищного зла) как будто «отзывается» в толстовской фигуре князя. И если в книге Ковельмана «эксперимент» Ганди ведет к осмыслению исторических потрясений XX века, то у Соловьёва утопический призыв к «абсолютному непротивлению» прямо разбивается о кошмар башибузуков, творящих немыслимые зверства.

Всё это возвращает нас к мотиву апокалиптики, который в «Трёх разговорах» (а затем и в русской религиозной мысли начала XX века) будет пониматься как раскрытие глубинного смысла истории — через её пограничное состояние, через столкновение всех людских иллюзий с суровой реальностью зла. Не случайно Георгий Федотов и многие другие религиозные философы спорили с «Краткой повестью об Антихристе»: действительно ли Антихрист придет в образе «доброго человека»? Не лучше ли нам бояться открытого зла, нежели добра фальшивого? И всё же сам Соловьёв показывает: мирная, «светлая» оболочка прогресса способна обернуться глубочайшим кризисом. Недооценка антропологической драмы и духовной

свободы открывает путь к новому рабству, где под маской гуманизма может скрываться новое насилие.

При этом «последнее слово» в «Трёх разговорах» всё равно не остаётся за отчаянием. Да, Соловьёв настаивал, что зло не может быть побеждено лишь историческим процессом, но считал, что людям не следует отказываться от борьбы со злом «здесь и сейчас»: надежда кроется в дерзновении, в нравственном выборе. Победа, по Соловьёву, невозможна без трансцендентной помощи: именно воскресение, «победа над смертью», даёт окончательное торжество добра. Но до этого, «тут, под солнцем», история остаётся ареной трагической неопределённости и столкновения свобод. В этом смысле Соловьёв, как и Шестов, как и Бродский, живо откликается на вечную «тревогу» Екклесиаста.

Таким образом, если «Дети Екклесиаста» Ковельмана продолжают апокалиптический нерв русской (и мировой) мысли, то «Три разговора» Соловьёва — один из ранних предвестников и одновременно философских маяков, указывающих на связь между катастрофичностью истории и «тайной» её возможно трансцендентного разрешения. Речь, в конечном счёте, всегда идёт о том, что «смерть не властвует» окончательно, если человеку доступно высшее, надприродное оправдание его веры и поступков. Но история, по Соловьёву, так трагична именно потому, что люди не могут на неё целиком положиться — и вынуждены прислушиваться к тому, что звучит из Божественного мрака Апокалипсиса.

Иными словами, «Дети Екклесиаста» — это книга тех, кто не боится столкнуться с апокалиптической бездной, заглянуть в глаза

историческому мраку и одновременно вглядываться в отблески вечного света. Аркадий Ковельман, опираясь на наследие Шестова, Бродского, хасидскую традицию, античную философию и герменевтику, ткёт произведение мысли, где слова пронизаны поиском «новых глаз», способных разглядеть сокровенный порядок внутри кажущегося беспорядка.

Книга не даёт утешительных ответов; она словно говорит то самое, печально сокровенное: «Род приходит и род уходит, а земля пребывает вовеки». Но указывает и на то, что в любой исторической точке возможно превращение бессмысленной энергии истории в художественно узаконенное катарсическое повествование. Как и у Екклесиаста, смысл обнаруживается на грани отчаяния и надежды — в те секунды, когда кажется, что уже всё потеряно, и вдруг оказывается, что именно в этот миг можно «увидеть сквозь тусклое стекло... тогда же лицом к лицу».

Если кто-то ищет в философии умиротворяющее усилие, «Дети Екклесиаста» может показаться слишком тревожной книгой — но именно эта тревога и есть свидетельство того, что перед нами настоящий интеллектуальный и духовный вызов. В итоге становится очевидно: главная ценность книги в том, что она заставляет нас стать детьми собственной мысли — теми самыми «детьми Екклесиаста», которые, меняясь сами, продолжают оставаться солью земли, пока «род приходит и род уходит».

ДМИТРИЙ НОВИКОВ

ТОЧКА ОПОРЫ. ПРИКОСНОВЕНИЕ, ШЕПОТ,

КРИК, РЕЧЬ

Мне предложили написать о «кризисе».

— О кризисе? Или о катастрофе? Или, может быть, об апокалипсисе? — уточнил я.

— Нет, все-таки не об апокалипсисе, апокалипсис — это слишком, это отпугивает, — грустно ответил мне главный редактор журнала: его явно интересовала тема апокалипсиса. Он продолжил:

— хорошо бы на материале кино, у нас пока эта тема не освещена.

Кино и кризис, предложите что-нибудь полегче, думалось мне, ведь весь кинематограф так или иначе о кризисе: без конфликта не будет, как предупреждал Аристотель, драматургии, а без нее — основы фильма. Да еще все эти греческие слова: «кризис-катастрофа-апокалипсис» — что там значило это у них? И что теперь означает у нас? У каждого свое кино, и пытаться сопоставлять апокалипсис у Ларса фон Триера в «Меланхолии» и у Роберта Стоуна в «Башнях-близнецах» может только искусственный интеллект, — думалось мне. Я стал вспоминать фильмы, которые я посмотрел за последний год, за последние несколько лет, и понял, что меньше всего мне бы хотелось заниматься их классификацией по типу конфликта-кризиса, это

противоречило бы самой природе языка кино. То, что годится для учебников по теории кино, здесь не подходит.

Сложности перевода

Тогда я стал думать о странных фильмах — в том смысле, что, как мне кажется, хорошее кино всегда немного странное. Это выводит его за пределы, определяемые драматургией: за пределы того, что укладывается в сюжет, фабулу или даже в сценарий.

В фильме «Бабушкина лупа» Дж. А. Смита 1900 года происходит нечто странное: фильм состоит из нескольких склеенных планов, где одним из повторяющихся кадров является огромный глаз бабушки, который мы видим через поднесенную к нему лупу, и этот глаз чередуется с различными предметами, находящимися в комнате, которые, в свою очередь, становятся больше. Эффект странности возникает в какой-то момент из-за того, что мы не можем понять — это бабушка через увеличительное стекло рассматривает предметы вокруг нее, или это жуткий глаз смотрит на нас так же, как и на предметы. Вот это дополнительное по отношению не только к любому тексту, но и к традиционному зрелищу, к театру измерение, которое образует особую глубину кинопространства, его неуловимое зрение, за которым мы всегда вынуждены следовать, но с которым мы никогда не можем встретиться, оказывается загадочной, ускользающей областью фильма. Именно в этой области выстраиваются отношения между автором и зрителем. Здесь мы видим не то, что видим: мы видим то ли больше того, что видим — и

перед нами лица, фигуры, вещи, природа, сверхнагруженная значением, как в сновидении; то ли меньше того, что видим — и перед нами лица, тела, интерьеры, камни, ландшафты, море — лишённые значения, освобождённые от знака, запечатлённые в своем первозданном бытии.

Звуковое кино, как правило, лишено субтитров, которые объясняют, что происходит, и что мы видим, и что мы должны в этом сейчас увидеть. Поэтому каждый объект, оказывающийся в кадре, любое действие, па, жест, мимика, потенциально могут означать большее, чем мы просто видим. А это постоянно подталкивает нас к их прочтыванию внутри всего остального, что мы видим в фильме, связывая все нашей интерпретацией. Как было неоднократно отмечено, зритель кино оказывается в ситуации перманентного герменевтического кризиса, будучи вынужденным отвечать на вопрос: «Что же я вижу?» он сшивает заново первозданный материал в поиске символической природы фильма, в попытке отделить означающее от означаемого.

Эта особенность кинематографического образа, его текучесть, о которой говорил Тарковский, делает зрителя соучастником внутреннего времени фильма. Зритель активно помогает режиссеру двигаться вперед, преодолевая сложности, находясь одновременно внутри и вовне фильма, видя одновременно и «бабушкин глаз, который рассматривает предметы в комнате через лупу», и «огромный бабушкин глаз, который рассматривает зрителя».

Помню свои первые детские впечатления от кино: ты переживаешь за героев так, как не бывает в жизни, сидишь в темном

зале, схватившись за ручки кресла, поток эмоций, образов, звуков захлестывает тебя, продохнуть почти невозможно. А главное, в какие-то моменты невозможно уследить, кто же «хороший», а кто «плохой», почему вдруг плохой побеждает хорошего, что это значит? Кинопространство ускользает от тебя и в то же время ты в нем, разделяя конфликт между непрерывно возникающей и исчезающей поверхностью и глубинной мизансценой, уводящей по ту сторону экрана.

И все же мы хотим говорить о фильмах. Существует множество способов говорить о кино, опираясь на теоретические конструкции, заимствованные из философии, когнитивных наук, психоанализа. Но и в самой первой, неисключенной попытке схватить смысл фильма для самих себя мы пытаемся не дешифровать его как инопланетное послание, не решить его как ребус, но соприкоснуться с разлитым по фильму чувству, которое тождественно мысли фильма, переводя его для себя в слова. При всей рискованности такого *экстракинематографического* перевода происходит одна занятная вещь: чувства, уловленные как смысловые интонации, в словах открывают свое глубинное значение, которое при просмотре мы угадывали и переживали, но бессознательно: вибрации фильма становятся смыслами.

Чем мы смотрим фильм? В теории кино сегодня существует много ответов на этот вопрос — глазом, телом, в котором участвует наш социальный опыт, нашими многочисленными субличностями, которые всплывают в ходе просмотра. Но не будет ошибкой сказать,

что и фильм смотрит нас, ведь, как говорил Платон, видеть можно лишь мыслящей и чувствующей душой.

Таким образом, какая-то часть фильма требует от нас участия в его расшифровке, приближая к ситуации толкования сновидений. Это в предельном случае может быть представлено «Андалузским псом» Л. Бунюэля. Какая-то другая часть, стремящаяся, напротив, стать «чистым кино», переносит нас в ситуацию непосредственного созерцания, внутрь сознания фильма. Но где же располагается речь о фильме?

Искусство и жизнь — разные вещи?

Кризис в жизни — это боль, нужда. Но кризис может быть невидим и неосознаваем, увидеть и преодолеть его помогают другие люди, или конфликт, или смена обстановки и амплуа, или психотерапевт, или случай.

Другое дело — в литературе и кинематографе. Что происходит, когда на кризис смотрит художник, а не психотерапевт? Когда речь идет о том, чтобы не преодолеть психологическое состояние тупика, а наоборот, его усилить, высветить, перевести в новое качество? Не поэтому ли иногда в биографии художника отчетливо проступает стремление испытать кризис, придать своему опыту эстетическое измерение? Бессознательный поиск подлинного кризиса, «настоящего кризиса», возвращающего художнику то, что он теряет в своем земном качестве, оказывается тогда одним из характерных сюжетов и в искусстве, и в самоописании опыта личной истории,

особенно там, где возникает романтизация фигуры художника. Достаточно вспомнить «Снега Килиманджаро» или «Смерть в Венеции». Не о такой ли эстетизации жизни говорил Кьеркегор, предупреждая, что это форма ухода от подлинной серьезности? И не об этой ли подмене жизни искусством, принесении в жертву реального мира ради символического безжалостно-жесткий фильм Триера «Дом, который построил Джек»? Почему выбирать искусство, почему выбирать жизнь, а не смерть? Однако мы не можем даже сказать — то ли художник бессознательно здесь ищет некую смерть как последний ресурс, стремясь приподняться над опытом, то ли художник тут как раз и исчезает, становится бессильным, и остается лишь человек перед лицом жизни. Не из-за этой ли неразличимости кризис личный переживается как кризис творческий, и наоборот?

Возможно, одним из самых известных, ранних примеров смешения жизни и эстетического в драматургии перформанса является поведение Сократа на суде. Он словно бессознательно ищет смерти как решения, он заявляет после чаши цикуты, что он теперь выздоровел. Здесь сама смерть эстетизируется и превращается в событие, которое можно многократно повторить как «подлинно философскую смерть». Но смерть не поддается эстетизации: «Никто не может умереть вместо меня», — записывает Хайдеггер.

Удивительно, что сложность или невозможность высказывания становятся источником кризиса всей личности. Они затрагивают сами основания существования личности, ее конституции, тех базовых связей, которые ее держат в мире, тех неосознаваемых допущений и гипотез, той бессознательной веры, на которую

личность опирается. Оказывается, что потребность говорить, потребность самовыражения, является ведущей у человека —одной из самых загадочных. Эта потребность связывает его с самим собой и со своим существованием. В действительности, эта потребность первая, а не последняя в пирамиде Маслоу. Она сохраняется даже в нечеловеческих условиях.

Поэтому бессмысленно спрашивать, кто именно переживает кризис, поскольку та речь, которая обретается здесь — раньше любого имени, раньше любого разделения на субъект и его высказывание, раньше «художника» или «личности». В такой речи человек каждый раз рождается заново, и она уже включает его в себя, она больше его. Другими словами, искусство приближается к такой нашей речи, где мы говорим уже иначе, словно до нас никто не говорил, и где мы вдруг слышим, если использовать название фильма Сокурова, «одиноким голос человека». То, что воспринимается как эстетизация кризиса, в действительности является его первоосновой — а именно, это вопрос речи, логоса, возвращение речи, как моей связи с другим.

«Искусство — это поступок», — записывает в своих дневниках Тарковский. Эту фразу воспроизводит главный герой его фильма «Зеркало», но повторяет как-то не так определенно, как это впервые выводит Андрей Арсеньевич в дневнике. В фильме высказывание оказывается погруженным в атмосферу фундаментального кризиса, переживаемого героем, поскольку именно поступок он совершить и не может, весь его взгляд, к чему мы еще вернемся, обращен назад, стремясь разглядеть в нем жизнь, будущее, и само усилие

ретроспективного зрения оказывается тождественным событию смерти.

Соответственно, кризис как переживание и кризис как поступок, его выражающий, связаны через особый опыт «внутреннего» пространства, о котором говорил Кьеркегор. Это пространство невозможно ничем заполнить, изначальной «вины».

Если следовать кьеркегоровской логике, то принятие собственной слепоты, трансцендентальной ограниченности как раз и оказывается условием поступка и одновременно самим поступком — кризисом и его преодолением, событием, его предвосхищением, восприятием и, здесь же, его воспоминанием: и проживанием, и выражением. Представляется, что это невозможное время, в котором мы одновременно и живем, и видим нашу жизнь. Оно получило, по Кьеркегору, имя «экзистенции», в нем фрагменты объективного времени связаны иначе, а системы означающего и означаемого утратили устойчивость, «поплыли». Это-то время и присутствуют в авторском кинематографе. Ведь фильм уводит в тревожащую тайну, одновременно захватывающую и страшную. Это немного напоминает «пуповину сновидения», о которой Фрейд говорит, что, дойдя до нее в нашем анализе, мы не можем заглянуть дальше.

Однако самое интересное начинается именно здесь. У нас исчезают привычные системы координат, наше «я» двигается на ощупь, что соответствует самой ситуации кинопросмотра, погружающего нас почти в пренатальное состояние. Возможно, этот *отложенный шаг*, который мы так и не решаемся сделать, образует часть эстетического удовольствия фильма, напоминая о

дионисийском начале и выражении «невыразимой жизни», о которой говорил Ницше.

«Авторское» время в кинематографе, не подчиняющееся логике нарратива, объективации, органично самой природе фильма, тому непрерывному монтажу и перемонтажу увиденных кадров, сцен, которые производит зритель во время просмотра, Фильм проживается как время не только в качестве длительности в смысле Бергсона, существующей, длящейся, пока мы его смотрим, но и как предельный временной горизонт в хайдеггеровском смысле, соединяющий фильм в целое в нашем сознании раньше, чем мы как-то его поняли и уяснили для себя связь отдельных частей и реплик. Этот особый способ существования фильма нас и будет интересовать — способ существовать в соответствии с жизнью сознания, с его внутренним временем, немного похожим на сновидение, в которое режиссер приглашает нас войти, и мы не можем различить, говорит ли сейчас режиссер или мы.

Я не могу сказать, что я не могу сказать

Одним из повторяющихся сюжетов в кинематографе является кризис автора, где жизненный кризис личности совпадает с творческим кризисом художника, и личное, биографическое время оказывается ресурсом создания фильма, его материей, равно как и время фильма оказывается способом прочтения собственной жизни, ее шифром. Безусловно, это лишь художественный прием, в котором перед нами разыгрывается спектакль, где движение построено на

том, что художник находится в кризисе, не зная, как дальше работать, поскольку утрачивает «веру в себя», а на самом деле не может разобраться в тех множественных отношениях, которые связывают его с людьми, и, в конечном счете, с жизнью. Здесь мы не можем разобрать, что же является причиной кризиса и запускает все движение. В самом ли деле это творческий кризис, то есть утрата способности создавать в соответствии с законами собственного воображения, которая приводит к смысловому провалу в жизни, утрате роли? Или, наоборот, обнажение экзистенциальных вопросов затрагивает одновременно и тайный центр в нас, ответственный за чистое воображение, за «художника, — по словам Канта, — скрытого в глубинах нашего разума»?

В таких фильмах весь спектакль начинается с момента удвоения, в котором герой — художник, смотрит на себя, как на человека, и одновременно он же — человек, смотрит на себя, как художника. Подобный пристальный взгляд, уводящий в зеркальную бесконечность — «*mise en abîme*», открывает кризис, но в то же время создает особую драматургию коммуникации между двумя персонажами, позволяет ввести две вымышленные фигуры, представляющие «я» автора, для преодоления реального творческого или жизненного кризиса, о котором мы, конечно же, ничего не знаем. Интерес для нас этого перформативного пространства, создающего иллюзию выхода за рамки кино, в том, что мы можем наблюдать в фильме за фрагментами опыта, которые как бы не принадлежат фильму, а представляют собой «саму реальность», образуя первичный хаос. В нем раскрывается, по мере развития фильма,

несостоятельность личности художника, неспособного хаосу противостоять. Утрата способности ориентации в мире, цельности себя становится отправным моментом демонстрации жизни души в ее разобранности и фрагментированности, а ее целое возникает из той точки, где взгляд художника и личности наконец встретились и откуда разворачивается зрение фильма.

Этот взгляд видит сам себя и, одновременно, видит, как он видит сам себя. Он разглядывает нечто, словно впервые оказавшееся в поле зрения не только кинематографа, но и искусства. Он видит сам процесс превращения фрагментов опыта в часть души, в которой они теперь живут, которой они стали, находя здесь свое место и которую мы можем видеть, как фильм — процесс обыденный, лишенный какого-либо волшебства, и, в тоже время, необъяснимый. Таинство этого события и оказывается главным катарсическим эффектом фильма, раскрывающим пространство души как внутренней свободы, ее необусловленности и случайности одновременно. Открытие души самой себя как опыт, переданный в материи фильма, и открытие этого опыта взглядом кино, превращения опыта в искусство образуют своеобразную драматургию временной петли, обернутой вокруг себя. Сложно считать за простое совпадение, что появление наиболее сильных фильмов, построенных подобным образом вокруг кризиса «творческого-экзистенциального» или «экзистенциально-творческого», совпадает с параллельным провозглашением «смерти автора» в критической теории и философии. Здесь нам остается лишь предположить некоторую общность самоощущения эпохи, предлагающей некоторый набор эстетических ходов, в которых мы

можем взглянуть на себя. Вариации этого сюжета, однако, несут в себе авторский отпечаток, который нас и интересует.

Одним из выдающихся фильмов, в котором режиссер рассказывает историю режиссера, находящегося в кризисе и неспособного снять фильм, является, конечно, «8½» Феллини. О фильме написано предостаточно, но нас интересует новаторский для кинематографа ход, где содержанием оказывается несостоятельность, отсутствие потенциала, «знак минус», поданные так, что это позволяет создать форму, конструкцию из самого себя. В основе такого решения лежит найденная пластика перехода между реальным и фантастическим, серьезным и гротескным, жизнью и кино, которая с первых кадров фильма превращает всех персонажей в часть внутреннего мира главного героя: они уже даны так, как он их видит, как они отпечатываются в его восприятии. Подобное погружение в поток сознания персонажа, балансирующего между реальным и воображаемым, делает возможным наложение временных пластов, равно как и совмещение планов реальности и иллюзии, как это происходит в финале, когда Гвидо, сидя в машине, старается понять, что же он сделал не так, и как можно исправить что-то и в жизни, и в фильме.

Здесь, одновременно с героем, сидящем в машине, мы видим появление на заднем плане всех персонажей фильма, одетых в белые, легкие, развивающиеся на ветру одежды, двигающихся в общем ритме, словно починяющихся мысли Гвидо, который решает свой жизненный пазл. И тут герой просит прощения за то, что он недостаточно любил их всех. У кого он просит прощения — у

реальных людей? У образов этих людей, которые существуют в его голове? Он просит прощения мысленно, но они его удивительным образом слышат, что-то начинает происходить, налаживаться. Не потому ли, что он обращается к ним, как к той жизни, которая больше его сознания, больше его воображения, больше его отдельного «я», которая не знает границ, в том числе, между жизнью и смертью, там, где он предстает как один из них — как он есть?

Перед нами примечательный ход фокусника, иллюзиониста, обманщика Феллини: то, что слышит Гвидо, сидя в машине, то, что позволяет ему соединиться с почти бесплотными созданиями в развивающихся белых одеждах, тот эфир, в котором они друг друга понимают, остается для зрителя недостижимым, мы не знаем, что же они сказали ему и как произошел их контакт, поскольку есть лишь намек, но намек совершенно определенный, на то, что он был. Есть нечто, говорит режиссер, что меня связывает с миром, прежде всего как человека, а следовательно, и художника, я не могу сказать, что это — я не могу сказать с определенностью, ни что такое мир, ни кто я, здесь предел неореализма, но я могу каким-то невероятным кульбитом, выпрыгивая из ленты Мебиуса, в которую все время сворачивается жизнь, указать на эту связь, высветить ее, сделать прозрачной для себя, а значит, и для всех, открывая пространство общей надежды.

Не то ли самое делает Лев Толстой в финале «Исповеди», когда приводит в завершении всех рассуждений и философских аргументов свой сон, в котором он открывает для себя безусловную очевидность отсутствия смерти и говорит лишь о событии внутри сновидения,

описывает только некое «как», в котором ему открывается нечто, что дает отныне новое понимание глубины жизни? Но описание этого «как», так же, как и у Феллини, становится больше факта их личного опыта, это «как» словно действительно заглядывает куда-то дальше, словно все дело оказывается в этом последнем усилии художника, его подлинности, которое и считывается нами как совершенная форма, как истина.

Как говорит героиня фильма «Монстр» Хирокадзу Корээды, отвечая мальчику, который сокрушается, что не может рассказать о своей тайне, о своем счастье: «Если ты не можешь сказать – выдуй, — и предлагает мальчику дуть в тромбон. Затем она продолжает: «Это все чепуха, чепуха, если ты не можешь сказать, это не счастье. Счастье — это то, что может понять каждый». И, хотя вся драматургия фильма Коррээдо построена на этом колебании между тем, что можно сказать и что нельзя, в итоге фильм все же рассказывает — рассказывает о счастье, о котором нельзя сказать. Здесь перед нами та эстетика косвенного высказывания, которая утвердилась еще вместе с модерном и вновь вернулась в кино в 60-е.

Весь фильм Феллини оказывается построен как изживание ощущения собственной несостоятельности, вины, которые мешают включиться в общее движение, испытать то необъяснимое чувство счастья, которое вдруг приходит к герою в момент уже постигшей его неудачи с фильмом и которое меняет ход его мыслей, а затем и фильма. «Откуда вдруг это беспричинное счастье?», — спрашивает Гвидо, находясь на самом дне кризиса. Этот вопрос повторит героиня фильма Ларса фон Триера «Танцующая в темноте», Сельма, за

несколько мгновений до казни, о чем мы скажем отдельно. Нет, здесь не художник руководит образами, но они лишь «ждут его приказа», в них *уже есть жизнь*, красота, счастье, и лишь нужна команда, чтобы они пришли в движение. Это они вытаскивают его из состояния изоляции, спасают, снова втягивая в общий хоровод. В этом разворачивающемся дефиле персонажи вдруг предстают как несущие некую тайну, и приглашают последовать за ней.

Представляется, что это одна из самых загадочных сцен в кинематографе. Она инсценирует в форме цирковой буффонады волшебство возникновения искусства, замыкания невидимых концов жизни в целое, начало речи. Нам еще предстоит вернуться к тому, почему момент кризиса, переживаемый героиней «Танцующей в темноте» перед казнью, тоже сопровождается высвобождением образов, живущих в сознании уже совсем ослепшей Сельмы. Это принимает форму невероятного танца счастья и утверждения жизни. Не потому ли, что в драматургии кризиса всегда есть нечто общее? Возможна ли иная драматургия кризиса, не связанная с виной и прощением?

Но что происходит, когда автор уже недвусмысленно дает понять, что персонаж фильма является кинематографическим воплощением какой-то части его «я», где дистанция между режиссером и его альтер эго стремится к нулю.

Примером, безусловно, являются «Воспоминания о звездной пыли» Вуди Аллена, построенного как трагикомическое повторение «8½». Но, в отличие от фильма Феллини, созданный Алленом его кинематографический двойник открывает для себя способ

существования именно в постоянном раздвоении, утрате идентичности, невротическом кризисе как эстетической модели организации опыта в фильме, его размыкании, деконструкции. Само существование Сэнди Бэйтса разрушает все, в том числе любую целостность фильма. Там, где Феллини дает возможность герою совместить воображаемое и реальное внутри фильма и создать видимость того, что неким невообразимым образом Гвидо причастен к появлению фильма не меньше, чем реальный автор, Вуди Аллен разрушает в фильме уже не только грамматику реального в киноязыке, но и саму реальность. Само бытие случайно, небытие, «возможность не-быть» неустанно преследует главного героя — режиссера Сэнди Бэйтса, киновоплощение Аллена. Лишь сделав безжалостно-сатирический фильм о себе, показав его публике, посмеявшись над собой, герой освобождается от гамлетовского вопроса: он вспоминает короткие моменты счастья, связывающие его с жизнью.

Как было отмечено, парадокс феллиниевского фильма заключается в том, что мы так никогда и не узнаем, какой же фильм, в итоге, сделал Гвидо: тот, который нам показал Феллини, или какой-то другой, получился ли у него фильм, и если да, то тогда создателем фильма «8½» логично оказывается Гвидо, снявший фильм о себе. Однако персонаж фильма не может создать фильм, в котором он является персонажем, он может лишь создать фильм в фильме, и мы видим эти его неудачные попытки. Если же ему еще только предстоит создать свой фильм, то какой это фильм будет, мы никогда не узнаем.

Исток этого парадокса заключается в том, что, как мы знаем, Феллини, находясь в творческом кризисе в преддверии новой картины и стремясь изменить свой взгляд на кино, действительно находит прием: нужно рассказать о режиссере, который находится в кризисе в связи с новым фильмом и там, в фильме, воспроизвести ситуацию тупика. Тогда невозможность сказать, немота делегируются дальше, сохраняются, становятся частью фильма и его послания, Феллини перепоручает созданному им персонажу сказать то, что сам Феллини напрямую сказать не может, а именно: «я не могу сказать». Но тем самым фильм Феллини подходит к самому истоку речи художника, показывая ее исток как разрыв с его «я», как переход через некий экран, по ту сторону которого речь возникает. Парадокс усиливается за счет того, что режиссер делегирует персонажу свою речь, создавая впечатление, что он говорит теперь от имени Феллини. Вот эта особая двойная речь, ведущаяся от имени вымысла и одновременно от имени автора, и составляет особенность языка искусства кино, которую Феллини и демонстрирует.

«Ожог»

Наличие фильма и его одновременно его отсутствие, присутствие автора и его исчезновение в Гвидо, наличие киноязыка и его стирание, неопределённость отношений автор-фильм-зритель создают тот самый люфт киноязыка, в котором расшатывается грамматика реальности, создавая ощущение освобождения от остатков онтологии и позволяя теперь смотреть свободно.

Общепризнанно, что «8½» явился знаковым событием, оказавшим влияние на развитие кинематографа, да и сам Феллини после него переходит к иной стилистике. буквально воплощая свои видения на экране. Но мы никогда не узнаем, имеет ли прощение, которое Гвидо просит у всех — у персонажей ли своего фильма, у людей ли, его окружающих, какое-либо отношение к тем чувствам, которые испытывал Феллини, находясь в кризисе, создавая фильм, просил ли он у кого-либо прощение в своей внутренней речи, или сам фильм оказывается таким актом прощения режиссёра за то, что он осмеливается говорить. Ведь это фильм именно о речи художника.

Подобный квазирелигиозный момент, присутствующий в истоках художественной речи, вновь возвращает нас к теме вины, а следовательно, искупления, дара, которые незримо сопровождают произведение искусства, фильм с момента его рождения, указывая на эту речь как подлинную. Нельзя выйти из кризиса абсолютно выздоровевшим, совершенно новым, всякое обновление будет содержать в себе остатки катастрофы. Оно строится на руинах, из которых оно себя созидает, оперируя болью, превращая крик в речь. Поэтому, если мы ничего не знаем о реальных чувствах режиссера Феллини, связывающих его с фильмом «8½» и, тем более, с его альтер эго — Гвидо, то остатки разбитого зеркала, в которое смотрелся режиссер и о которые он ранился, а, проще говоря, его рана, говорят в фильме.

Кинематографическое высказывание, артикулируя в речи опыт, сохраняет в себе травматический момент, который теперь оказывается доступен. Но считывается он не как самостоятельный

семантический элемент, а как то место в жизни, откуда фильм берет начало, откуда он растет и куда он уводит. Если прибегнуть к уподоблению Фрейдом истока сновидения с «пуповиной», которой он укоренен в психическом, то фильм уводит как раз к тому разрыву с психическим, в котором травматический опыт становится речью. Этот разрыв, или «шов», используя термин Лакана, молчаливо говорит в фильме, перманентно сшивая нас с невидимой травмой, приоткрывая опыт, который, по сути, есть лишь «болезнь экзистенции» — он всеобщ. Шов сшивает, разделяя, рассекая плоть, которая здесь неделима на «психо-» и «сома-». Первичная артикуляция, «первая речь», о которой мы говорили, и есть этот беззвучный разрез скальпеля, вскрывающий рану. Этот голос плоти, говорящей в фильме, может быть тихим или громким, едва слышным шепотом, как у Антониони, или криком, как у Иньярриту, Ким Ки Дука и Бергмана.

Возможно, что это измерение травматического, присутствующее в фильме в виде шва, в некотором смысле не зависит от послания фильма, которое мы прочитываем. Послание может быть сложным или одномерным, глубоким или прозрачным, прямым, но его острота и пронзительность не зависят от самой мысли. Именно по этой шкале оказываются рядом такие, казалось бы, разные фильмы, как «Танец реальности» Алехандро Ходоровски, «Кислород» Ивана Вырыпаева, «Таксист» Мартина Скорсезе, «Все на продажу» Анджея Вайды, «Декалог» Кшиштофа Кисьлевского, «Слон» Гаса Ван Сента, «Ностальгия» Андрея Тарковского, «Дыра» Цай Минляна, «В тесноте» Кантемира Балагова. Понятие

экзистенции противоположно любому чистому «я» сознания, его безусловному единству, постулируемому Кантом, именно в том, что никакого безусловного единства экзистенция и не обнаруживает, она открывается, как указывает Хайдеггер, «уже всегда впереди самой себя», утратив границы. Недомогание бытием — способ ее существования, способ раскрытия своего существования в мире, где пределом оказывается как раз ее абсолютная недостаточность: конечность экзистенции, ее укорененность в ничто. Художественное же высказывание есть попытка говорить от имени целого экзистенции, невзирая ни на что, находя парадоксальную опору в собственной речи, голосе, в фиктивной точке начала, существующей по ту сторону любых оппозиций. Однако именно в этой точке увидеть себя невозможно, мы утрачиваем в ней представление о себе, о своих границах, и начало нашей свободной речи совпадает с нашим исчезновением из мира. Недаром герой «Зеркала» Тарковского не присутствует в кадре на протяжении всего фильма, и нам дают недвусмысленно понять, что он умирает и перед нами разворачивается то ли его предсмертное видение, то ли посмертный сон.

Героическая попытка заново собрать время жизни в целое оборачивается тем, что герой открывает опять же бесконечную связь времен — зеркал, отражающихся друг в друге. Заглядывая в зеркало, мы не понимаем, кто смотрит и что он видит: вот мальчик, который сидит в избе и, смотрясь в зеркало, ждет, пока мать договаривается с хозяйкой в отношении обмена серег на молоко, но видит он в зеркале не себя, а горящий камин и просвечивающую руку девочки на фоне

огня. А вот сын героя, который как две капли воды похож на того мальчика, уже находясь в нынешней, московской квартире, вдруг говорит «уже было», помогая матери собрать предметы, высыпавшиеся из сумочки, подбирая те самые серьги. Дежавю, сдвиг времен, где настоящее повторяется как прошлое, которое уже было, но только ты ощущаешь эту невидимую связь времен. В ней передается нечто самое главное, какой-то завет жизни, удивление ребенка перед миром. Об этом никому невозможно рассказать: «Прошу тебя Игнат, только опять не выдумывай», — устало говорит мать, погруженная в заботы, спешно укладывая вещи обратно в сумочку.

Все повторяется, все времена друг в друге, но все другое. Жена героя невероятно похожа на его мать, почти мать, но она другая, в ней отражается мать, а глубже – некая женская сущность. В последних кадрах фильма лицо Тереховой буквально отражает весь мир. Костер во дворе московского дома напоминает пожар, который герой видел в детстве, но теперь мы должны увидеть его глазами не героя, а его сына. Московская квартира по-своему таинственна, повторяя тайну деревенского дома, который построил дед героя и в котором прошло его детство. Но здесь движение по пространству квартиры оказывается тождественно движению по временам: тут появляется дама похожая на Ахматову, а здесь уже звучит письмо Пушкина Чаадаеву, дальше по коридору — возникают испанцы, и вот уже перед нами кадры бомбардировки Мадрида. Но одно время не узнает другое, и *дежавю* сочетается с *жамевю*, когда Игнат открывает дверь и видит мать героя, то есть, свою бабушку, но они не

узнают друг друга. Здесь словно происходит тот сдвиг времен, где мать и сын снова встречаются, но он видит ее в старости. Ведь мать героя в детстве героя и мать Игната играет Терехова. Удивительным образом это взаимопроникновение времен, чудо связи жизни поверх всего подтверждается и последним кадром картины, когда мать — Терехова смотрит вдаль и видит себя старую, уводящую двух детей, но в какой-то момент быстро оборачивающуюся и видящую себя уже сидящую далеко, на холме, смотрящую в будущее. Есть лишь тайна этой связи времен. Ее знак — птица, которая садится на голову мальчику в полном безмолвии, когда впервые происходит «уже было». Это некий сдвиг, обретение мирового времени, истории.

Герой, зажатый между эдиповыми фигурами отца и сына, невидим, более того, он терпит жизненное поражение, в том числе, пытаясь что-то передать сыну из своего опыта. Герой выпускает птицу из руки: он умирает. Но все начинается сначала, повторяясь, и взгляд мальчика, смотрящегося в зеркало, и взгляд матери, смотрящей в будущее, в жизнь, должны где-то встретиться.

Такова перспектива фильма, здесь проходит его шов. То, что невозможно связать, связывается. Это происходит, например, в фильме «Париж, Техас» Вима Вендерса, где прошлая жизнь героя, о которой он предпочел забыть, постепенно оживает в ходе путешествия, но никогда не соединится с настоящим. Так, в знаменитой сцене узнавания прошлого в кабинке пип-шоу, героиня Джейн (Настасья Кински) смутно начинает догадываться, что голос человека, который рассказывает ей ее историю, это голос отца ее ребенка. Вглядываясь в зеркальное стекло, отделяющая от нее

клиента, она слышит, но не видит это прошлое, два времени сошлись, но только для того, чтобы прошлое осталось прошлым, и чтобы началась новая жизнь — герой снова уезжает в никуда, увозя прошлое, а мать начинает новую жизнь с мальчиком. Или вот шов, проходящий через весь фильм Антониони «Профессия: репортер», где герой колеблется между выбором жизни и смерти и умирает, унося с собой тайну того, что же он выбрал.

Вот это странное, охватывающее вас ощущение восторга перед мощью и глубиной жизни, когда мать ведет, держа за руку детей через лес (отсылка к ране звучащему строке из Данте) и звучит Бах, оказывается тем посланием, которое совершенно невозможно передать в словах, как бы подробно мы ни разбирали фильм. Мы понимаем, что, если мы назовем это «связью времен», «ощущением полноты жизни», «открытостью бытия», мы что-то упустим. Здесь мы прикасаемся к той самой артикуляции, в которой художник преодолевает, уже преодолел кризис, обнаруживая невидимую точку опоры, откуда он теперь может говорить, делясь с нами этой речью, тем новым миром, который за ним стоит.

Но не напоминает ли здесь эта невидимая точка опоры ту тайную радость, которую вдруг испытывает Гвидо в фильме Феллини, и которая позволяет ему устоять, когда Феллини создает у нас иллюзию того, что Гвидо нечто расслышал? Которая позволяет ему заглянуть куда-то еще и не бросить свой фильм? И там, и здесь мы скорее прикасаемся к жизни, прикасаемся к тому, кто прикасается к нам. Мы лишились последней кожи, и что-то произошло: перед нами открытая рана, исток тревоги, ставший речью. И как здесь

различить прикосновение, шепот, крик, речь? И случайно ли в фильме Феллини главный герой, от имени которого идет рассказ, как и у Тарковского, и у Вуди Аллена в «Звездной пыли», проигрывает, ища опору в умершем, фантомном отце, но выигрывает, передавая речь ребенку, владеющему магией жи

МИХАИЛ ПОГАРСКИЙ

КРИТИЧЕСКИЕ ТОЧКИ ИСКУССТВА

Слово «кризис» в переводе с греческого означает поворотный пункт. Кризис – это такая точка в развитии того или иного процесса, когда движение по накатанной кривой уже невозможно, система полностью исчерпала себя и в ней необходимо что-то кардинально менять. Кризис – это необязательно падение в яму. Восхождение на вершину также критично, поскольку движение вверх уже невозможно, то остаётся либо падать, либо стоять на месте, либо взлетать. В математике критической точкой может быть, как точка минимума, так и точка максимума. И в той, и в другой точке все частные производные данной функции будут равны нулю. Этимология слова «производная» говорит нам о том, что в данной точке уже невозможно ничего произвести и если мы хотим двигаться дальше, то необходимо что-то менять.

Если в экономике, политике, экологии, финансовой сфере и т.п. кризис чаще всего связан с точкой минимума, то в искусстве, наоборот, кризис – это, почти всегда, точка максимума.

Например, в конце XIX классическое искусство полностью исчерпало себя. Здесь, конечно, нельзя сказать, что оно именно к XX веку достигло своего апогея. Максимум произошёл в эпоху возрождения, а после этого несколько веков искусство не испытывало значительных потрясений и оставалось неизменным с

течением времени вплоть до конца XIX века и вот тут-то и произошёл поворотный момент, и художники бросились на поиски новых путей развития искусства. Академическому искусству пришли на смену, сначала импрессионизм, а потом целый веер авангардных течений: кубизм, футуризм, супрематизм, дадаизм, сюрреализм и т.п.

Энергия художественного взрыва была невероятно мощной. Российские авангардисты за очень короткий срок (их основная деятельность это всего-навсего 5-6 лет) заложили практически все основы современного искусства: Книга художника, перформанс, акционизм, боди-арт, граффити, экспериментальный театр и т.п.) Художники ощущали себя настоящими пророками и возвращали в поэзию и искусство сакральное начало. Эль Лисицкий в программной статье альманаха «Уновис» обращается к супрематическому миростроительству и призывает человечество к покорению космических просторов, где «планетосеменем» будет служить великий Чёрный квадрат! Завершая свою статью, Лисицкий пишет: «ТАК НА СМЕНУ ВЕТХОМУ ЗАВЕТУ ПРИШЁЛ НОВЫЙ НА СМЕНУ НОВОМУ КОММУНИСТИЧЕСКИЙ И НА СМЕНУ КОММУНИСТИЧЕСКОМУ ИДЁТ ЗАВЕТ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ».

Художник смело ставит себя впереди всех религиозных и идеологических догм, провозглашая построение нового мира под знаменем искусства.

Особенностью этого бурного авангардного движения было множество критических точек. Художники чутко чувствовали, когда их поиски достигали своего максимума и ничтоже сумняшеся ломали систему и перескакивали на новый уровень. Один из наиболее

интересных и значительных апологетов и идеологов футуризма Илья Зданевич смело преодолевает его идеи, разрабатывая идеи лучизма и всёчества. В манифесте лучизма он вместе с Ларионовым пишет: «Мы утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается. Все стили мы признаём годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие, как то: кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как жизнь, всё прошлое искусство является объектом для наблюдения». Зданевичу вторит его друг и соратник Михаил Ле Дантю: «Футуризм, боящийся оглядываться назад, чтобы не потерять из виду современности, делает здесь грубую ошибку – своей этой боязнью он слишком утверждает влияние времени, чем занимаются у нас наиболее косные историки живописи».

Дадаисты в 1920-е годы также остро ощущали критическую точку, прекрасно понимая, что довольно быстро отработали весь корпус своих новых идей. Они с нетерпением ждали приезда в Париж невероятного, даже по их меркам, Ильи Зданевича, в надежде, что он вольёт в их движение новую кровь. Но Зданевич и сам уже осознавал, что вся их бурная авангардная деятельность, включая работу с заумным языком близка к своему насыщению и в ней пора уже ставить победную точку, откуда следует повернуть быть может на 90 градусов (или хотя бы на 41°). Свою последнюю заумную драму «лидантЮ фАрам» Зданевич планировал предварить предисловием-некрологом как своему другу Ле Дантю, так и всему многоликтому авангардному эксперименту. Это очень важное, на мой взгляд, предисловие осталось лишь в бумагах поэта и при его жизни не было

опубликовано. «Эта книга – венок на могилу друга и венок на могилу того, чем мы жили десять лет. Мы начали, тогда раскрашивая лица, устраивая бранения, печатая каждый день манифесты и книжки, написанные от руки. Мы грозились перевернуть мир, перестроить землю и прославляли новый дух. Росчерками пера создавали шедевры, писали поэмы в три слова и выпускали книги из белых страниц.

Потом во всех этих случайностях, кляксах и разбитых стёклах мы нашли законы и стали строить. Мы ушли из мира звукоподражаний в мир зауми, в мир абстракции, игры ума, холодных и великих прозрений. Мы проводили дни над словами, плели из них кружева и в прошлом, которое раньше игнорировали вовсе, отыскивали, что нам было надо, перестраивали всё на наш лад и во всём видели наши системы, наши вымыслы, наши чудачества.

Теперь мы знаем, что всё осталось на своих местах и ничего не изменилось. Мы знаем, что наш вздор был никчёмным вздором и наша молодость была пустой молодостью. Мы знаем, что наш новый дух оказался тем же старым, наше новое искусство оказалось тем же старым и так же никому не нужным, и что нам не удалось открыть ни одной новой истины, и ничего не делали кроме того, что двенадцать лет потеряли даром.

Эта книга – зенит всех чаяний и прозрений левой русской поэзии за двенадцать лет. Эта книга заканчивает второй период моей работы, второй период модернизма, тянувшийся пять лет. В ней заумь, пройдя долгий путь, принимает свои закономерные формы и открывает любопытные возможности, которые никогда не будут

использованы. В ней наше понимание книги выявлено ярче всего. В ней идеи книги, шрифта, зауми доведены до высшего развития и совершенства. Но книга эта мертва. Так как время её прошло. Ещё недавно, когда я её писал, она была жизнью. Теперь это только завещание безвозвратно ушедшей поры. Долго ли будет в памяти нашей жить это время самоуверенности, наивных надежд, безрассудства, молодости и борьбы, долго ли будут помниться эти пиры, эти набегии, игры ума, эта тщетная решительность.

Здесь фантазия, здесь внимание к отвлеченностям ещё играет пол-цветом. Здесь ещё цвет жизни. Но сейчас этой жизни уже нет. Это не угасание. Это высшая точка. И, достигнув её, я бросаю эту книгу. Прощай молодость, заумь, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, всё, всё, всё.

Спи спокойно, друг. Венок на твою могилу, тщательно сплетённый моими преданными руками, – венок на могилу нашего дела, так как современное искусство умерло».

Ясно понимая, что по достижении высшей точки нужно двигаться иным путём Зданевич сначала с головой уходит в мир моды, разрабатывая новые ткани для Коко Шанель, пишет романы, а потом погружается в мир *livre d'artiste* и становится в этом жанре одним из лучших издателей XX века.

В 1949 году он возвращается к дням своей молодости и, полемизируя с Исидором Изу, создаёт одну из лучших своих книг художника – коллективный сборник «Поэзия неведомых слов», в котором объединяет заумные тексты и авангардные иллюстрации с высочайшей культурой исполнения в формате *livre d'artiste*. На

примере Зданевича мы видим, как один конкретный художник способен заметить критическую точку, и оттолкнувшись от неё перейти на новый уровень творчества.

Если же говорить об общей истории искусства, то на смену авангарду и модернизму пришёл постмодернизм, который попытался окончательно удалить из развития искусства критические точки, заменяя последовательную спираль развития ризомой.

Однако, как нам хорошо известно, что и постмодернизм столкнулся с целым рядом проблем, которые всю его ризомическую структуру погрузили в кризис, причём отдельные участки этой структуры достигли своего максимума, а другие, наоборот, минимума. И поэтому единого выхода из этого кризиса не существовало. И по всей видимости дальнейшее развитие искусства может происходить совершенно неожиданным и принципиально иным курсом.

«Художественный мир разбит, – утверждает в одном из интервью Борис Гройс. – Тот, кто, например, занимается перформансом, практически не общается с людьми, которые делают картины. У них совсем нет точки пересечения, это разные зоны, разные источники финансирования, разные способы демонстрации, разные способы жизни. Общее понятие искусства вводит в заблуждение, потому что такой зоны уже попросту не существует, всё очень разбито. Сегодня наблюдается очень сильный раскол между искусством как изготовлением каких-то предметов и художественным перформансом, акционизмом, то есть тем, что работает со временем. Это очень трудно объединить в одном пространстве – ну, то есть

бывают какие-то цитаты, в музее можно сделать перформанс, но, в общем, это скорее трудно, чем легко. Всё очень расходуется и дифференцируется»

Полностью соглашаясь с Гройсом в оценке основного пласта современного искусства, позволю себе заметить, что в нём остались достаточно маргинальные ниши, такие как Книга художника, которые способны синтезировать на своих страницах все направления современного искусства. И не случайно один из авторитетных американских искусствоведов Джоана Драккер пишет серию статей о Книге художника, которая так и называется “*No crisis*”. Книга художника разрешает не только кризис искусства, но и кризис, охвативший обычную бумажную книгу. Цифровые носители, выживающие бумажные не в состоянии составить конкуренцию Книге художника. В отличие от всех других видов искусства Книга художника практически не поддаётся оцифровке. Здесь всё дело в том, что при цифровой записи Книги художника исчезает не только тактильно-интерактивная ипостась, играющая немаловажную роль, но пропадает диалог составляющих частей, который и составляет суть Книги художника. И поэтому, подобно кулинарии и парфюмерии, Книга художника не ощутила на себе давления виртуальной реальности. С другой стороны, цифровые технологии без особых проблем интегрируются в тело Книги художника и обогащают поле её возможностей. Формат Книги художника позволяет осуществлять симбиоз предельно разнородных, а иногда даже и конфликтующих жанров, технологий, направлений и стратегий современного искусства. Пожалуй, в настоящее время не

существует ни одного художественного жанра, который так или иначе не был бы задействован в Книге художника: начиная от графических печатных техник, таких как ксилография, литография, линогравюра, офорт, шелкография, монотипия, и заканчивая такими направлениями, как медиа-арт, перформанс, мэйл-арт, инсталляция, ленд-арт, публик-арт, сайенс-арт и т.п.

Более того, Книга художника способна осуществлять преемственность культур, связь времён, возрождение традиций. Помимо этого, Книга художника – своеобразный мост от литературы к визуальному искусству. Это та самая *космопоэзия*, которую вводит в обиход Михаил Эпштейн. И, как выяснилось, теоретический и практический инструментарий Книги художника способен справиться практически со всеми болезнями постмодернизма.

В то время, когда обычная книга начинает во многом сдавать позиции перед книгой электронной, Книга художника, наоборот, приобретает всё большую и большую значимость, позволяя, с одной стороны, возродить аудитактильную культуру древнего мира, а с другой стороны, пополняя свой аппарат новейшими медиальными технологиями.

Книге художника в третьем тысячелетии уделяется очень высокое внимание и отводится весьма важная роль? О том, что синтетические тенденции будут иметь основополагающее значение в новой культурной парадигме, говорят многие искусствоведы, исследователи и философы. Для нового вектора развития культуры предлагаются различные термины, такие как: синтез-арт, синтетизм,

мультимедиальность, синтемодернизм и т.п. Мне кажется, однако, что определённый слом стереотипов, нарушение правил игры, уход от всевозможных «измов» и «артов» может пойти новому вектору развития только на пользу. И если во главу угла этого вектора встанет такой универсальный инструмент, как Книга художника, то он может сыграть роль ключа, открывающего двери в синтетическое будущее культуры. Уже само понятие «Книга художника» обладает глубоким смыслообразующим и энергетическим потенциалом. Это понятие синтезировало в себе два очень мощных, исторически насыщенных термина: Книга (библия) – фундаментальный кластер сохранения и распространения знаний, краеугольный камень, заложенный в основании культуры, основополагающий базис искусства и Художник – первооткрыватель, бунтарь, первопроходец новых культурных территорий.

Синтез, который осуществляет Книга художника, – это не просто встроенная в её инструментарий возможность универсального единения, но и внутренний идеологический дискурс. Именно на стыке различных форм деятельности возникают принципиально новые (эмерджентные) свойства художественной системы, не присущие составляющим её частям. Книга художника – это продуктивный художественный диалог литературы, визуального искусства, музыки, философии и науки. Диалог культур, времён, технологий, жанров, реальностей. И именно напряжение, синергия этого диалога – есть основная суть новой художественной практики.

Когда я говорю «новая художественная практика», это не означает, что данная практика арт-высказывания до этого не

существовала. История Книги художника насчитывает сотни лет. Но сегодня меняется сам статус Книги художника. Так, Уильям Блейк, русские футуристы, дадаисты, сюрреалисты и леттристы, безусловно, занимались тем, что мы сегодня называем Книгой художника. Но только во второй половине XX века она обрела свой собственный статус и выделилась в отдельный жанр искусства, который Джоана Драккер назвала квинтэссенцией художественной формы XX века. Сегодня происходит очередное изменение этого статуса, Книга художника выходит за пределы искусства и оформляется в новый вид интеллектуальной практики, универсальный канал альтернативных методов коммуникации, полифункциональный инструмент для комплексного художественного высказывания, многоуровневую платформу для тотального арт-синтеза, основу новой культурной парадигмы. Как это ни покажется странным, но в настоящее время не какое-то отдельное направление искусства, но сам инструмент и сам творческий метод начинают участвовать в формировании принципиально иной парадигмы культуры. Осмысление той роли, которую сыграла книга в эпоху книгопечатания, было осуществлено только на закате этой эпохи, и сегодня усилия многих философов, начиная с Маршалла Мак-Люэна, направлены на анализ воздействия на человечество новых высокотехнологичных медиа. Кажется, что по сравнению с всепроникающим влиянием телевидения и интернета роль такого локального инструмента, как Книга художника (о которой сегодня вообще мало кто знает), в формировании новой парадигмы ничтожна. Однако я уверен, что это не так. Огромный потенциал Книги художника сегодня, к сожалению, многими просто-

напросто до конца не осознан. И, как это будет показано ниже, Книга художника может пополнять свой инструментарий любыми современными возможностями новых медиа, в то время как сами эти возносимые на пьедестал прогресса медиа во многом ограничены и способны работать в довольно узком диапазоне. Разумеется, сам по себе инструмент не способен ни на что, он начинает работать только тогда, когда в нём возникает насущная потребность и жизненно важная необходимость. И сегодня такая потребность и необходимость, на мой взгляд, наконец-то возникли.

Книга художника, осуществляя синтез самых разных сторон и граней современного искусства, разрешает многие проблемы постмодернизма и позволяет уходить с его критических точек на новые рубежи. Рассмотрим некоторые из этих проблем:

1. Синтез гармонии и хаоса

Хаос, возведённый теоретиками постмодернизма на пьедестал культуры, неминуемо привёл за собой неразборчивость и разрушение такой «устаревшей» составляющей искусства, как вкус. На место предполагаемой свободной от правил и установок стихии творчества пришла безвкусная каша, неудобоваримая мешанина, перенасыщенный солью и сахаром раствор масс-культуры. И, как следствие, не развитие и движение, а кризис, стагнация и омертвление. Отказ от «вечных ценностей» привёл к нивелированию и обесцениванию искусства, в результате чего на передний план вышли не творчески насыщенные произведения, но любые поделки,

пропущенные через маховик коммерческой раскрутки. Если древние греки понимали под хаосом изначальное состояние мира, своего рода живородящую субстанцию, из которой возникли божества, то в эпоху христианства ему стали приписывать отсутствие порядка, неразбериху, смешение. Именно эту ипостась хаоса и вобрал в свою доктрину постмодернизм.

Книга художника преодолевает дихотомию хаоса и порядка, гармонии и энтропии. Здесь с абсолютной естественностью одновременно возможен хаосмос – хаос в мире порядка и порядок в космосе хаоса.

Этот универсальный инструмент открывает поистине безграничные возможности для свободного творческого самовыражения: здесь практически не существует ограничений при выборе художественной техники, формата, материала, содержания, жанра, стиля. Более того, все её составляющие могут свободно пересекаться, микшироваться, накладываться, обрываться на полуслове, вовлекать в своё пространство зрителя/читателя и отправлять его в странные путешествия по изгибам нелинейных прочтений. То есть, по сути, происходит взрыв стройного, веками отточенного корпуса книги, нарушаются все основные правила и каноны и на место фундаментальной книжной архитектоники приходит хаотически бурлящая, кипящая, находящаяся в непрерывном становлении и обновлении Книга художника. С другой стороны, сама структура книги дисциплинирует и упорядочивает любые предельно смелые и непредсказуемые авторские поиски и эксперименты. Художник, обладая абсолютной свободой, при выборе

начальных условий руководствуется лишь творческим порывом и собственным вкусом. Но, остановившись на наиболее подходящем для него конструкте, неминуемо подпадает под диктат материала и продолжает работу, подчиняясь внутренней логике своей книги. По своей сути хаос Книги художника близок к понятию математического хаоса. Мерой хаотичности в теории информации и математической статистике служит энтропия, и в то же время под энтропией понимают информационную ёмкость системы. То есть чем выше энтропия системы, тем выше её информационный потенциал. И, соответственно, чем выше изначальная энтропия «творческого бульона», из которого рождается Книга художника, тем информативнее и насыщеннее будет арт-месседж, отправляемый в мир букартистом.

2. Синтез поиска и традиции

Взаимоотношения искусства со временем могут быть охарактеризованы тремя основными подходами: устремлённость к прошлому (классицизм), к будущему (авангардизм) и к настоящему (постмодернизм).

В чём же заключаются основные плюсы и минусы классицизма, авангардизма и постмодернизма с точки зрения развития искусства?

Таблица 1

	Положительное	Отрицательное
--	---------------	---------------

Классицизм	Обращение к традиции, использование накопленного опыта, развитие и усовершенствование базовых основ	Неприятие нового, закостенелость, отказ от экспериментирования и нестандартного поиска
Авангардизм	Поиск новых форм самовыражения, разработка новых стратегий и теорий развития, созидательное творчество, активный авторский поиск	Полное отрицание и разрушение старого искусства, нигилизм и арт-шовинизм
Постмодернизм	Переосмысление и трансформация накопленного опыта, открытость и готовность к диалогу с любыми видами культур, отказ от арт-тоталитаризма	Принципиальная неразборчивость при работе с накопленным культурным материалом. Практически нулевой уровень генерации «внутренне» нового

Казалось бы, чего уж проще: взять все плюсы от трёх основных мировых «арт-конфессий» и отказаться от их минусов?! Необъяснимо, почему это простое до гениальности решение до сих пор не поднято на щит ни одной идеологией искусства?! Или всё-таки существовали творческие ниши, в которых художники находили

себе пристанище, укрываясь от магистральных битв старого и нового искусства?

Как ни удивительно, но именно в Книге художника удалось безо всякого напряжения разрешить противоречие новизны и традиции!

Во-первых, Книга художника опирается на весь богатейший опыт передачи информации от наскальных рисунков, берестяных грамот, глиняных табличек, древних манускриптов и первопечатных фолиантов до ультрасовременных медиа-технологий. Причём этот опыт не просто цитируется или микшируется, как это принято в постмодернизме, но подвергается творческому переосмыслению, развитию и синтезу.

Во-вторых, Книга художника использует и сохраняет традиции печатной графики, издательской культуры и многих прикладных ремёсел.

В-третьих, Книга художника наследует не только классические, но и авангардистские традиции. И более того, считает себя преемницей российского авангардизма, положившего начало книжным экспериментам. И здесь дело не столько в том, что Книга художника неоднократно обращалась к творчеству авангардистов, сколько в преемственности самого духа отношения к книге российских авангардистов, которые впервые стали использовать книгу в качестве оружия для своих художественных жестов.

В-четвёртых, Книга художника всегда идёт от внутреннего авторского посыла и строго ориентирована на созидающий путь творческого поиска и самовыражения. То есть она изначально направлена на производство нового.

В-пятых, Книга художника обращается и к постмодернистским приёмам микширования, игры, мистификации и симуляции.

Итак, Книга художника легко и непринуждённо сочетает на своих страницах старое и новое, иногда соединяя эти два времени в самом прямом смысле, когда новые тексты или картинки печатаются поверх какой-либо букинистической книги.

2. Синтез демократичного и элитарного подходов

В этом пункте понятие элиты восходит к определениям Ортеги-и-Гассета и Бердяева, т.е. элита понимается не в политическом, экономическом, социальном или родовом, а исключительно в духовном смысле. Это люди, поднявшиеся в своём интеллектуальном и духовном развитии над средней массой. Пожалуй, первыми, кто поднял своего рода бунт против классического элитарного искусства, были представители романтизма и титан-одиночка Уильям Блейк. Многие исследователи относят работы романтизма (особенно в литературе) к демократическому массовому искусству. Несколько другой подход проповедовали и практиковали футуристы, которые не своё искусство «спускали» в народ, а наоборот, творчески перерабатывали и использовали народное, лубочное, архаичное, детское искусство. Однако несмотря на неподдельный интерес к народному творчеству практически всё авангардное искусство оставалось элитарным, заумным, замкнутым само на себя. Вторая половина XX века ознаменовалась массовым торжеством демократии с одной стороны и формированием общества массового потребления

с другой. И, разумеется, главенствующий в искусстве и культуре постмодернизм с воодушевлением и успехом работал на поприще масс-культуры. Китч, эпатаж, использование поп-идолов, раскрученных торговых брэндов и популярных марок – всё это стало неотъемлемыми частями творчества многих художников постмодерна. Подводя итог взаимодействию между базовыми культурными парадигмами и массой, можно составить следующую таблицу:

Таблица 2

	Вектор устремлённости	Используемые средства
Классицизм	Как правило, обращён к социальной элите общества. Эпизодические попытки «хождения в народ»	Общекультурные, исторические и нейтральные темы. Периодическое обращение к социальным проблемам народа. Академические художественные средства
Авангардизм	По большей части обращён к духовной элите. Искусство ради искусства	Широкомасштабное использование народного, этнического, примитивного искусства. Использование провокационных и эпатажных приёмов
	Обращён к самым широким слоям общества. Шоу,	Популярные бренды, раскрученные торговые марки, знаменитые рекламные модули наравне с

Пост- модерни зм	популизм, китчевость возводятся в ранг демократических достижений искусства	известными классическими образами искусства
------------------------	--	--

Книга художника и здесь находится в золотой середине. И к ней вполне применим следующий парадокс: Книга художника – это элитарное искусство, доступное массам!

Даже бросая беглый взгляд на историю и истоки Книги художника, среди её корней можно выделить такие два полярных направления, как предельно элитарное *Livre d'artiste*, обращённое к ценителям и эстетам, и абсолютно демократичные рукотворные семейные, девичьи, школьные, дембельские альбомы.

Современная Книга художника впитала в себя и элитарность *Livre d'artiste*, и демократичность домашнего альбома. С одной стороны, производство Книги художника всегда доступно в домашних условиях. Использование любых необычных технологий и техник печатной графики не является необходимым условием для её создания, поскольку самое главное в ней – это творческое начало, креативный потенциал, художественная идея, для воплощения которой все средства хороши! С другой стороны, практически на всех выставках Книги художника ставится очень высокая планка и каждая работа – это всегда небольшой художественный проект. С третьей стороны, на многих выставках наряду с книгами, сделанными мастерами с мировым именем, присутствуют работы начинающих, непрофессиональных художников, студентов и школьников. Однако

несмотря на нерегламентируемый подход к компонованию выставок, в Книге художника не существует тотальной демократии, декларируемой, например, мэйл-артом. Отбор существует, но кураторы всегда творчески подходят к составлению проектов и выставок, создавая из экспонатов ещё одно мега-произведение.

Таким образом, вектор Книги художника стремится к объединению массового и элитарного, однако, в отличие от постмодернизма, в котором элита низводится в массы, наполняя мир блеском дешёвого гламура, в Книге художника происходит обратная работа по приобщению массы к элитарному искусству.

4. Синтез процесса и результата

Практически все исследователи единодушны в том, что как для классицизма, так и для модернизма целью является конечный продукт, законченное произведение искусства, в то время как для постмодернизма важнее сам процесс, перформанс, акция, флюксус, хэппенинг и последующая за ним документация.

Книга художника может быть ориентирована как на процесс, так и на результат и способна осуществлять их синтез.

Ориентированность Книги художника на создание предмета искусства достаточно очевидна, поэтому остановимся здесь лишь на процессуальной составляющей. В Книге художника довольно часто перформанс становится центральной частью её комплексной структуры. Например, в проекте Л. Тишкова, А. Суздалева, О. Хан «Картины ветра» листы книг состояли из картин, написанных

раскачивающимися на ветру кисточками и видео-документация перформативной работы стала неотъемлемой частью книг.

В нашей с Гюнель Юран работе «Ветка вербы» одноимённое эссе Велимира Хлебникова было переписано реальной веткой вербы, и в книгу вошли видеофильм о том, как это делалось, факсимиле рукописи, а также артефакт – ветка, участвовавшая в перформансе.

Другой важный момент, характерный для Книги художника, заключается в том, что зачастую само «прочтение» превращается в специально разработанные ритуал, процедуру, игру. Книга может выстраиваться в форме лабиринта или формироваться и перестраиваться как трансформер, может собираться наподобие детских паззлов, включать в себя всевозможные интерактивные механизмы, и, наконец, она может просто-напросто съедаться, как это было на одном из наших проектов «Печатная продукция», когда книги были сделаны из печатных пряников, выпиваться или даже выкуриваться.

Итак, Книга художника включает творческий процесс как важную составляющую произведения искусства как на уровне создания, так и на уровне восприятия, и синтез процесса и результата обогащает её новыми свойствами.

5. Синтез поверхности и глубины

Жиль Делёз вслед стоикам, дзен-буддистам и Льюису Кэрроллу превозносит поверхность. «История учит нас: у торных путей нет

фундамента; и география показывает: только тонкий слой земли плодороден», – пишет он в работе «Логика смысла».

Поверхность всегда эстетична или антиэстетична в отличие от глубины, которая, как правило, вообще не обладает эстетикой. На уровне физической реальности поверхность обычно интереснее глубины. Внешнее почти всегда привлекательнее внутреннего. В целом, нас всегда прельщает многообразие поверхности и претит монотонность проникновения в глубину любой породы, материала, структуры. В интеллектуальных исследованиях под глубиной обычно понимают доскональное исследование какой-либо одной проблемы, тщательную проработку мельчайших деталей, исследование истоков и прогнозирование последствий. Поверхностные суждения уже сам наш язык определённым образом принижает, придавая им оттенок несерьёзности и упрощённости. Однако, если мы немного переформулируем направление исследований в терминах широты и узости охвата, то немедленно придём к тому, что поверхностные исследования обладают непосредственностью и широтой, а глубинные всегда узкопрофессиональны и связаны с множеством ограничений.

Традиционное искусство всегда тяготело к поверхностности. Художник транслировал нам своё видение и свои впечатления от мира, лежащие на зеркале его восприятия. Именно поэтому традиционное искусство обладало эстетикой, то есть было направлено на поиски прекрасного.

Начиная с футуристов и дадаистов происходит смещение арт-поисков в сторону глубины, но тем не менее основные их интересы

продолжали оставаться на поверхности бытия, они скорее расширяли территорию исследований этой поверхности, отыскивая и маркируя новые, недоступные ранее для искусства области. Ломая привычную эстетику и заменяя её новой, брутальной, антиэстетичной с точки зрения классического восприятия арт-работой.

Во второй половине XX века концептуалисты всё дальше и дальше уходят от эстетической работы с поверхностью в глубину философских или социальных идей. Искусство кардинально меняет курс от визуальной эстетики в сторону интеллектуальных изысков.

Глубину и поверхность следует отличать от содержания и формы. Содержание любой работы и книги, в частности, может быть абсолютно поверхностным, например, содержание телефонного справочника нацелено в первую очередь на скольжение по поверхности информации. С другой стороны, поиски формы, направленные на создание новых символов, знаков, визуального языка, могут быть направлены вглубь, а не вширь. Например, «Чёрный квадрат» Малевича – это уже апелляция формы непосредственно к глубине. Но, тем не менее, в большинстве случаев в искусстве форма коррелирует с поверхностью, а содержание с глубиной.

Вопрос дихотомии содержания и формы вообще не поднимается в пространстве Книги художника. Содержание и форма, поверхность и глубина в данном случае не просто равноценны, но дополнительные.

Книга художника переплетает содержание и форму в единую сеть, причём обе составляющие не существуют сами по себе, но взаимно дополняют и развивают друг друга. Взаимодействие

содержания и формы, поверхности и глубины начинается ещё в процессе работы. Художник идёт от изначального замысла, от идеи, от некоего содержательного облака книги. Это «смысловое облако» подводит к определённой форме реализации, выбору материала, техники, конструкции. Далее уже форма и поверхность требуют определённых изменений и дополнений содержания и глубины, и чаще всего книга создаётся в постоянной колаборации смысловых и эстетических поисков.

Волны, исходящие от глубины и поверхности книги, вызывают интерференцию зрительского восприятия. Форма книги выступает проводником читателя по лабиринтам содержания. Она привлекает его внимание, встречает и подталкивает к перелистыванию, переворачиванию, заглядыванию во всевозможные потаённые уголки, к прочтению...

Подводя итог, можно сказать, что в Книге художника происходит творческий синтез поверхности и глубины, в результате которого поверхностные и глубинные части работы вступают в диалог, взаимодополняя и обогащая друг друга.

6. Синтез логики и интуиции

Освоение мира может быть осуществлено при помощи двух основных методов: логического и интуитивного, а инструменты познания можно разделить на интеллектуальные и чувственные. Логика и интеллект всегда были в большей степени прерогативой науки, а интуиция и чувства – искусства. Разумеется, и в науке было

совершенно огромное количество интуитивных открытий и прорывов (например, открытые во сне таблица Менделеева и бензольное кольцо Кекуле), однако сам научный инструментарий построен по интеллектуальным законам логики и под любое интуитивное открытие впоследствии подводится строгая логическая база. В отличие от науки искусство в большей степени построено на языке интуитивных образов. Иногда художник свои внутренние не проговариваемые открытия в принципе не может сформулировать на логическом языке.

Книга художника способна и должна в равной степени опираться как на интуицию, так и на логику. Она почти всегда обращается как к интеллекту, так и напрямую к органам чувств. Как правило, сама идея той или иной книги приходит интуитивно, под воздействием порыва, случайного толчка, неожиданной находки, свалившейся с неба идеи. При этом тема иногда обозначена заранее, художник может долго обдумывать и разрабатывать эту тему, и в конечном итоге, если так и не наступает гениального озарения, то он всё равно в состоянии сделать хорошую книгу, опираясь на свой предыдущий опыт. Но самые лучшие произведения почти всегда сопровождались неожиданными интуитивными находками. Однако в отличие от стихотворения, которое пишется на одном дыхании, или картины, которая также может быть написана в едином порыве, процесс делания книги многоступенчат и всегда требует немалого времени. Поэтому при создании Книги художника возникшая идея должна быть подкреплена практическими навыками, логическим

построением конструкции, продумыванием взаимосвязей между отдельными частями творческой системы.

И только в неразрывном единстве строгой логики и яркой интуиции рождаются на свет настоящие шедевры Книги художника.

7. Синтез вербального и визуального

После общего разграничения познания на интуитивное и логическое можно предложить ещё один вариант разделения постижения мира на вербальное и образное. И не случайно в русском языке есть устойчивое выражение «литература и искусство». Это выражение подразумевает определённую оппозицию между самими подходами к передаче творческого послания и внутренними основаниями художественного исследования. Этот вариант разделения заложен в человеке самой природой. Как известно, левое полушарие нашего мозга отвечает за логическое, аналитическое, вербальное мышление, а правое за мышление визуальное, интуитивное, синтетическое.

Вербальное освоение и описание мира, безусловно, так или иначе тяготеет к интеллектуальному и в большей степени логическому подходу. Разумеется, изначальный лексический корпус и структура синтаксиса в основном формировались посредством интуитивных соответствий и поэтических аналогий. Но за тысячелетия язык сложился в стройную логическую систему, позволяющую осуществлять коммуникацию на сугубо интеллектуальном уровне. Конечно, то или иное вербальное

высказывание может будить в человеке самые разные чувства, но изначально оно транслируется через интеллектуальный канал. Визуально-фонетический образ каждой буквы сведён к чёткой структурной единице, к фрагменту открытого интеллектуального кода. Мы можем говорить, что поэзия постоянно расшатывает основы языка, наполняя слова новыми смыслами и аллюзиями, однако классическая поэзия всё равно практически всегда остаётся в рамках строгой системы визуально-фонетических соответствий (под классической здесь собственно понимается поэзия, транслируемая средствами языка, в отличие от визуальной поэзии, а также саунд-поэзии, в которых язык зачастую отходит на второй план).

В противовес вербальному образное постижение действительности почти всегда вырывается из логических цепочек и передаёт свой меседж сразу, единым махом, одним визуальным броском.

В искусстве полем для взаимодействия текста и образа испокон веков была книга. Книжная иллюстрация украшала, дополняла, проясняла и оживляла текст, предлагала свои художественные трактовки вербальных описаний. Взаимодействие текста и иллюстрации долгое время было неравноправным. Текст играл ведущую роль, а иллюстрация соподчинённую, и к одному и тому же тексту могли быть сделаны для различных изданий несколько вариантов иллюстраций.

Принципиально иные отношения складываются в визуальной поэзии и в Книге художника. Здесь текст и образ вступают в диалог. Вербальная и визуальная составляющая сливаются в единый

организм, перевиваются множеством связей и пересечений. Текст в данном случае не существует сам по себе, но становится частью визуального ряда и начинает звучать изнутри выстроенного образа, происходит своего рода девербализация и ревербализация текста. Смысловый месседж выходит из интеллектуального поля в плоскость чувственного восприятия и снова возвращается в пространство мысли, но уже на ином, обогащённом и расширенном уровне. С другой стороны, художественные образы подпитываются энергией текста и подпитывают эту энергию. Визуальные вкрапления не иллюстрируют, но расширяют пространство языкового потока.

Сегодня текстуальная составляющая пронизывает практически все сферы «современного» искусства. Большинство арт-работ последнего времени поддержаны концепцией, разъяснением, развёрнутой экспликацией. Некоторые искусствоведы видят в этом определённое несоответствие и даже антагонизм. По словам арт-критика Сьюзен Зонтаг, «интерпретация – это месть интеллекта визуальному искусству». Я же вижу в этом лишь общую тенденцию к тотальному синтезу искусств. И Книга художника в русле этой тенденции становится квинтэссенцией диалога между интеллектом, чувствами, логикой и интуицией. Это уникальный арт-инструмент, позволяющий работать в формате 6D, обращаясь ко всем пяти органам чувств и интеллекту одновременно. Причём энергия посланий, которые передают лучшие Книги художника, концентрируется именно на тонкой внутренней границе взаимодействия её составляющих.

8. Синтез виртуальной и физической реальности

Понятие *Virtus* у древних римлян обозначало проявление сверхвозможностей. Книга с самого своего рождения оперировала именно с виртуальностью! С тем, что находилось за пределами пространства и времени. И компьютерные технологии лишь усилили и резче проявили виртуальные черты книги.

Разумеется, Книга художника, как и любое другое искусство, активно проникает в цифровую реальность: на интернет-ресурсах размещаются документация проектов, презентации книг, теоретические и обзорные статьи. Стоит отметить и то, что компьютерный мир также проникает на территорию Книги художника. Например, в одной из работ Н. Селиванова содержание книги заполнили страницы девичьих блогов, сетевых анкет, интернет-рекламы, раскрывающие мир современной девушки. Кира Матиссен также посвящает одну из своих работ информационным пересечениям и в качестве материала использует распечатки интернет-газет, новостных лент и т.п.

Но эти взаимопроникновения могут осуществляться в любой сфере искусства. В контексте данной статьи гораздо важнее то, что многие приёмы, используемые в интернете, очень близки по духу не классической книге, а именно Книге художника! Это в первую очередь интерактивность, гипертекст, многомерность и разветвлённость. Как интернет-пространство, так и Книга художника преодолевают интеллектуальное восприятие мира, вознесённое на пьедестал галактикой Гутенберга, и возвращают мир на почву аудио-

тактильной интерактивной культуры. Но, в отличие от интернета, который дифференцируется на множество самых разных секторов и, по сути, осуществляет не синтез, а безразборное эклектическое суммирование, Книге художника присуща синтетическая целостность, в которой всё связано со всем. И если применить математическую метафору, то Книга художника осуществляет не просто сумму, но творческое интегрирование своих составляющих. Думается, что синтез виртуальной цифровой реальности и физической материальности Книги художника ждёт большое будущее. На мой взгляд, очень плодотворным может быть совмещение Книги художника и компьютерных игр. Сегодня мы живём в мире, будущее которого во многом определяется тем, в какие виртуальные игры играют наши дети. Именно оттуда они получают львиную долю информации об окружающем мире! И первоочередная задача разработчиков и художников наполнить эти игры богатым интеллектуальным и культурным контекстом. Нет никаких сомнений, что тотальный синтез искусств очень широко будет использовать в будущем богатые возможности цифровой реальности.

9. Синтез арт-рынка и бескорыстного творчества

В разговоре о современном искусстве невозможно уклониться от темы рыночных отношений. Знаменитая формула Пушкина «Не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать», которую как молитву повторяли все художники, пытавшиеся реализовать свои

работы, по мнению многих теоретиков искусства, осталась навсегда в XIX веке. Рынок жёстко и цинично не только предъявил свои права на участие в формировании спроса и предложения на произведения искусства (что в той или иной степени было всегда), но стал диктовать саму стратегию развития искусства, финансируя наиболее эффективные с коммерческой точки зрения проекты. Причём коммерция в данном контексте предполагает, как прямую, так и опосредованную продажу искусства. В первом случае, как и двести лет назад, продаются «рукописи», то есть готовые произведения искусства. Но особенностью сегодняшнего дня стало то, что галеристы стали не только отбирать готовые работы, но и направлять в нужное русло деятельность наиболее перспективных с их коммерческой точки зрения художников и кураторов. Анализируя деятельность старейшей арт-биеннале в Венеции, искусствовед Гарет Хэррис пишет в газете *The Art Newspaper*, что когда-то независимый смотр достижений современного искусства сегодня превратился в банальную шоурум для ознакомления с основными тенденциями перед покупкой произведений искусства на ярмарке *Frieze New York*. Хэррис в своей статье убедительно доказывает, что сегодня биеннале непосредственно зависит от коммерческих интересов диллеров и коллекционеров. Иногда художник даже и не создаёт произведение искусства как таковое, но продаёт некое действие, вписывающееся в соты «современного» искусства. Повсеместное развитие грантовой системы, зародившейся в качестве поддержки и сохранения некоммерческого искусства, очень быстро привело к совершенно новому, немыслимому в XIX веке парадоксальному виду торговли.

Художники и кураторы стали выставлять на продажу не просто вдохновение, но БУДУЩЕЕ вдохновение, которое неминуемо должно посетить их после определённых финансовых вливаний. Грантовый рынок очень быстро сформировал вокруг себя разветвлённую инфраструктуру. О том, как «правильно» написать заявку на грант, создаются всевозможные инструкции, пишутся целые книги, разрабатываются отдельные сайты; проводятся семинары и вебинары. И тот же Борис Гройс в одной из статей говорит примерно следующее: «Если раньше ко мне на лекции ходили восторженные девушки, которых интересовало современное искусство, то сейчас их сменили целеустремлённые молодые люди, спрашивающие, на кого лучше сослаться в заявке на тот или иной грант – на Дерриду или на Батая». На наших глазах искусство получения и отчёта по грантам превращается в своего рода профессию. Многие художники и кураторы подают заявки на всевозможные субсидии, стипендии и дотации чуть ли не ежедневно! По сути дела, искусство написания заявки стало гораздо важнее искусства, вызывающего эстетические или интеллектуальные переживания. Однако это вовсе не означает, что среди грантового искусства нет интересных и достойных проектов. Среди них нет некоммерческих проектов! Просто в данном случае на смену классической формуле оборота капитала деньги-товар-деньги пришла принципиально новая рабочая схема: идея-деньги-эффект-деньги. И любой художник, подающий заявку на субсидирование своего проекта, неминуемо попадает в эту новую коммерческую цепочку. Необходимо отметить, что грантополучатели кровно заинтересованы

в создании эффектного проекта, поскольку эффективность реализованных идей становится залогом получения грантов на следующие заявки.

Разумеется, нельзя утверждать, что сегодня арт-бизнес полностью отнял у художника свободу творчества. Разветвлённая дифференциация как галерейной торговли, так и распределения грантов позволяет художнику отыскивать коммерческие ниши, совпадающие с его личными интересами. Однако сложившаяся структура изменила сам статус художника. Из «владельца дум» он превратился в «выразителя интересов», из первооткрывателя и бунтаря в лицедея, устраивающего шоу на потребу праздной публики.

Конечно, среди художников сегодня, как и во все времена, есть бесребреники, видящие в искусстве смысл жизни и стоящие в стороне от любых проявлений арт-рынка. Но, помимо этого, сохранились некоторые ниши, в которых свободное творчество и коммерческий рынок существуют в определённом согласии, и пушкинская формула остаётся в них до сих пор актуальной. Одной из таких ниш и является Книга художника. Начиная со своего рождения, Книга художника развивалась по двум абсолютно противоположным и конфликтующим между собой коммерческим тенденциям. Первая тенденция оформилась в рамках *Livre d'artiste*. В рамках этой тенденции создавались книги *de Luxe* как издательский проект, изначально ориентированный на рынок коллекционеров. Однако издатель в данном случае покупал как у поэтов, так и у художников рукописи и рисунки, никоим образом не посягая на их вдохновение.

То есть в данном случае мы можем наблюдать абсолютно гармоничный симбиоз, когда художник занимался искусством, а издатель занимался коммерцией. Другая тенденция, начавшаяся с бунта русских футуристов, получила своё развитие в концептуальных работах *artist's book* в 1960-е. Здесь художники видели в книге в первую очередь инструмент для проведения своих идей в жизнь. И, разумеется, они стремились сделать свои работы максимально доступными для широких слоёв зрителей. Продажа книг в данном случае практически не преследовала целей наживы, и если торговля окупала затраты на производство, то проект считался «коммерчески успешным». То есть в данном случае скорее не искусство работало на рынок, а рынок на искусство, поскольку деньги с реализации старых проектов тут же тратились на новые идеи.

Обе эти тенденции сохранились до сегодняшнего дня. Издатели *Livre d'artiste* продолжают покупать у художников иллюстрации для своих проектов и издавать роскошные книги. Вторая тенденция, зародившаяся на волне протестных движений (бунт футуристов против старого искусства, протест шестидесятников против засилья галерей и диктата музеев), сегодня, безусловно, претерпела определённые изменения. Однако основной принцип – довольно странная с точки зрения любого бизнесмена торговля, не ставящая во главу угла наживу, – во многих случаях сохранился.

Важной особенностью Книги художника в отличие от других видов искусства является наличие тиража. Причём в данном случае каждый экземпляр книги является оригиналом, а не копией. Тираж позволяет художнику гораздо свободнее относиться к продаже,

дарению, обмену – любому расставанию со своим детищем.

Большинство из известных мне букартистов нацелено именно на создание книг и почти всегда поступления от продажи своих работ пускают на реализацию новых проектов. Книга для художника становится смыслом работы, бесценным инструментом, позволяющим осуществить комплексную самореализацию, своего рода методом познания мира, а если часть тиража удаётся продать, то это расценивается как дополнительный бонус!

Я далёк от того, чтобы идеализировать всех букартистов и делать из них последних рыцарей свободного искусства. Разумеется, и среди них есть те, кто чутко держит нос по ветру рыночного спроса и для кого продажа книги становится основной целью работы.

Однако мне кажется, что сама ситуация, сложившаяся на рынке Книги художника, позволяет говорить о возможности плодотворного взаимодействия, обмена и даже синтеза между коммерческим подходом и свободным художественным творчеством.

Заключение

Феномен Книги художника, это не какое-то отдельное направление и тем более не рядовой жанр искусства, это основы будущей парадигмы культуры, основанной на идеологии тотального синтеза, это – образ жизни, художественное мировоззрение, опирающееся на комплексное многоуровневое восприятие и преобразование действительности. Это новый способ организации целостности, допускающий на древовидной структуре ризомические

образования и, наоборот, позволяющий вырастать из ризомы стройному дереву смыслов, низводя последнюю лишь к начальной точке.

Можно выделить несколько основных черт новой парадигмы культуры: во-первых, выборочное (основанное на вкусе и необходимости) обращение к опыту другого, как во времени, так и в пространстве, и использование его в дальнейшей работе; во-вторых, гармоничное объединение самых разных и далеко отстоящих друг от друга материалов, методов, идей, реальностей; в-третьих, постоянная генерация нового содержания и поиск новых форм самовыражения; в-четвёртых, отбор и опора на предыдущие достижения культуры с одновременным раскачиванием и видоизменением устоявшихся подходов; и, наконец, самое главное, всеобъемлющий синтез, в результате которого собираемые части не просто суммируются, но перемножаются, интегрируются, вступают в многоголосый диалог, и это взаимодействие становится принципиально новым видом художественного высказывания.

И в завершение я хочу подчеркнуть, что Книга художника – это не один из видов визуального искусства, а самостоятельный раздел культуры, который встаёт в один ряд с музыкой, литературой, архитектурой и искусством; позволяет последнему оторваться от критической точки развития и перейти на новый уровень.

ВАЛЕРИЯ ИСМИЕВА

ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ НАДЕЖДЫ

К 90-летию со дня смерти К. Малевича

όλοι και όλα, ξαφνικά κατεβαίνοντας, θα κριθούν και θα καταληφθούν από τη φωτιά

Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος

[Всех и вся, внезапно нагрянув, будет Огонь судить и схватит.

Гераклит Эфесский]

Не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет, и не мой ли мозг образует собой плавильную фабрику, из которой бежит новый железный преображенный мир...

К. Малевич. «О новых системах в искусстве»

Разговоры о кризисах – политическом, общественном, экономическом, культурном – на моей памяти велись всегда. А уж в наши дни слово «кризис» настолько плотно вошло в ментальное поле, что мы с ним сроднились, как с любимой подушкой. Он вездесущ, ибо форматирует наше зрение, и оно зорко выхватывает приметы того, что «всё идёт не так» в искусстве, в нравственности, в науке, в идентичности, в управлении государством, в семье, в хозяйстве и, обобщая сказанное + и т.д. и т.п.: кризис в

мировоззрении. Может быть, нам вообще остаётся лишь вот эта дилемма: перестать обращать внимание на свидетельства кризиса (перестроить оптику), либо признать нормальным сам способ бытийствования-через-кризисы, ведь не только страшно, но и соблазнительно считать, что кризис, настаивая на смене парадигмы, даёт шанс на обновление, посему он едва ли не превращается в залог позитивистского прогресса Огюста Конта.

Историка вряд ли воодушевит пример Вольтеровского Кандида, грибница оптимизма видится ему чаще всего как гробница: далеко не всякий кризис в макросистемах и в макропроцессах, протекающих в обществе *homo sapiens*, ведёт к совершенствованию, а не к гибели, уж тем более придётся забыть о неодолимо-поступательной эволюции – обратный процесс может происходить и на индивидуальном уровне, и на уровне больших сообществ. Ещё Арнольд Тойнби в своей многотомной «Истории цивилизаций» показывал на разнообразных примерах, что не надо терять оптимизма и, напротив, лучше направлять внимание на «творческое меньшинство», предлагающее свои странные варианты спасения... итак, будем ставить на тёмных лошадок? На неведомое окно возможностей? На бросок костей – в надежде не утопить корабль в бурном море?

И тут перед мысленным взором моим возникает «Чёрный квадрат» Казимира Малевича, такой конгруэнтный мрачным предсказаниям и обывателей, и экспертов: «Дальнейшее – молчание»?.. Или это такой же перевёртыш, что и привычное «стакан наполовину пуст, наполовину полон», разворачивающий оптику вовнутрь, а не вовне?

Слишком велика неопределённость этого безмолвствующего знака, пора заговорить символу.

Зрителю протягивает руку Карл Густав Юнг, создатель теории архетипов, возлагающий великие надежды на резервы бессознательного субъектов XX века, запутавшихся в ментальных догмах и схемах. В случае экзистенциального кризиса, полагал Юнг, психика предлагает заглянуть в тёмный колодец личного бессознательного, дабы нащупать невидимые ещё средства для его разрешения: например, погрузившись в направленную медитацию или художественное творчество, отдаться на волю творческой интуиции и «уговорить» проявиться, а затем и смириться, и подвинуться могущественную Тень, закрывающую собой Золотой Цветок или нежную Аниму-Ариадну. По Юнгу, выстраивание новой целостности (индивидуация) – задача сложная и не гарантирующая успеха. У меня нет задачи излагать здесь подробно его учение, я только высматриваю нить: выход открывается, когда Тень, грозный архетип, остаётся там, где ей и положено остаться – на стене Платоновой Пещеры, а не в сердцевине психики; а двумерный чёрный квадрат, ставящий Nihil над всеми надеждами на поиск решения, обретает третье измерение. Тогда и спрятанный за ним лабиринт становится осязаем и потенциально проходим. В психологическом аспекте я описала этот процесс подробнее в одной своей старой статье («Диалоги с Другим: Театр и Лабиринт»). Весь вопрос в том, как преодолеть эту дверь или отдёрнуть занавес «блистающей тьмы» Дионисия Ареопагита, (утверждавшего, что лишь наше засорённое зрение мешает увидеть за ней Творца

Вселенной), чтобы шагнуть навстречу его бесконечному свету. Малевич читал этого раннехристианского философа, мастера апофатики; свой «Чёрный квадрат» он повесил в красный угол вместо иконы (вообще сам по себе диалог русского радикального авангарда с иконами не был случаен – открытие древнерусской иконописи, её шокирующей красоты и захватывающей метафизики произошло перед началом Первой мировой войны и продолжалось в разгар тяжелейшего кризиса русской цивилизации). Но нет доказательств, что скупой живописный концепт Малевича создавался под влиянием теологии тьмы Дионисия, а не того чёрного занавеса, который оставался висеть на стене после скандального спектакля «Победа над Солнцем» и, по его же признанию, тем впервые навёл на идею воплощения в красках на холсте (одно другого, впрочем, не отрицает).

Развёртка смысловой программы «Чёрного квадрата» была предпринята самим Малевичем в 1923 г. в триптихе, где квадрат дополнили крест и круг (мы к ним вернёмся). Признавая неисчерпаемую мощь символа, замечу, что мусульманские мистики вместо открытого зияния (греческое *χάος* означает буквально это) склонны вычитывать в «Чёрном квадрате» Каабу, Небесный Камень, сверхплотное Иномирное. Что парадоксальным образом сближает их с платониками, в духе «Филеба» прочитывающими «Чёрный квадрат» как чистый эйдос. На этой границе сходятся внешнее и внутреннее: эйдетическое, согласно Сократу в диалогах Платона, осознаётся, когда припоминается как опыт души; тогда-то смысловая «матрица» бытия разворачивается в индивидуальном сознании,

упёршемся было в непроходимую стену апории; стоит поставить под сомнение «двухмерность» старого выбора «или – или» и разрешить себе выход за пределы привычного горизонта, сложившегося под влиянием обстоятельств и мнений – и неодолимое противоречие окажется разрешимым. Собственно, фундаментальная наука и настоящее искусство только этим и занимаются; в начале XX в. к тем же задачам подключилась психология, или душеведение, если переводить с греческого.

Таким образом, все три пути (науки, искусства, психологии) ведут к точке (и)схода первоначальной семантики: по-гречески кризис (κρίσις) означает суд, приговор, решение; наконец, поворотный пункт. Кризис настаивает на том, что скрытое и смутное противоречие, создающее опасную шаткость или разлом, придётся выявлять, осмысливать, оценивать и... подчиняясь вердикту сознания, отвергающего несостоятельные попытки сгладить несообразность, преодолевать, отыскивая новый ракурс и точку разворота, которая приведёт-таки к верному решению. В таком деле требуется этическая бескомпромиссность – и предметом яростных атак Сократа становились его прежде учителя софисты, проповедовавшие релятивизм. В этом смысле Малевич становится на позицию Сократа: в отличие от своих европейских братьев-авангардистов, он был убеждён, что идёт единственно верным путём. Впрочем, себя он не считал философом, хотя проявлял тяготение к этой полунуаке, полупоэзии, если пользоваться определением философии Хайдеггера. Недаром же и Платон так любил придумывать метафоры, дабы сделать доступным своё учение об

эйдосах тем, у кого ещё не было в опыте восхождений к ноэтическому четвёртого уровня.

Позволим себе некоторую интерпретацию уже упомянутой символической работы Малевича, писавшего в июне 1915 г. М.В. Матюшину: «...Черный квадрат, зародыш всех возможностей, принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара...» В том самом триптихе квадрат соседствует с крестом. Если мы настроим своё зрение на выход из двухмерности, то крест можно трактовать как проекцию пересечений разнонаправленных траекторий и/или всех диагоналей прямоугольной фигуры, соответствующей определённому пространству (квадрат двумерному, куб трёхмерному, гиперкуб четырёхмерному...) О том, что динамические преобразования возможны (и желательны), приметно свидетельствует третья часть триптиха: круг, самая идеальная и самодостаточная геометрическая фигура, проекция шара или же сферы (выражающей по Пармениду Бытие), не покоится в центре картины, а смещён к правому верхнему углу, как зрачок, обращённый к ИНОМУ (о том, что сам Малевич подразумевал под фигурами своего триптиха не абстрактно-неподвижное, но живое, кинетическое, свидетельствует, между прочим, и некоторая намеренная их «неправильность», например, небольшое искривление одного из углов квадрата (нет, это не потому, что он не умел рисовать или пользоваться линейкой), неидеальная форма круга (намёк на эллипсоид?) Таким образом, первичная «безальтернативная тьма» способна вместо статики

отчаяния вытолкнуть нас к динамике поиска и обретению выхода, как в фильме «Iron Doors» или «Closed Land».

Но кто выносит приговор и диагностирует кризис? На индивидуальном уровне за этот процесс отвечает сознание, в работе которого участвуют и ум, и интуиция. И, конечно же, провокатор, «другой», способный увидеть уязвимость позиций оппонента и атаковать. В философии первым непревзойдённым мастером отыскания кризиса и инспирации его обострения был Сократ. Умных учеников, реальных и потенциальных, блуждающих в собственных иллюзиях, афинский губрист затягивал ловкими вопросами в ситуацию очевидности апории, а затем предлагал свою майевтику (родовспоможение) тем, чьё сознание, возгоревшись вожделением к истине, начинало терзаться родовыми муками. Никто в здравом уме не назовёт процесс родов приятным и безопасным. Насколько близко мы подходим к смертной черте, отваживаясь не признавать удобную конвенциональность и упрямо настаивать на бескомпромиссном поиске, свидетельствуют мертворождённые уродцы, плоды совместных рассуждений, которых Сократ безжалостно выкидывал, предлагая начать поиски с начала, чтобы добраться-таки до эйдетического, что порой приводило и к отказу от дальнейшего диалога другого участника, а в конце концов и для самого Сократа завершилось чашей с цикутой. Впрочем, это событие привело к обретению Сократом бессмертия в диалогах Платона.

Карл Юнг, в трудах которого мы находим примечательные инверсии учения знаменитого ученика Сократа, рассказывал, что, когда психика послала ему свой «чёрный квадрат», содержащий сон о

Зигфриде, которого – во сне он это знал – ему предстояло убить, императив, идущий из глубин бессознательного, звучал беспощадно: «Если ты не разгадаешь сон, тебе придётся застрелиться!» (у Юнга был настоящий пистолет, и рука несколько раз уже тянулась за ним в ящик письменного стола, но разгадка, принеся настоящее облегчение, была найдена). Выполнил бы основатель аналитической психологии требование своего даймона, если бы потерпел неудачу, вопрос открытый, но он расшифровал послание и интегрировал разгадку в свой психический ландшафт, о чём поведал много лет спустя в «Красной книге».

Малевич же, выйдя за пределы двухмерного изображения, продолжил свои поиски, инвертировав чёрный квадрат в парящие над землёй белоснежные трёхмерные архитектонны – таким он прокламировал будущее всего человечества: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами» («Супрематизм», 1919). Означало ли это, что художник всерьёз поверил идее воскрешения отцов Николая Фёдорова и чаял освобождения от духа тяжести «мира зелёного мяса» благодаря техническому прогрессу и «общему деланию»? Или то был только манифест философского умозрения, выраженного в красках? Однозначно затрудняюсь ответить. Но прошу обратить внимание на одну деталь: «архитектонны» были у Казимира Малевича женского рода, как явствует из его дневниковых записей. И мне

мечтается увидеть в том аллюзию на Аниму Юнга, а также и на ψυχή (псюхэ, душа) древних греков, которая была тоже женского рода. Недаром же именно Диотима, жрица, которой удалось отвести от родного города эпидемию чумы, была наставницей Сократа, поведавшей об эротическом возгорании душ к восхождению по лестнице красоты и созерцанию Прекрасного самого по себе, метафорой которого является Солнце. Ведь природа души огненная.

АЛЕКСЕЙ ТУМАНСКИЙ

ОПЫТ АНТИКРИЗИСНОЙ АРТ-ТЕРАПИИ.

СЛУЧАЙ ОСКАРА РАБИНА

По моему чувству, в пустыне современного искусства Оскар Рабин одинок и бесподобен. Он особенный по таланту и художеству. Нотариус, кому вменили бы передать его мольберт новоявленным дарованиям, кажется, не обрящет законных наследников ни среди родственников по живописи, ни потомков. Нет у него художественной родни. Есть ли подражатели? То мне неизвестно, но не думаю, что это продуктивно... Судьба же его не столь уникальна для его эпохи, как творчество, и также трагична. Судьбу свою разделил он со многими из поколения шестидесятников, в детстве переживших все невзгоды военного времени. Напомню основные вехи биографии Рабина, наверняка хорошо известные знатокам и любителям современного искусства, коих, однако, у нас не так чтобы много. Родился в Москве в семье врачей. Ещё подростком осиротел, скитался, претерпел голод и отчаяние. Входил в Лианозовскую группу «второго авангарда» - содружество художников- и поэтов-нонконформистов. Был выслан с семьей из Советского Союза за мировоззрение (глазастое понятие для живописца), несовместимое с жестким каноном соцреализма. Жил в Париже, но и там оказался отчасти лишним: не вписался в новый мейнстрим. Пережил сына и любимую жену, достиг девяностолетия и умер, как и мы все умрем,

но верил по-своему в бессмертие души. Это, если кратко. Заинтересанты пускай справятся о нем в открытых источниках. Оскар Яковлевич получил классическое художественное образование, однако не завершённое. Учился в Рижской академии художеств. Из Московского художественного института был отчислен за «буржуазный формализм». Некстати сказать, любил Сурикова, Левитана, и эта «лирическая пейзажность», как при двойной экспозиции, просвечивает в его работах с их нелинейной образностью. Это их сокровенная подоплека, генотип, так сказать, культурный код, тот же, что, скажем, во «Временах года» П. Чайковского. Сколь бы это утверждение ни показалось эксцентрическим, он именно развивает русский классический пейзаж в контексте иной эпохи, соответственно, релевантными ей средствами. Иное время - иной язык! Невозможно описать современный культурный универсум (человеческое измерение, хомосферу) в эйдосах 19-го века. Притом он использует и приемы поп-арта, коллаж и ассамбляж, но и те органично вписались в его изысканную поэтику, как прижившиеся протезы, если угодно. Это заново переосмысленная классика, обновленный традиционализм, поистине изящное искусство.

Рабину не свойственна болезненная экспрессивность с ее кричащими красками, хотя его спокойную, по-чеховски сдержанную манеру и называют подчас новым экспрессионизмом, но, как думаю, это не вполне верно (не вполне верное - вполне неверно). В центре экспрессионизма, говоря упрощённо, авторское гиперэго. Оно и субъект, и основной объект исследования. Внешние вещи служат

лишь средством самовыражения. Рабин же альтруистичен, не на себе зацентрирован. Он вглядывается в мир с грустью и беззлобной улыбкой, как новый Экклезиаст, и это мировидение сочувствующего соглядатая. Это очень личный взгляд на земное тщастье, как глядит он с одного из поздних своих фотопортретов.

Он не изображает, а преобразует предметность, как бы преломляя увиденное сквозь некую искривляющую призму, подсвечивая созерцательным фонариком, тем заставляя их звучать иначе, нежели им как таковым свойственно, перенастраивая по собственному камертону. И самые обыкновенные вещи, пересаженные в новый контекст, изменяются, превращаясь в вещи символы. Рабин традиционалист-новатор! И, кстати, его «субъективный фигуративизм» от абстрактного искусства ещё дальше, чем от реалистического реализма.

Его обвиняли в злонамеренном очернительстве советской действительности, бранили, произведения охаивали «неврастеническими» и «смутными». И зря. Ему совершенно чужд пафос социального обличительства. Он пишет о неустроенности в подлунной человека вообще лишь на примере советской реальности, а потом и парижской. Париж Рабина не менее мрачен, потому что духовное состояние лианозовского человека, по Рабину, и парижского весьма схожи. Различается реквизит. Парижане даже подчас - буквально - зверовиднее. В его работах, как в затемнённом зеркале, мы узнаем о себе нечто такое, что тщательно скрывали, но выявилось во всей красе.

Меланхолия в ее изначальном значении - это черная желчь, а здесь - сажа и копоть без всякой желчности. Колорит его картин и вправду безрадостный, угольный, приглушенный, как будто все закопчено заводами, крематориями, отчаяньем. Его искусство глубоко трагично, он описывает царство смерти, точней, республику, куда каждый из нас получил временную визу по праву рождения. Тут и юмор возможен лишь черный: на одной из поздних работ автор продемонстрировал свою «рабочую визу» на кладбище. Но и в самой гуще тоски и безысходности подчас пробрезживает надежда: световое пятно, окно храма или икона - окна в вечность. И этот свет подлинный! А может, перед нами просто засвеченный негатив первозданного мира, и мы тоже лишь засвечены начерно? Может, света чересчур много и в Солнечной системе надо поменять лампочку? Нет, руссоистские постулаты навроде «человек по природе благ, но дурная обстановка его испортила» не знают подтверждения от реальности. Новаторство Рабина, в частности, в том, что он фактически уравнил в масштабе натюрморт и пейзаж, соединил их, и то неспроста, а глубокомысленно. Бутылки больше барачков. Пресловутая вобла (рыбина Рабина, по выражению поэта Вс. Некрасова) похожа на упавший в заводском предместье сдутый дирижабль. Что это значит? То ли барачный быт необыкновенно разросся, как гигантский сорняк, то ли постархитектура измельчала. Словно гулливеры пожаловали в гости к лилипутам со своей посудой и закусоном. Какое-то безутешное житье!

Кстати, хрущевское «баракко» на его полотнах не выглядит оптимистичнее. Художник поведал о себе: «Я рисую то, что вижу. Я

жил в бараке, многие советские граждане тоже жили в бараках, да и теперь живут... Сейчас я переехал в блочный дом и рисую кварталы блочных домов, которые меня окружают». И ещё: «Сочувствие мое на стороне униженных и обиженных».

Однако на полотнах Рабина мы их не увидим, лишь продукты их жизнедеятельности (стеклотара, объедки, консервные банки, самовары, банкноты и т.п.) да предметы незатейливого обихода. И они-то, эти предметы, рассказывают о людях нам больше, чем те могли бы поведать о себе сами, словно складываются вместе в некую симфонию сущностей (а как еще возможно визуализировать их, если не через опосредующий язык). Картины его практически безлюдны, но не бесчеловечны! Его настоящие герои - вещдоки, оставленные человеком на месте своего обитания, почти одушевлённые (когда человек овеществлен, оживают вещи, как в грёзном театре).

Еще недавно «горзажи» представлялись мне как бы экспликацией внутреннего некрополя, портретом города как совокупности его населяющих мертвых душ. Будучи содержимым хрущоб, я сам из их числа. Моя домовина стоит напротив цементного завода, запорошившего окрестности вулканическим пеплом. И рабиновская «мортография» - это наглядное изображение и моего опыта, опыта внутренней смерти. Я обретаю в его ночных окнах место зрителя и соучастника, предусмотренное для всех равнодушных.

Надобно ясно сознавать, что на полотнах маэстро нам предстает не эмпирическая действительность как таковая, но ее образ, ее художественно переосмысленная «агграванта». Это, иными словами, утяжеленный экстракт-дескрипция лианозовского, а потом и

галльского хронотопа, искривленный, сгущенный, гротескный, со смещенным масштабом, форматом, пропорциями предметов в пространстве со сдвигом по фазе, то есть неоднородном и нелинейном. В этом неевклидовом прост-времиуме несколько точек зрения и несколько фокусов кривизны, определяющих полицентрическую перспективу (предметы способны создавать вокруг себя смысловое поле с особыми параметрами, наподобие гравитационного, искривляя пространство). Однако все эти отклонения от правил классической оптики обоснованы семантически. В совокупности они создают многомерную систему сопоставлений и соположений, превращающих живописный образ в объемное высказывание, в визуальную метафору. И «раскрашенные холсты» вдруг заговорили голосом негромким, лишенным назидательности, сарказма, голосом сострадательной человечности. И как же столь сложносочиненные конструкции в итоге образовали простое и ясное целое? Надобно лишь взглядеться. Работы Рабина не заумны. Им свойственна чистота и целокупность детского рисунка, выполненного, однако, виртуозным мастером. Подчас чудится, будто увидел тот изначальный мир, где волк и агнец не враждуют, где обвенчались далекое и близкое. Но вскоре осознаешь, увы, что это обман зрения, и водочная бутылка не в эдеме вымахала до размеров градирни. Бутылки плюс окосевшие дома значит: квартал опьянел в зюзю, а деньги на аванплане значит буквально: деньги на первом плане! А дальше за ними – «олуневший» город, переходящий в кладбище... Это «снимки» с натуры советских времён, но не предызображают ли они и современный социум, охотно

распинающий Христа на столбах электропередачи/рекламных стояках, как на одной из его лианозовских работ? Если назвать Лимбусом преддверие ада во времени, сиречь, нашу земную жизнесмерть с ее неизбывным ничтожеством, то совпадут время и место той убогой, жалкой, вульгарной, безОбразной, падшей, погибающей, многолюдной и бесчеловечной недействительности, которая так нуждается в милости и искуплении. В нее печально глядят с икон Спаситель, Матерь Божия и святые.

Подлинное художество порождает катарсис. Его живопись - это запечатленные видения того духовного кризиса, что причинен грехопадением, а вместе - кино, и притом сильное утешительное средство. «Оскар» - Рабину!

Эпиграфом к творчеству Рабина (советского периода), казалось бы, уместно поставить цитату из стихотворения его товарища по лианозовскому объединению И. Холина «Адам и Ева»:

Барак

Хуже Ада

Последний тезис не мнится убедительным, даже если это гипербола. Как бы ни тяжелы были условия жизни барачного насельника, навряд ли их справедливо уподоблять адским страданиям. И понятно, что ад не в бараках или особняках. Ад - в (наших) душах, о чем, собственно, и свидетельствует автор, вроде бы, не без сочувствия к жителям барака, однако, какого-то амбивалентного. Тут-то и пролегает определительное разграничение, срабатывает правило бинокля. Если

ад во мне, то есть абсолютное зло, то другие люди видятся мне, по крайней мере, относительно добрыми, светлее черной дыры. Если ж я в себе ее не усматриваю, то тем охотнее рентгеновски прозреваю оную в грудной клетке моих товарищей по изгнанию. Вот в чем беда. Не другие люди утратили человеческий облик, а мы утратили способность видеть в них людей. У нас пропало райское видение, любовь и радость. Как не сказал О. Уайльд: тьма - в глазах смотрящего.

Однако и в это «темное царство» пробиваются еще лучики евангельского света.

МАРИАННА ИОНОВА

ИЗ РОМАНА «ГЕЛИЙ», ЗАКОНЧЕННОГО ТРИ ДНЯ НАЗАД

Пояснение от автора

Так его зовут – Гелий. Бывший капитан торгового флота, накануне пятидесятилетия, после болезни и внутреннего кризиса, ставший библиотекарем. Его семнадцатилетний племянник Дима в силу обстоятельств живет с ним. Дима слышит внутри себя музыку, которую не может записать – ведь он даже не знает нотной грамоты. Дима учится на первом курсе Физтеха, потому что его отец, брат-близнец Гелия, – физик, и его бабушкой с бабушкой – физики... А значит и Диме не миновать кризиса, в который любящий дядя готов, как в огонь, шагнуть с ним вместе.

5 марта 2025

Охранник Константин Михайлович – самый безмолвный человек в библиотеке. Он говорит только «Доброе утро» и «Всего доброго», и «доброе» у него выговаривается как-то по-львиному, хотя сам он маленький, седоватый и в очках. Когда надо утихомирить и вывести кого-нибудь неадекватного, мы с Иваном справляемся вдвоем, так

что Константин Михайлович исполняет скорее вахтерские обязанности, если вообще исполняет. Как по мне, то пусть себе сидит с прошлогодним номером журнала «Знамя».

«С Ницше можно не соглашаться ни по одному пункту, но, попав в поле его трагического притяжения, уже не вырвешься»

Я молчал, потому что не хотел ни соглашаться, ни возражать с кондачка.

«У вас это ведь тоже не профильный интерес? Я так и думал. Кандидатская у меня по николаевской эпохе, а докторская – по реформам шестидесятых годов, и в высшей школе я преподавал только российскую историю до семнадцатого года. В политической карьере мне Ницше тоже никак не помогал. - Константин Михайлович посмотрел на меня поверх очков как-то и смешливо, и боязливо. – Вы, может быть, помните... Наша партия участвовала в думских выборах два года подряд, но не проходила»

«Я уже двадцать лет не голосую», - сказал я, как бы извиняясь.

«Сначала я ушел из политики, а потом и из высшей школы. – Константин Михайлович смотрел мимо меня, и я даже оглянулся, но там была только входная дверь. - Вот уже три... три с половиной года подвигаюсь охранником, но только в учреждениях культуры – не из принципа, а просто меньше беспокойства».

Он передвинул взгляд с мимо меня на меня, чуть улыбнулся и протянул мне книжку.

«Где стол был яств, там гроб стоит, - и добавил: - Пора думать о душе»

Я взял книжку и спросил, просто потому что «спасибо» было бы гвоздем не от стены:

«А как называлась ваша партия?»

«*Пестрая корова*», - и Константин Михайлович подмигнул.

По дороге домой я думал, не называется ли жалость, которой я жалел Ницше, на языке Константина Михайловича «трагическим притяжением». Нет, скорее трагическое притяжение называется жалостью на моем языке. Значит, меня уже давно притянуло. Ведь что мешало мне остановиться после «Заратустры», а я не угомонился, пока не одолел еще три ницшевских произведения, хотя то и дело говорил себе, что вот теперь мне с ним точно все ясно. Точно-то оно и точно, ясно-то оно ясно, но как раз это меня и распаляло. А теперь Ницше мне как родной – неужели навсегда?

«Стихотворения и избранные письма» я начал читать с писем, перед сном, но в сон вырвался ненадолго, проснулся и читал дальше. Как, бывает, ищешь щель, откуда сквозит, так и я искал, откуда просачивается трагическое, заряжая поле. Вот Ницше в письмах живет большую, интересную жизнь, радуется, сердится, хвалится, делится мыслями, у него есть друзья и поклонники. Все у него хорошо, но все это отдельно, а он отдельно. Он для всех и для никого.

Я открыл стихи, стал читать, и внутри у меня все сильнее щемило. Я не вытерпел, отложил книжку и стал вспоминать, чья же это симфония, о которой Дима недавно говорил, что там посередине положенное на музыку стихотворение Ницше. Вылезать из постели было обидно, но я понимал, что все равно не усну, не расставив точки

над i. Я встал, взял планшет и наушники, снова улегся и запросил: «симфония, стихотворение Ницше». Третью симфонию Малера я запустил с четвертой части, и сразу начал погружаться в рокочущую, ворчащую, торжественно-непроглядную глубину, держась, как за руку, за могучий женский голос.

O Mensch! Gib acht!

Was spricht die tiefe Mitternacht?

Так это песнь Заратустры! Я читал ее в переводе и все-таки узнал, но до чего ж она здесь другая.

Кларнет изобразил луч карманного фонарика, сверху ощупавшего глубину, но и сама глубина уже не ворчала, а трепетала, словно дыхание, и постепенно светлела.

«Ich schlief, ich schlief -,

Aus tiefem Traum bin ich erwacht: -

Она светилась, переливалась и сама понемногу из самой себя подымалась, эта глубина, а кларнет, и голос, и скрипки, и духовые становились все более человеческими, почти даже слишком.

Die Welt ist tief,

Und tiefer als der Tag gedacht...

Когда полночь допела, я отодвинул планшет, сложил вместе ладони и просунул их между щекой и подушкой. Затем снова взял планшет, нашел немецкий текст и прочитал его несколько раз подряд, пока не выучил.

Tief ist ihr Weh -,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit -,
— will tiefe, tiefe Ewigkeit!»*

Я уткнулся в подушку лицом, обхватил ее и сказал себе: это ведь просто на разных языках, а так одно и то же, до кого что доходит — трагическое, любовь, Бог, радость. Радость трагична, а скорбь человечна. А Ницше — человек, трагический, радостный, живой, бесчеловечный и любящий. Как я жалел его, читая «Заратустру», и теперь понял, почему, а каждый, кто что-то понял, должен этим

* О, внемли, друг!
Что полночь тихо скажет вдруг?
«Глубокий сон сморил меня, —
Из сна теперь очнулась я:
Мир — так глубок,
как день помыслить бы не смог.
Мир — это скорбь до всех глубин,
но радость глубже бьет ключом:
Скорбь шепчет: сгинь!
а радость рвется в отчий дом, —
В свой кровный, вековечный дом!

Пер. Ю. М. Антоновского

поделиться. Ведь и Ницше так делал, пусть даже все, *почти* все, что он понял, надо переворачивать.

Но как поделиться? Недаром я полгода варюсь среди книг – я напишу. Прямо сейчас и начну.

В моем планшете не было «Ворда», Димин ноутбук стоял на столе в его комнате, но я боялся разбудить Диму. Я невольно смотрел на дверь между нашими комнатами и, видимо, только поэтому услышал стоны. То есть сначала я не понял, что это стоны, к тому же Димины. В первую секунду – а во вторую мне уже было стыдно и смешно – я подумал о каком-то потустороннем источнике звуков, проще говоря, как ни дико, о маленьком убогом привидении, которое то подвывает, то пищит. Со сна, наверное, можно верить в то, во что не веришь. Так вот, на третьей секунде меня бросило в холодный пот, хотя раньше я не понимал, как пот может быть холодным, – я соскочил с дивана, рванул к двери и толкнул ее. Эта была самая страшная секунда. Следующая, когда я Диму увидел, показалась пусть и ненамного, но легче.

Когда я Диму увидел, он свешивался с раскладушки, подтянув под себя ноги, и не успел я подойти, как он уже броском перекинулся на другую сторону. Глаза его сначала были зажмурены, лицо скорчено, и тут же лицо расправилось, а глаза распахнулись и застыли, как в кино у того, кто воскрес от удара током.

За годы на мостике я разучился показывать страх и растерянность. За годы везде, где тебе выдвигаются в целом одни и те же задачи, даже не особо себя натаскивая приобретаешь нечто – назовем это «навыком», хоть оно и неточно, – что после многих лет запускается

уже без указки сознания. Некий отдел мозга и, допустим, рука будто однажды и навсегда сговорились, и теперь мозгу не нужно всякий раз спрашивать себя, сделать ли то-то и то-то. Человеку при этом кажется, что мозг и рука вывели его из игры. Мозгу так проще, а человеку порой неуютно, но он уже не хозяин положения. Всякий раз не показывая страх и растерянность в чрезвычайных обстоятельствах, симулируя железного кэпа, у которого все под контролем, я добился того, что мое тело больше не под моим контролем именно в чрезвычайных обстоятельствах. Если мне страшно и я не понимаю, что происходит и что делать, мои лицевые мышцы, взгляд, голос, осанка автоматически, как по щелчку начинают подделывать все того же «кэпа», которому никогда не бывает страшно и который всегда понимает, что происходит и что делать. Только потовые железы в эту «умную систему» не входят, и теперь меня раздражал запах моего не умеющего врать пота.

«Что с тобой? - спросил я негромко и без выражения.- Тебе больно?»

Дима снова скорчил лицо, сжал губы и промычал что-то похожее на «угу».

«Где болит?» - спросил я.

Дима не отвечал, только с равными промежутками издавал одинаковые тоненькие стоны. Такие послушно-одинаковые, что казалось, они вообще не привязаны к Диме, они ничьи, они сама боль, которую слышно.

Я ждал, когда Дима ответит. Другой человек на моем месте не стал бы ждать, потому что страх и тревога отключают сдержки, вырубают

тормоза, терпение идет лесом, и ты повторяешь вопрос, несколько раз, все громче, хотя, может, где-то до тебя и доходит, что это бессмысленно и только хуже. Со мной наоборот: страх и тревога включают сдержки и тормоза, но не потому, что я так хочу и считаю правильным, а просто я уже не способен истерить, как любой нормальный человек.

Димино лицо расслабилось, вытянулось, рот открылся, глаза тоже открылись – не так, как первый раз, а нормально, усталыми щелками.

«Начинается... в середине спины... и охватывает... все туловище... и спереди...»

Он провел руками себе по бокам к солнечному сплетению. Говорил он, как и стонал, более высоким голосом, чем его обычный.

«Я сейчас принесу анальгин», - сказал я.

Я прошел сначала на кухню, налил воды из чайника в Диминову чашку, потом к себе, достал из своей тумбочки анальгин. И таблетка, и чашка чуть не полетели у меня из рук, потому что только я ступил за порог Диминой комнаты, как Дима закричал: «Мама!» – уже своим, давно сломавшимся, мужским голосом.

Я приподнял его, просунул ему в рот таблетку, кое-как влил воду. Теперь ждать надо было Диме, который ждать не мог, а потому, что не мог он, не мог уже и я. Чтобы скоротать время и отвлечь каждого из нас от своего, Диму хоть чуть-чуть от боли, себя – от ощущения полного своего ничтожества перед этой болью, я начал развивать активность. То есть я постоянно либо говорил, либо двигался, и можно было бы сказать, что я суечусь, но с оговоркой: я суетился планомерно. Я наставительно, немного даже нудно внушал Диме, что

ему необходимо, не откладывая, пройти диспансеризацию, я спрашивал, накрыть ли его пледом, тут же уверенно и без спешки шел за пледом, по пути вспоминая, что пледа-то у нас и нет, и также уверенно возвращался. Я предлагал помочь ему устроиться поудобнее, хотя раскладушка по сути своей исключает что-нибудь в таком роде. Я спрашивал, не открыть ли форточку, открывал ее, потом закрывал. Так прошло полчаса, и я видел, что Диме не стало легче, но все-таки спросил, не стало ли ему легче, отчасти чтобы действовать даже без толку, чтобы подгонять эту чудовищную ночь, которая застряла с нами внутри, как такси в пробке, отчасти чтобы получить санкцию. Санкция была получена в виде Диминых мотания головой и слезы, которая так быстро сбежала по щеке, словно спасалась бегством. Я вышел опять в свою комнату, где заряжался мой телефон, и набрал «скорую». Я терпеливо отвечал на вопросы, повторил врачу то, что сказал мне Дима, принял к сведению предварительный диагноз «печеночные колики» и не поверил, хотя, раз уже несколькими минутами назад верил в духов, почему бы теперь не поверить в колики.

«Скорая» уже выехала, - сказал я Диме, немного домыслив. – Тебе сделают болеутоляющий укол, и все как рукой снимет»

«Скорая» приехала минут через пятнадцать, за которые Дима еще дважды кричал «мама», в промежутках тоненько стонал, то прижимая ноги к животу и катаясь с боку на бок, то распрямляясь телом и лицом, бледный до сияния. Как их провел я? В каком-то жутком смысле Диме *было чем заняться*, а вот мне нет. Сил развивать активность не осталось, да не осталось и активности. Я

выдвинул на середину комнаты офисный стул, который стоит перед письменным столом, уселся и вспомнил, что еще кое-чего все-таки не сделал. Я еще не молился.

Молюсь я только своими словами, даже утром и на ночь, когда полагается вычитывать правило. Я пытался объяснить священнику свою позицию, правда, только одному, и тот меня не понял. Хотя позиция очень простая и, как мне кажется, разумная: это же я, а значит и слова должны быть *мои*. Я попросил Бога, чтобы Диме помог укол и – понимая, насколько такое уже тянет на чудо, – чтобы никаких патологий у него не нашли и эта ночь забылась, как кошмар.

Наконец они появились, «Маша и медведь»: большой рыхлый заросший врач и маленькая фельдшерица в хиджабе.

«Вы отец?» - спросил «медведь».

«Дядя»

Он посмотрел на меня немедвежьим осклизлым взглядом, но мне было плевать. Диме вкололи кетаролак.

«Через полчаса подействует», - сказал врач, и я подумал, понимает он или нет, что такое полчаса, – ведь я уже понимал.

Я сказал, что на моем диване Диме будет удобнее, и попросил врача помочь мне перенести туда Диму. Мы подхватили его бережно, я подмышки, врач за ноги, так же бережно и неуклюже перенесли в мою комнату, еще бережнее уложили на диван, и, пока мы все это делали, мне почему-то было очень не по себе.

Я поблагодарил «Машу и медведя», и они ушли.

Я сел в кресло напротив дивана. Дима стонал и кричал все реже, и в какой-то момент я уже не мог сообразить, полчаса прошло, час или

полтора. Время, точно какая-нибудь клейкая масса, тянулось, а не сокращалось, но странным образом меня это не томило, у меня как бы пропала чувствительность, выросла мозоль ко времени. Дима засыпал понемногу, пробамии, словно учился засыпать, как человек учится не бояться воды, входя в нее по пояс и выходя. Наконец Дима стих – поплыл. Я перетащил раскладушку из его комнаты к себе и поставил, куда можно было поставить, ругая себя за то, что купил когда-то здоровущее кресло, в котором почти не сижу. Я лег на раскладушку и тут вспомнил, с чего все началось, почему я смотрел на дверь и слышал то, что слышал. Я осторожно, чтобы не заскрипеть пружинами, поднялся, прошел в Димину комнату к столу с ноутбуком. Дверь у себя за спиной я оставил открытой, создал вордовский документ и набрал:

«Как известно, Ницше очень любил лошадей, а коров не любил – из-за их стремления к счастью»

Получилось явно что-то не то, но я ведь начинающий.

Я оглянулся. Дима спал после мучений как-то полно и самозабвенно. В ближайший час я уж точно ему не нужен. Я погуглил фотографии Ницше для вдохновения. Приятное полноватое лицо – я встречал такие в Германии на восток от Киля и в Польше, но у русских они тоже бывают. Лоб высокий и ровный – как у Юры (но тогда, получается, как и у меня?.. утром в ванной установлю истину, если утром это еще будет для меня важно). Нос выразительный, большие ясные глаза. И вообще, отметил я вдруг, красивый парень. Я вернулся к вордовскому документу и набрал:

«Ницше был красивый, но современники об этом не знали»

Я подошел к спящему Диме. Он спал на правом боку, лицом к окну. У него был такой же лоб – ницшев, Юрин и мой.

...Tief ist ihr Weh -,

Lust — tiefer noch als Herzeleid:

– прошептал я, и вдруг внутри меня загромыхал железнодорожный состав, вагонов эдак в десять. Откуда он во мне взялся, я не думал, только слышал и чувствовал стук его колес. Колесами было мое сердце. Я снова лег на раскладушку, так легче было ждать, когда прогромыхают все вагоны до последнего. Заснуть я даже не пытался и все же заснул перед рассветом. Проснулся я, наверное, часов в шесть, потому что застал Диму, тот как раз натягивал джинсы. Первый миг после пробуждения – это когда ты сам еще не проснулся, но что-то главное и непреложное уже тут как тут, словно всю ночь бдело.

«Такое бывало раньше?» - спросил я.

Дима помотал головой. Тут немного проснулся и я, и до меня стало доходить.

«Погоди, ты что, в институт собрался?»

«Ну да»

«Ты в своем уме?»

«Я нормально себя чувствую», - сказал Дима примирительно и примиренно.

В нем было что-то очень милое, девичье или ангельское, даже голос стал будто мелодичным. И меня это пугало, как волка пугают веселые цветные флажки.

«Пропусти хоть день – ни разу ведь не пропускал. И запишись к терапевту, слышишь?»

«Слышу», - так же примирительно-примиренно сказал Дима.

«Это не шутки. Не запишешься – сам тебя запишу и с тобой пойду»

«Как страшно», - мило улыбнулся Дима.

Непривычный к рани, я все лежал и наблюдал за Димой, пока тот не ушел на кухню завтракать. Я еще не встал, когда он заглянул в комнату, розовый и бледный.

«Слушай... Если у меня что-то найдут... я сам скажу папе. Ладно? Ты пока ничего ему не говори. Пожалуйста»

«Я что, похож на идиота?» - сказал я и, словно в доказательство, что не похож, забарахтался, вставая.

Дима не записался к врачу ни в этот, ни на следующий день, и я выполнил свою угрозу. Дима повиновался, он всегда повинуется, когда есть такой вариант. Я ждал его в коридоре. Он вышел из кабинета минут через пятнадцать, с распечатками. Надо сдать анализы и сделать инструментальные исследования: УЗИ печени, почек, МРТ мозга. От МРТ Дима попытался, потому что за нее надо было платить, да немало, но я сказал, что деньги у меня найдутся.

Все эти дни я приглядывался к Диме, по-новому милому и еще более покладистому, чем раньше, и что-то понял. Он действительно примирился – заранее, с любым исходом. В этом была его слабость и его сила. Люди не делятся сильных и слабых, это знал и Ницше, что бы он там ни писал.

Анализ крови ничего не выявил, печень была такая, какой она последний раз бывает в семнадцать лет, а почки и того лучше. С МРТ

ни я, ни Дима прежде не сталкивались. Я посмотрел фото в интернете, и у меня засела совершенно дикарская мысль, что чем внушительнее и сложнее выглядят аппарат и метод диагностики, чем внушительнее будет диагноз и сложнее лечение. Чем более жутко и солидно человека исследуют, тем меньше вероятности, что с ним все окажется в порядке. Я потешался над этой мыслью, но потом понял, что ее и дуст не возьмет и разумнее заключить с ней мир.

Ради МРТ Дима прогулял первую половину занятий. Это был понедельник – мой выходной. Я спросил Диму, не хочет ли он, чтобы я пошел с ним, и он ответил: «Не стоит», наверное, сам не подозревая, какая в этом обороте радуга нюансов. Хотя у «нюанса» слишком уж вольтеровская улыбочка, нет, прорва, бездна смысла разверзается под тобой, когда тебе говорят «не стоит».

Я посмотрел решетку нашего окна на первом этаже, как Дима идет по двору, за секунду натянул куртку, вдев ноги в кроссовки и выскочил из квартиры. Я успел засечь Диму, когда тот сворачивал за угол дома. Бегать мне не рекомендуется, я об этом помню и бегаю тот в таких вот исключительных случаях, который пока был первый. На улице я держал дистанцию примерно в пять метров. Я не боялся, что Дима обернется, поскольку с чего бы мне самому было оборачиваться на лице, если я знаю, что за мной не следят. Перед медцентром я чуть замедлился, дал Дима подняться на крыльцо. Я смотрел, стоя у гардероба, как он разговаривает через окошко с регистратором, подписывает что-то, наводит телефон на терминал для оплаты, идет по коридору, поворачивая голову от таблички к табличке. Когда Дима скрылся из виду, я вышел в зал регистратуры,

где кроме меня никого не было, и сел на один из диванчиков.

Наконец я мог спросить себя, что я здесь делаю. Зачем с нечистой совестью шел по пятам за Димой, зачем сижу на этом диване, пока Диму исследуют, что мне сказать Диме, когда он меня увидит, и тут последнее упиралось в первое и все, так сказать, вопияло ко мне. Диван был в меру тугой, в меру мягкий, я достаточно комфортно расположился, чтобы спросить себя по всей форме, но мне мешали глаза девушки за стойкой – она смотрела на меня привычно-выжидающе.

«Я не пациент, - сказал я, не представляя, что говорить дальше, и продолжил куда-то в темноту, по инерции: - Молодой человек прошел на МРТ пару минут назад...»

«Вы отец! – закивала девушка. – Ну конечно, сидите, сидите. Хотите кофе?»

«Нет, благодарю. А как вы догадались?..»

«Сын – вылитая ваша копия!»

Я спохватился и сказал «спасибо», когда она уже почти перестала улыбаться. Теперь, казалось бы, я мог сосредоточиться на вопросах, которые почему-то уже не так громко вопияли, но тут мне захотелось посмотреть отзывы о библиотечных мероприятиях, хотя проверял я их всегда в конце дня. Я достал телефон, зашел на страничку библиотеки и отложил телефон. Я стал вспоминать ночь, когда вызывал Диме «скорую», вспоминал ее дотошно, минутой за минутой, кадр за кадром. Потом я стал думать о Димином замечательном анализе крови, замечательных печени и почках, о том, как это не вяжется с той ночью, словно кто-то нарочно обманывает

нас; потом мне сами вспомнились фотки МРТ-аппарата: труба, гладкая трубчатая пещера, из которой торчат ноги, жалкая и грозная одновременно.

«Вы хорошо себя чувствуете?» - спросила девушка.

«Могу я себя хорошо чувствовать, когда мой сын лежит в трубе?» - ответил я как из транса.

Получилось злобно, но так ей и надо за ее дурацкий вопрос.

Я закрыл глаза, открыл и вздрогнул: девушка стояла рядом, держа наготове тонометр. Я молча протянул руку. Мое давление и пульс показывали олимпийские результаты.

Девушка взглянула на меня исподлобья, и рот у нее слегка дернулся. Она куда-то ушла и вернулась в сопровождении врача. Врач спросил, не может ли чем-нибудь помочь, предложил сделать инъекцию успокоительного, и я еле успел вместо «хватит с нас инъекций» сказать «спасибо, не стоит». Врач наседал, тогда я сказал, чтобы они не волновались – дуба я у них здесь не дам. Опять же нелюбезно, но я ведь понимал, о чем они пекутся на самом деле. Врач и регистраторша отступили с неприязненным сочувствием, а я подумал, что, если все-таки *дам*, оно и неплохо – не узнаю, чем болен Дима. Мне стало тошно от себя и от ужаса, но я ломился сквозь тошноту, как сквозь кусты, словно путь назад был отрезан. У Димы есть отец, который души в нем не чает, бабушка и дедушка, которые на него не радуются – особенно теперь, когда он продолжил династию, – а с недавних пор еще мачеха, хорошая, чувствительная женщина, и любимая сводная сестра. У Димы есть семья, он не один, он будущий физик-теоретик и, может даже, будущий композитор.

Когда внутри и вокруг тебя столько смысла и любви, то и беда, и болезнь подчиняется смыслу и любви. Плохо ли, счастливо все дальше сложится у Димы (счастливо, конечно, счастливо, сейчас такая медицина: вон и меня вытащили с того света; главное только вовремя разобраться), возле него – как бы ни сложилось – должны быть только красота и смысл. А я торчу в этой жизни как пень на опушке. Как пень на опушке – этим все сказано.

Я положил руки на колени и стал их рассматривать, но ладони потели, тогда я поднял руки ближе к лицу, чуть растопырив пальцы. Я смотрел на свои руки и повторял про себя: красота и смысл, красота и смысл. А потом закрыл глаза и продолжал повторять.

И вдруг мне, нет, вспомнилось, а явилось маленькое видео, которое когда-то давно очень меня позабавило; Юра снял его в кафе, где отмечался Танин последний, как оказалось, день рождения. На видео четырехлетний Дима водит пальчиком по меню и «читает»: «А лисички взяли спички к морю синему пошли море синее зажгли». Я не сразу заметил, что повторяю уже не «красота и смысл», а эту строчку Чуковского.

Когда я открыл глаза, рядом стоял Дима. Он будто и не удивился тому, что я здесь и что сижу с закрытыми глазами, и сказал только: «Пойдем домой»

Когда мы спускались по ступенькам крыльца, я положил руку Диме на плечо. Это выглядело как знак поддержки, но на самом деле мне просто нужно было опереться.

Дима сказал, что снимки и расшифровку ему пришлют по электронной почте, их он покажет неврологу, к которому уже записался. И добавил как-то шатко:

«Можешь со мной пойти...»

«А какой это день?» - спросил я небрежно.

«Кажется, суббота»

«Отпадает», - так же небрежно сказал я.

«Точно, я и не подумал!»

К неврологу Дима должен был заехать по пути от Юры. Я отпросился у Ольги на час раньше и в начале восьмого уже был дома, и только успел поставить чайник, когда Дима вошел. Он ни слова еще не сказал, а я уже все знал. Потому что вошел прежний Дима, в меру милый и не более похожий на ангела, чем каждый, кто моложе двадцати. Днем выпал снег, и Дима топал на коврике перед дверью.

«Все норм. С моим мозгом все в порядке. Ну, кое-какие мелочи, но невролог сказала, это у каждого второго»

«Тогда с чего же?..»

«Стресс. Переутомление. – Дима пожал плечами, словно говорил о ком-то другом. - Так она сказала. – Он помолчал, глядя вниз, на свой полуснятый ботинок. – И еще она сказала... Возможно, имеется внутренний конфликт, который не доходит до сознания и *манифестирует себя соматически*»

Дима замер на коврике, поджав одну ногу, и смотрел куда-то мимо. Он как бы давал понять, что время остановилось и не двинется дальше, пока он не увидит то, на что смотрит, или не озвучит то, что видит. И взгляд у него был остановившийся, но не пустой, наоборот,

взгляд словно наполнялся изнутри, взгляд работал, неподвижно работал.

«Я должен выбрать: или физика, или музыка», - сказал Дима.

АЛЕКСАНДР ЙОНАТАН ВИДГОП

КРИЗИСЫ

ЛЮБОВЬ

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.

Иосиф Бродский

«Лучше не подходить к окну. Мир за окном безумен, и даже само наблюдение за ним кажется делом настолько противоестественным, болезненным и нелепым, что невольно закрадывается подозрение во вменяемости наблюдателя. Особенно, если этот наблюдатель я сам.» Так или примерно так рассуждал господин Цинкер, подавляя в себе страстное желание подобраться к окну и жадным глазом зеваки прильнуть к щели, оставленной между досок, которыми он сам, не далее, как вчера, заколотил окно. Что побудило его сделать столь отчаянный шаг, пожалуй, он не смог бы объяснить и себе. Казалось, еще вчера утром этот нелюбимый им мир привычно шумел за окном, и ничто не предвещало решительной борьбы с ним. Но днем пришла госпожа Прик и так долго восторженно расписывала прелести и чудеса законной жизни, что после ее ухода Цинкер немедленно оторвал от задней части шкафа

несколько досок и забил ими окно. Весь вечер он просидел в темноте, уставившись на перекошенный шкаф, грозивший, словно Пизанская башня, рухнуть на пол вместе со всем содержимым.

У господина Цинкера не было той болезни, что зовется агорафобией или боязнью открытого пространства. Он просто не мог понять тот мир, что бесчинствовал за окном. Именно там, в этом огромном мире, люди постоянно за что-то боролись, неустанно протестовали, создавали себе кумиров, огромными толпами собирались на грандиозных аренах и неумолимо истребляли друг друга. Все это не укладывалось в голове господина Цинкера. Он скорее предпочел бы жить в лесу или в пустыне, чем каждый день сталкиваться с этим миром и его пульсирующим безумием. Но он жил в квартире посреди шумного города и не смог придумать ничего лучше, как, защищаясь от него, заколотить свое единственное окно тяжелыми досками старого шкафа. Соседка же, пышная семидесятилетняя красотка госпожа Прик, славившаяся своей кипучей энергией, считала его странным чудаком с явным психическим отклонением. Обычно она приходила к нему дважды в неделю, принося с собой все ужасные новости этого несносного бесконечного мира. Надо заметить, что она была довольно вредной особой, и ей доставляло некоторое удовольствие наблюдать, как господин Цинкер буквально съеживается и становится даже меньше ростом от каждой произнесенной ей трагической новости.

И вот теперь, сидя напротив заколоченного окна и борясь с желанием хоть одним глазком взглянуть на улицу и удостовериться в том, что мир все еще сходит с ума, господин Цинкер страдал. Страдал, потому что никак не мог понять, каким образом он и те люди за окном принадлежат к одному и тому же роду человеческому. Поначалу он даже готов был согласиться с госпожой Прик о наличии у него какого-нибудь психического расстройства. Преодолев застенчивость, он, ничтоже сумняшеся, даже обратился к психиатру, жившему в соседнем подъезде. Господин Майтураф был известным врачом, и по его уверениям он «многих поставил на ноги». Судя по всему, это далось ему нелегко – теперь он боялся темноты, а его правый глаз дергался при встрече старых знакомых. Несмотря на все его старания, он так и не смог найти у Цинкера никакого психического расстройства, но успел посетовать на то, что по-настоящему здоровых людей так немного, собственно говоря, только он и его мама, и выписал сразу три вида лекарств, которые на всякий случай должны были спасти Цинкера от буйного помешательства, истерии и меланхолии. Господин Цинкер как послушный пациент неделю принимал все выписанные пилюли, но это не помогло – мир вокруг оставался безумен. Иногда ему было даже жаль, что знаменитый Майтураф ничего у него не обнаружил. Ведь если бы у него нашлись проблемы с психикой, это означало бы, что окружающий мир со всем его человечеством абсолютно

нормален, и лишь он один, Цинкер, невменяем. Увы, Майтурафу не удалось ничего найти.

И теперь, после того как господин Цинкер узнал, что он абсолютно здоров, он не понимал, как объяснить себе некую странную особенность собственного организма. Например, в те моменты, когда Прик рассказывала ему страшные вести, он как будто действительно становился меньше ростом. Инстинктивно съеживаясь от ужаса, он уменьшался в размере. Он заметил за собой эту удивительную особенность еще в детстве. Но тогда он был убежден, что то же самое происходит со всеми, кого обижали. Став взрослым, он обратил внимание, что странная эта его реакция распространяется на кошмарные события, происходящие не только с ним, но и с другими людьми. Например, узнав о бойне в далеком неизвестном ему Кашмире, он так уменьшился, что еле дотянулся до вешалки в прихожей. А погром и стрельба в Бронзавиле не дали ему возможности снять с верхней полки научную книгу «Исчезновение материи», доказывающую революционную теорию о естественном исчезновении не только некоторых видов животных, но и людей. Автор книги, знаменитый биолог, утверждал, что природа порождает иногда по ошибке лишние виды млекопитающих, которым нет места в окружающем мире и потому их исчезновение – органичный и вполне целесообразный результат естественного отбора.

Эта книга досталась господину Цинкеру по случаю, и, хотя она и не объясняла странную особенность его организма, но он

необыкновенно дорожил ей и иногда перечитывал. Он не знал, как относиться к своей особенности и считать ли ее каким-то дефектом или просто неким отличием. При этом господин Цинкер боялся выйти на улицу. А вдруг в этом ужасном мире он может исчезнуть? Хотя, если взглянуть с другой стороны, до сих пор ему как-то удавалось выжить. Но самая большая проблема заключалась в том, что с возрастом эта пресловутая его особенность прогрессировала. И если раньше никто не замечал этого, то теперь уменьшение в размере стало гораздо явственнее. Даже соседи, всегда озабоченные исключительно своими проблемами, стали обращать на это внимание. Поэтому он сидел дома, забивал досками окно и пытался избавиться от назойливой госпожи Прик. Но ничего не помогало. Словно магнитом, несмотря на страхи и риск, тянуло его посмотреть на страшную эту жизнь.

И именно в этот момент случилось событие, перевернувшее всю дальнейшую жизнь господина Цинкера. Неожиданно к нему вновь заявила госпожа Прик. Но на этот раз она была не одна, она пригласила свою младшую сестру Лею полюбоваться на странного соседа с его психическим дефектом. Господин Цинкер никогда не видел Лею, а увидев ее, понял, что погиб. Дело в том, что Цинкер никогда не испытывал чувства любви к кому бы то ни было. Он только слышал чужие рассказы об этом причудливом чувстве. И с юности ему казалось, что любовь — это некая разновидность болезни, когда один человек так привязывается к другому, что никак не может от

него оторваться. В реальности же господин Цинкер никогда не сталкивался с подобным. Его родители были холодны, как лед, и лишь изредка навещали его в сиротском доме. Пожалуй, лишь однажды, найдя маленького дворового мышонка, он почувствовал к нему нечто похожее на нежность. Впрочем, того быстро съел их сиротский кот, и чувство, испытанное маленьким Цинкером, исчезло вместе с добычей в плотоядной кошачьей пасти.

И вот, увидев толстушку Лею, он вдруг почувствовал, что дыхание его перехватило, где-то там, в животе или в сердце, затрепетали неведомые ему бабочки, а сам он не может вымолвить ни одного слова и стоит, словно вкопанный столб, не имея никакой возможности даже сдвинуться с места. А Лея, взыскательно разглядывая господина Цинкера, пришла к выводу, что он, несмотря на рассказы старшей сестры, не очень похож на психа, а также при виде ее не уменьшается в размерах, и, несмотря на короткие ножки и маленькие руки, может быть даже и несколько симпатичен. Так они и полюбили друг друга. И сколько госпожа Прик ни охала, сколько ни пыталась отговорить свою младшую сестру, сколько ни уговаривала ее очухаться, ничего не помогало. Возлюбленные держались за руки, и госпоже Прик оставалось только завидовать чужому счастью.

Целый медовый месяц они просидели дома, ни разу не поссорившись, в связи с чем господин Цинкер и не уменьшился в размере. Но стоило ему, поддавшись на долгие и томительные

уговоры Леи, выйти вместе с ней на улицу, как тут же на дороге им попался какой-то пьяница, который обхамил их, после чего проходившая мимо компания хулиганов пристала к ним.

Хулиганы навесили тумачков Цинкеру и отобрали у Леи сумочку. И сколько ни звали влюбленные полицию, та явилась, когда господин Цинкер уже уменьшился наполовину.

Полицейские долго рассматривали его, посочувствовали Лее не так по поводу потери сумочки, как по поводу размеров кавалера, составили протокол и обещали разыскать хулиганов.

Влюбленные еле добрались до дома. Не успел Цинкер вновь увеличиться, как ворвавшаяся на правах родственницы госпожа Прик сообщила, что в соседнем городе произошло землетрясение, и с минуты на минуту оно ожидается и у них.

Цинкер и Лея так и не смогли заснуть в эту ночь, потому что одетые просидели до утра на кровати в ожидании катаклизма.

Наутро Лея, посмотрев на уменьшенного до половины Цинкера, объявила, что она не намерена сдаваться, а наоборот готова бороться с трудностями и смело вышла на улицу, крепко взяв возлюбленного за руку. Возлюбленный даже не успел воспротивиться. Пока они шли по бульвару, пожалуй, только ленивый не отпустил шуточки по поводу того, что такая пухлая барышня гуляет с лилипутом. Когда же они дошли до площади, их чуть не сбила с ног толпа протестующих, вывалившаяся из переулка. Они еще не успели понять против чего именно выступают демонстранты, как одна из демонстрирующих, тощая блондинка в желтой шляпке, прямо перед ними с

истошным криком провалилась в люк. И пока полиция доставала из люка ее безжизненное тело, господин Цинкер уменьшился до размеров левретки, и проходящая мимо болонка с лаем атаковала его. Лея еле успела его спасти. Всю дорогу домой прохожие принимали Цинкера за ребенка, а одна старушка даже подарила ему конфету.

После этого приключения господин Цинкер, так и не сумев увеличиться, наотрез отказался снова появиться на улице. Но Лея с ее упорным характером продолжала настаивать на своем. Она была не готова подчиняться обстоятельствам. Утром, проснувшись раньше обычного, когда Цинкер еще сладко посапывал, досматривая сон, Лея быстро оделась, осторожно завернула возлюбленного в большое кукольное одеяло, принесенное ею вчера из дома, и на руках вынесла из квартиры. Проснулся Цинкер от громких расспросов надоедливых соседей. Они буквально окружили Лею, допытываясь, когда же она успела родить ребенка. Лея еле вырвалась из этой толпы любопытных. Не успела она присесть на скамейку, как к ней сразу пристал какой-то пройдоха и, указывая на спелёнатого одеялом Цинкера, подмигивая и призывая прохожих разделить его веселье, закричал на весь бульвар: «А младенцу-то лет сорок!» Лея решила уйти с бульвара, но пройдоха вскочил, увязался за ней и продолжал голосить: «А сиську сосет?!» Так продолжалось, пока его не отогнал полицейский, в свою очередь тоже подозрительно покосившись на сверток с младенцем. Но ему уже ничего не удалось рассмотреть, потому

что от пережитого господин Цинкер сжался до таких размеров, что Лея чуть не выронила его из одеяла. Пришлось ей прямо на ходу переместить его в карман. Она тут же решила избавиться от мешающего теперь одеяла, бросив его на скамейку, но две старушки, увидев это, вдруг заголосили: «А где ребенок? Что ты с дитем сделала!» Лея, не дожидаясь пока они позовут полицейского, почти бегом направилась домой.

Дома Цинкер торжественно поклялся более никогда не появляться на проклятой улице и стал требовать от возлюбленной присоединиться к клятве. Но у Леи, несмотря на все трудности, были совсем иные планы. Она был непоколебимым борцом. «Ты понимаешь, - сказала она, - ведь в нашем положении есть и свои плюсы. Мы теперь совсем не обязаны торчать здесь взаперти. Потому что ты можешь спокойно сидеть у меня в кармане, пока мы будем гулять.» Как ни старался господин Цинкер, никаких плюсов, кроме сидения в тесном кармане, ему в этом плане обнаружить не удалось. Но Лею он не мог переспорить. В конце концов она выдвинула ультиматум. «Я целый месяц провела, не выходя из дома, имею я право дышать воздухом вместе с любимым? Или я буду делать это одна!» Господин Цинкер сдался.

На следующее утро он был бережно положен в большой карман просторного пальто и в таком положении совершил прогулку по бульвару, иногда подтягиваясь на руках и опасливо выглядывая наружу. И вот в тот момент, когда они уже подходили к дому, неизвестно откуда взявшаяся лошадь,

запряженная в коляску, испугавшись чего-то, вдруг понесла, налетела на Лею и сбила ее с ног. Лея ударилась головой о каменный бордюр, вскрикнула и... смерть наступила мгновенно. Господин Цинкер кубарем выкатился из кармана на мостовую. Но теплое толстое пальто Леи смягчило удар, а когда он открыл глаза, все уже было кончено. Его подняли чьи-то немолодые руки, и он увидел перед собой плачущее лицо госпожи Прик. В это время карета скорой помощи уже увозила ее младшую сестру в морг, а ей ничего не оставалось, как прижать к своей обширной груди господина Цинкера, уменьшившегося до размеров сигары, и вместе оплакать любимую ими Лею.

С этого момента жизнь наших героев совершила крутой и неожиданный поворот. Госпожа Прик так долго оплакивала судьбу своей сестры вместе с уменьшенным господином Цинкером, что уже совершенно не представляла расставания с ним. А в связи с невозможностью его обнять, она постоянно прижимала его то к могучей груди, то к другим частям тел. И вот постепенно, и произошло именно то, что Цинкер еще в юные годы подозревал под любовью – нечто наподобие болезни, при которой невозможно разлучиться с объектом своей любви. И действительно госпожа Прик таскала его за собой бесконечно, не отпуская от себя ни на шаг. А так как сама она, несмотря на годы, была женщиной энергичной, то Цинкер, не желая того, стал посвященным во все обстоятельства жизни возлюбившей его особы.

Наибольшие мученья ему доставляло время, когда она, ежедневно принимая ванну, сажала его напротив себя в полуую мыльницу. Поначалу Цинкер зажмурился, чтобы не видеть ее необычайно пышные достоинства, что, впрочем, совершенно не устраивало госпожу Прик. Она гордилась своим телом и хотела, чтобы близкий ей человек разделял ее взгляды. Особенно страдал он, когда любившая сауну Прик брала его с собой, раздевала и, безусловно гордясь, демонстрировала его своим обнаженным подругам. И сколько ни возмущался господин Цинкер, сколько ни восставал против подобного времяпрепровождения, крича, что он все-таки мужчина, ее товарки только заливались веселым смехом и пытались разглядеть его фаллос. «А как у вас дело обстоит с этим? Как это ты с ним?» - многозначительно интересовались нахальные подружки, посмеиваясь и ничуть не смущаясь. В такие моменты господин Цинкер готов был провалиться сквозь землю. «Покраснел, покраснел!» - задорно кричали эти тетки, показывая на него пальцем. Да и сама госпожа Прик невольно подзадоривала их, подмигивая Цинкеру. От бесконечного муссирования этой темы господин Цинкер становился еще меньше в размере, а уж когда одна из подружек назвала его по-английски – девайсом, он, поняв, на что она намекает, от негодования спрыгнул вниз со скамейки, но потоком воды был немедленно смыт и только в последний момент подхвачен ловкой рукой госпожи Прик.

Эти походы в сауну трижды в неделю доставляли ему неизмеримые страдания и только уменьшали его рост, не давая вырасти. Не меньшие неприятности доставляли ему и регулярные прогулки по магазинам кукольной одежды, где, ничуть не стесняясь посторонних, Прик заставляла его примирять то трусы, то пижаму, а то украшенный крошечными драконами китайский банный халат. Спать Прик укладывала его с собой на кровать, обычно рассказывая ему о своей любви, пока наконец не засыпала, похрапывая. К сожалению, господин Цинкер не мог сам спуститься с высокой кровати, а прыжок с неё грозил ему сломанными ногами. Он даже не мог одеть пижаму, потому что Прик предпочитала спать обнаженной и того же требовала от своего возлюбленного. Хуже всего было, когда ей начинали сниться эротические сны: в порывах страсти она начинала метаться по кровати, и Цинкеру приходилось залезать под тяжеленную подушку, спасаясь от могучего тела.

По утрам, сидя в халате за обеденным столом, госпожа Прик любила кормить своего избранника. В игрушечном магазине она купила крошечную ложечку и словно младенцу запихивала ее, наполненную ужасной манной кашей, в рот господину Цинкеру. После чего сажала его в игрушечную коляску и вывозила гулять. Это было настоящим цирковым представлением. Вокруг нее собирались соседи и прохожие, во все глаза разглядывая несчастного запелёнатого Цинкера, а она со страдальческим, но гордым видом рассказывала им историю своей любви, родившейся из трагедии. Это повторялось почти

каждый день. Соседи, наслушавшись ее рассказов, уже не обращали на Прик внимания, и тогда она в поисках новых собеседников выходила на бульвар. Там, конечно, сразу же возникали любопытствующие, которые, выслушав её невероятную историю, без зазрения совести разглядывали господина Цинкера, а некоторые, проверяя подлинность рассказа, даже умудрялись его ущипнуть.

Жить так далее было невозможно. Господин Цинкер долго и тягостно мучился и, наконец, победив сомнения, решился на побег. Выждав момент, когда в очередной раз на бульваре неугомонная громкоголосая Прик завела свой рассказ, он высвободился из-под одеяла, подтянулся на руках и выпрыгнул из коляски. Никто не заметил беглеца, прохожие были увлечены необыкновенным повествованием. Цинкер бегом добрался до близлежащих кустов и там, можно сказать, лицом к лицу столкнулся с огромным полосатым тигром. Тигр раскрыл пасть, показав ужасной величины клыки, и равнодушно зевнул. Несчастный Цинкер сжался до такой степени, что даже перестал чувствовать свои ноги и руки. Но кошка смерила его презрительным взглядом и безучастно прошествовала мимо. И вот в тот момент, когда Цинкер уже почувствовал себя спасенным, прямо на него справа из кустов выскочил облезлый рыжий одноглазый кот и взвывая, замахнулся на него лапой с выпущенными жуткими когтями. Кот замахнулся, чтобы прихлопнуть этого маленького человечка, но лапа его вдруг зависла в воздухе – человечек пропал. Его не стало. Рыжий кот

так и застыл в недоумении с поднятой лапой. А господин Цинкер, не выдержав непереносимого этого ужаса, сжался, наконец, до полного исчезновения. Он растворился, истаял, сгинул, канул в небытие. Время его закончилось.

Госпожа Прик прорыдала неделю. Она не могла перенести потерю возлюбленного и в память о нем завела щенка, назвав его Господином Цинкером. Она не читала книгу «Исчезновение материи» и не знала, увы, что природа порождает иногда лишних людей, которым нет места в этом нашем окружающем мире.

ПЛАН

Вчера на голову моего соседа, бодро шагавшего к парку, что напротив нашего дома, спикировал сумасшедший голубь. Сосед от неожиданности споткнулся, упал, ударился лбом о камень валявшийся на дороге и тут же умер. Можете ли вы это себе представить? Странная, неуместная смерть. Голубь-камикадзе. Правильно ли говорят индусы: «Голубь не более добродетелен, чем тигр, он бы и хотел, да не может согрешить по тигриному»? Этот смог.

Теперь многие из нас обходят это место стороной, вдруг еще одна безумная птица войдет в пике. Но вчера на собрании жильцов нашего дома мнения разделились. Одни утверждали, что место убийства надо обнести ограждением, а другие, наоборот, уверяли, что это

глупость – от судьбы не уйдешь. Этот спор разделил нас. Все так кричали, что дошло до скандала. Сторонников ограды окрестили трусами, а те в ответ обзывали спорщиков фаталистами. Тем не менее в конце собрания все пришли к компромиссу, и решили пригласить к нам ученого математика.

Ученый приехал через неделю, в волосах у него был пух от подушки, а из кармана торчала логарифмическая линейка. Он что-то долго бормотал себе под нос, писал карандашом в маленьком блокноте, после чего огласил приговор – вероятность падения птицы в то же место маловероятна. Фаталисты заплодировали. На радостях они сжалились над противником и согласились поставить на месте убийства памятник. Любители оград чуть не прослезились от благодарности. Ученый при выходе зацепился штаниной за гвоздь, порвал брючину и вспомнил то, что не договорил. Печально рассматривая дырку, он засунул в нее палец и упавшим голосом произнес: «Падение птицы на любое другое место – гораздо вероятней».

Он застал нас врасплох. Уже приготовившись выразить ему свою признательность, некоторые из нас так и застыли с открытым ртом. Ведь теперь получалось, что нам вообще нельзя выйти на улицы – вдруг безумные птицы только и ждут этого. Так мы промучились еще месяц. Самые смелые из нас высовывали из дома любопытный нос – не атакуют ли птицы? Но никто так и не осмелился выйти.

Наконец, сама судьба послала нам мудреца. Прихрамывая, он тащился мимо нашего дома с молитвенником подмышкой. Мы еле уговорили его завернуть к нам. Почти затащили его насильно.

«Ну скажи, - закричали мы в нетерпении, - неужели птицы могут пикировать куда и когда захотят?!»

«Конечно же нет. Что за глупость, - почесав бороду, ответил мудрец. - Сказано же – Бог не играет в кости. Все подчинено его Плану.»

Прошло много дней. Наши дети выросли, а старики успели уже умереть. Наша входная дверь заколочена. Мы не выходим из дома. Мы хотим разгадать Божественный План.

СПИЧ

«Невыносимо быть отличным от общества, в котором живешь! Остается лишь колесить по свету, в поиске подобных себе. Потому что еще более невыносимо жить изгоем. Мы стадные животные - нам необходим локоть соседа. Соседа хоть чем-то похожего на нас», – его хриплый голос неискусного оратора бушевал над нашими головами, а тяжелый русский акцент, как будто пытался добавить лишний вес неуклюжим фразам. «Найти наконец себе подобных, понимающих нас – это же и есть счастье! Нас так и тянет к единомышленникам, так и влечет к единообразию. Вот в этом-то и есть безумная ловушка, расставленная для нас. Как только решим, что для общего счастья нужны одинаковые занавеси на окнах, так тут же нам и захочется надеть униформу. Неважно, как она будет называться – костюм-тройка или майка с каскеткой. Вот мы и попались! – закричал он. - Обязательно найдется некто, кто напялит широкополую шляпу. И

тогда вновь, теперь уже мы закричим: «Ату его - он не наш!» - этим возгласом он внезапно закончил свое импровизированный спич и бухнулся обратно в мягкое ресторанное кресло.

Его невольные собеседники – пришедшая вместе с ним маленькая рыжая женщина и мы, сидевшие за соседним столиком, с облегчением вздохнули. Слишком шумным нам показался этот русский, считающий себя то ли интеллектуалом, то ли оракулом. Его явно разочаровала наша реакция, он исподлобья взглянул на нас и что-то по-русски глухо пробурчал своей спутнице. Она вспыхнула, ее лицо пошло красными пятнами. Резко встав, своей маленькой ладонью она ударила его по щеке и, схватив сумку, удалилась с гордо поднятой головой. «Не захотела со мной спать, - печально прокомментировал он, глядя на нас. – А я ведь не предложил ей ничего плохого. Разве секс уж так оскорбителен?» Большие ресторанные часы, висевшие на стене напротив, издали странный лязгнувший звук и их стрелка начала какое-то свое, независимое от вращения Земли, движение.

Его вопрос повис в воздухе, так как никто из нас не собрался ответить ему. Я рассмотрел его повнимательней. Это был рыхлый большой человек совершенно неопределенного возраста. Его достаточно пышную шевелюру, которой видимо он гордился, всякий раз несколько театрально запуская в нее ладонь с растопыренными пальцами, можно было назвать темно-русой, хотя она была скорее какой-то сизой. Крупные черты лица его были одновременно грубыми и несколько смазанными, словно небесный скульптор лепивший его, в какой-то момент махнул рукой на свое детище и так

и не доделав его, принялся за других. Он сидел напротив нас, погруженный в это мягкое кресло, почти расплывшийся в нем, неким вызывающим и одновременно просительным взглядом смотря на нас, словно мы, случайные его соседи, и были единственными союзниками его на этой земле. Было слышно, как кто-то за столиком позади вполголоса сообщил соседям, что он – знаменитый на своей воинственной родине писатель. Стрелка больших часов начала быстрее идти по кругу.

Конечно он был чужим для нас с этим его неповоротливым акцентом, с уверенностью в собственной значимости и с неизвестно где раз и навсегда помятым серым вельветовым пиджаком. Он порывался что-то сказать, даже хотел подняться, как бы пытаясь вырвать себя из мягких объятий кресла, но тут же себя обрывал, и вновь оседал обратно. Он даже пробормотал, промычал что-то неразборчивое, неразличимое, которое несмотря на все наши старания невозможно было понять. Как будто он хотел выразить нечто невыразимое на языке людей, на том единственном доступном нам языке, на котором мы ненавидим и любим. И этот самый язык, это его спасительное прибежище, его обитель и Эдем вдруг отказал ему. Словно внезапная немота поразила его. Поразила сидящих в ресторане людей, поразила весь город, все Средиземноморье, весь мир. Этот большой человек словно выхваченная из воды рыба стал ловить открытым ртом воздух, пытаясь все-таки что-то сказать, произнести, выкрикнуть какое-то последнее, самое важное, самое главное слово, но только глухой хрип выдало его бурлящее горло. И ошеломленные мы увидели, как он привстал, выхватил из кармана

своего мятого пиджака маленький револьвер, который почти исчез в его широкой ладони, приставил его ко лбу и...

Но в это мгновение его заслонила от нас широкая фигура официанта, который принес наш заказ – сесос, как их именуют испанцы, свежие телячьи мозги. Этот официант, словно пожилой тореро, изогнувшись и почти вывернув сильную руку, продемонстрировал нам сырой мозг, чтобы, приняв толику нашего восхищения, стремглав плывущей своей походкой прошествовать на кухню и передать еще трепещущую плоть для священнодействия повару, выглядывающему из дверей жаровни. Раздался выстрел похожий на глухой хлопок. Официант отскочил. Голова писателя взорвалась, раскололась вдребезги и разлетелась на сотни мелких осколков. Мякоть его полушарий выплеснулась на стол. Большое тело, освобожденное наконец от своей неистовой головы, обмякло и медленно осело, шлепнувшись в ресторанное кресло.

Никто не мог произнести ни слова. Некоторые вскочили со своих мест, чтобы лучше разглядеть, что же случилось. Мы сидели как вкопанные. На блюде, что принес официант колыхались, подрагивали мозги.

От ужаса я прикрыл глаза. И услышал только конец произнесенной официантом фразы: «Си?» - спросил он. Я взглянул на него. Он стоял все в той же странно изогнутой позе, держа сильной рукой блюдо с подрагивающими сесос. Стоящее за ним кресло было пустым. Тело исчезло, как и осколки разлетевшейся, лопнувшей головы. Мы смотрели на это, не веря своим глазам.

Официант недоуменно спросил: «Что с вами? Что-нибудь случилось?» Мы взглянули на него, не понимая. В конце концов кто-то выдал из себя: «Где тело?», чем поверг официанта в совершенное смятение. «Какое тело? – воскликнул тот, возможно приняв нас за каких-то странных эксцентриков. «Как какое? Русского! Самоубийцы!» Официанту показалось, что перед ним безумцы. «Нет никакого тела! А русских здесь не было уже полгода.»

Потрясенные, мы пытались понять, что же произошло. Официант поспешил на кухню и, косясь на нас, стал горячо рассказывать что-то столпившимся возле него поварам. Я оглянулся. Посетители ресторана были заняты едой и беседой. Никто ничего не заметил. Стрелка больших ресторанных часов дернулась несколько раз и застыла. Я, наконец, стащил с себя, смяв его окончательно, вельветовый серый пиджак, и бросил его на спинку пустующего кресла.

ЭВА КАСАНСКИ

ЧЕЛОВЕК-ВОЛНА

Эва Касански – Александру Давыдову: *Саша, здравствуйте. Увидела Ваше объявление в фейсбуке о подготовке нового номера журнала и решила послать вам единственный текст, который я писала для американского журнала «Странный горизонт», но боясь, что у них мозги закипят, а у вас, уверена, нет (хаха).*

В тексте заложена важная проблема: кризис идентичности и даже формы существования (хаха).

Александр Давыдов – Эве Касански: *Вы правы, не закипели, печатаем.*

Я встретил его на закате. Гаснущие лучи солнца не давали мне рассмотреть его в деталях.

Я видел, как он вышел из моря.

Он из тех, подумал я, кто приходит сюда, чтобы увидеть падение солнца. В этот момент оно особенно прекрасно. Сияет многими красками и сливается с небесами. Все –таки наш мир совершенно

бесцветен. Устаешь смотреть на город, на улицы и фонари. Мы так и не смогли создать разноцветный мир.

Он вышел из моря, не заметив меня, сел спиной к берегу, лицом к воде. Он, без сомнения, как и я любовался умирающим солнцем.

Я забыл о закате и не сводил глаз с одинокого человека.

Он не шевелился. Прошел час. Он все еще был неподвижен.

Наступила ночь и его очертания растворились в ней. Теперь я не мог его видеть и прислушался.

Я нашел этот пляж случайно, но искал его долго. В этом мире уже не осталось побережий для одиноких людей, тех безлюдных островков, где ты можешь побыть наедине с морем.

Я брал машину и уезжал, куда подальше. Однажды остановился, чтобы подойти поближе к скале причудливой формы и через расщелину увидел пустынный и спрятанный между камней пляж.

Он все сидел неподвижно этот странный человек.

Признаюсь, я не следил за ним всю ночь, я спал. Я был уверен, что он пробудет здесь до утра.

Потому, как только солнце поднялось из-за горизонта, я пробудился.

Он уже входил в воду.

- Купание перед закатом и рассветом, - подумал я.

Но он все дальше удалялся от берега, пока не скрылся в волнах. Я не осмелился бежать за ним, чтобы спасти. Я ждал 2 часа, он не выплыл.

Я не побежал спасать его. Я знал, вышел из моря и ушел в море.

И все же две следующие ночи я корил себя за то, что не остановил его.

- Если он утонул, здесь есть и моя вина. Но он не утонул, он ушел.

Через три дня я пришел на тот же пляж. Человек не появился.

Его не было несколько дней. Я настойчиво ждал его и уже не уходил с пляжа. Ночью я спал, а днем не сводил глаз с океана.

Я увидел его издалека. Он появился уже после рассвета. Я спрятался. Он вышел из воды. Наконец, мне удалось его рассмотреть. Он был почти как другие люди, но цветом кожи походил на море. Он был бирюзовым с головы до ног.

Я неслышно подкрался к нему.

- Ты ведь живешь в океане. Скажи, как ты оказался там?

- Я там родился.

- Но люди обычно не живут в воде, - возразил я. — Хотя, может быть, давным - давно на землю упала другая планета. Она упала в океан, и вода залила всю сушу. Твоим предкам ничего другого не оставалось, как поселиться в океане, и с тех пор они прячутся в морских глубинах, никому не показывая своего лица.

Бирюзовый человек слушал меня внимательно и с интересом, и пока я говорил, не проронил ни слова.

- Или возможно, когда-то на земле изменился климат и жара стала невыносимой и тогда люди ушли в океан. Построили города и страны....

- Я не человек, я волна.

А потом морской человек перестал со мной разговаривать.

Три недели он выходил на берег, не обращая на меня никакого внимания. Я спрашивал его, я кричал ему во след. Но он вел себя так, как будто не видел меня.

- Почему? Чем я заслужил твое молчанье?

Я ходил за ним по пятам и вставал у него на пути.

Он вздохнул.

- Вы, земные существа, очень навязчивы, - сказал он

- Я построю лодку, чтобы стать гражданином моря. Я буду плавать вместе с тобой. Куда ты, туда и я. Ведь ты мой единственный друг в этом океане

- А что такое друг? - спросил бирюзовый человек.

Я промолчал. Я не знал, что такое друг на земле. Я только догадывался. Вероятно, это тот, с кем тебе захотелось заговорить. И тот, который ответил тебе.

На следующий день бирюзовый человек не пришел. Не появился он и через три дня.

Я ждал его несколько дней, и все-таки он вышел из воды.

- Мы не хотим, чтобы люди жили среди нас, волн, - сказал он и снова исчез.

- Не знаю, где ты там живешь, но я построил лодку, завтра я приплыву к тебе сам.

Он не ответил, только огромная волна накрыла меня.

- Лучше бы я родился островом посреди океана.

Через два дня я принес свою лодку на пляж.

Море было спокойным. Но как только я подошел к берегу, все изменилось. Волны стали биться и разбиваться о землю.

- Я пришел, крикнул я.

Море разъярилось еще больше. Оно набросилось на меня. Волны отбросили меня на песок, схватили мою лодку и унесли в океан.

- Почему ты не хочешь меня взять с собой, человек-волна? Зачем ты восстановил против меня весь океан?

- Мы поступаем так со всеми непрошенными гостями, - услышал я его крик.

Больше он не появился здесь.

Я искал его в других пустынных местах. Но все напрасно. Либо он прятался от меня, либо я не мог его найти.

Я продал свой дом, свою транснациональную компанию и построил огромный корабль-ковчег, такой большой, что огромные волны, как мне казалось, не могли справиться с ним.

Но как только мой корабль был спущен на воду, разразилась страшная буря и разбила его о камни.

Меня израненного спас проплывающий мимо корабль.

Доктора боролись за мое возвращение днем и ночью.

Шесть дней я метался в бреду, а на седьмой день я проснулся и тайно покинул больницу.

Я шел и слушал свои шаги, улица была пустынна. Потом появилась машина.

- Вам нужна помощь?

- Да, отвезите меня к океану.

Я вышел там, где я встретил его.

- Если вы не хотите, чтобы люди жили среди вас, я буду рыбой, - крикнул я.

- Я иду, - крикнул я океану. - Слышишь, человек волна.

Вода приняла меня, как родного, схватила мое тело и понесла на своих руках. Берег исчезал в моих глазах. Последнее, что я сказал, было: Человек вышел из моря и остался на земле, только я, единственный из людей, вернулся домой.

Сказал и стал волной.

РЭЙЧЕЛ БЛАУ ДЮПЛЕССИ

ЧЕРНОВИКИ

Rachel Blau DuPlessis (Рэйчел Блау ДюПлесси) родилась в 1941 году в Бруклине (Нью-Йорк). Автор более десяти сборников стихов, эссе (в том числе о проблемах феминизма), литературной критики. Её основная поэтическая работа – «Черновики», опубликованные с 1986 по 2012 годы. Преподавала в Temple University (Филадельфия). В России опубликованы две книги переводов ДюПлесси, включающие «Черновики» из книг «Toll», «Pledge» и «Torques». Предлагаемый в настоящей публикации «Черновик 89» из книги «Pitch», «Черновики» 103, 107 и 112 – из последней книги «Surge».

«Черновики» можно рассматривать как современный эпос, очень подвижный и личный, в постоянных переменах и незавершённости. Ощущение тупика и кризиса – не исключительная особенность России. Это состояние и в Америке не покидало ДюПлесси всё время работы над «Черновиками». В немалой степени они и были написаны как реакция на ситуацию, где почти ничего невозможно изменить – как жить в ней, не поддаваясь отчаянию, сохраняя контакт с миром, достоинство, сопротивление. Не закрывая глаза. Не позволяя собой манипулировать. Снова и снова находя необходимую речь. Важны сочувствие, работа, сохранение связи с культурой, с прошлым и будущим.

«Для меня проблема письма в том, чтобы получить этическую литературу без дидактики или политического принуждения. Как адресоваться к человеческим проблемам, не попадая в ловушку эго-, этно-, фалло-, логоцентризма или гуманизма. Как уважать выбор серьёзно, при этом как-то допуская тайну и трансцендентное (слово, которое я использую с некоторым подозрением). И как писать поэзию в скобках – имею в виду ограждённое от какой-либо законченной поэзии, которая есть в нашей традиции. То есть, как писать не поэзию как украшение, не поэзию как повторяющийся симптом проблемных гендерных нарративов и иконизаций, не поэзию, как только выражение простого персонального, но что-то суровое, размышляющее, материалистическое, благоговейное искусство на сегментированном языке», – говорила ДюПлесси в интервью поэту, работающему под псевдонимом SAConrad.

Вероятно, порой это удаётся и кому-то помогает. «Всегда в состоянии потери, мы остаемся открытыми, мы – личности в процессе. Значит, есть обещание», – замечает после прочтения «Черновики» Э. Кинахан.

Черновик 89: Дознание

Почему всё это так повлияло на вас?

Жажда во всех направлениях.

И что делать дальше?

Это не было задумано как тупик.

Вы готовы?

Никогда не была.

Утверждаете ли, что вы – автор этих условий?

Нет, это выходит за рамки авторства.

Были ли вы рады подчиниться?

Это стало условием моей работы.

Отвечая на что именно?

Два слова, когда-то написанное ею стихотворение: «ХОЛОДНЫЙ пепел».

Когда это произошло?

На этот раз давно, но все же на этот раз.

Это ваш актуальный уровень отчаяния?

Иногда, в некоторых местах. Нет. Да.

Что это за признание?

Я ни в чем не признаюсь, просто констатирую факты.

Не будьте наивны.

Я могу признаться в этом.

Где вы это услышали?

В сети, в воздухе, здесь, там.

Вы, кажется, слушаете необычно.

Когда я слышала, как она это говорит, мне показалось, что это сказала я сама.

Итак, вы сделали правдивое заявление?

Я не знаю; это заявление пришло откуда-то.

Тут слишком много расплывчатости: где-то, иногда.

Я просто отвечаю, вы спрашиваете.

Тем не менее, это не может кратко представить ваше реальное мнение.

Я не хочу отказываться от поэзии –

И она не бросила писать...

но каждый день я отказываюсь от поэзии.

Почему вы это говорите? Это кажется сентиментальным.

Адекватность произведённого языка и полученного языка.

Можно ли узнать, что здесь можно найти?

Кто-то скрутился в само-дознании.

Что это за метод?

Почему здесь, почему это, почему сейчас, почему я, и что это такое?

Но вы говорите, что это написано не вашим «голосом»?

Нет. Это не так, но это и не «не».

Итак, вы лжёте.

В этом случае эти условия не могут оставаться абсолютными.

Разве вы неоднократно не употребляете термин "искренность"?

Я была наполнена чем-то подлинным.

Но это не ваше.

Это сейчас.

Это шокирующее утверждение.

Хотя я не всегда была такой, ранний стиль.

Что вы имеете в виду?

Я не была ни метафорична, ни плавна, ни вознаграждена.

Тогда зачем делать это заявление, зачем его использовать?

Это исходит из того места во мне, которое – место в нас.

Когда вы чревовещаете от её имени, разве это не поднимает этический вопрос?

Да, мышление приходит из того, что между нами, этической области.

Кто такие мы; как вы можете постоянно использовать это слово?

Вы задали вопрос, который, по крайней мере, был правильным.

Приняла бы она это стихотворение, учитывая то, что вы добавили?

Я приношу извинения, уважение, непримиримость.

Тогда вы говорите только с мёртвыми.

Я говорю только с Зовом или от него.

“Смерть – мать” поэзии, или «красоты», что придёт раньше?

Нет, всё – «мать» поэзии (как укус?),

малейшее колебание в сторону – разве вы этого не видите?

Считаете ли вы себя равным ей?

Я думаю о себе как о равной вам.

Вы ставите себя с ней на одну доску.

Это обвинение? Мы обе жили в 20-м веке.

Вы присвоили её стихотворение, даже злоупотребили им.

Между точками, которые смещаются,

когда я слушаю, а вы говорите,

мы оба переходим к третьей грамматике, к *tertium quid*⁶⁰.

Чего вы стремились достичь, делая это?

Прикоснуться к проводам между нами по микротонам звука.

Что вы подразумеваете под “между”?

Это труднее всего объяснить.

Есть чувство за пределами сопереживания,

когда боль и ярость просто проникают в вас.

Вы хотите сказать, что не испытываете сочувствия?

У меня есть сочувствие. Я говорю о интуитивном чувстве

за гранью, где вселенная, политические факты

и особенности шока и оцепенения пересекаются и встречаются в вас,

создавая запутанность или сеть ловушки,

за которую начинает отвечать слово «между».

⁶⁰ *Третье, что* - лат. (Здесь и далее *Пер*)

Применяете ли вы это “между” в своей реальной жизни, когда живете?

Иногда.

Только иногда?

Только иногда.

Разве это не свидетельствует о вашей поставленной цели?

На близком расстоянии.

Почему бы не обратиться к другим теориям поэзии

– удовольствию, элегантности, остроумию, утверждению?

Ничего не принимайте как должное. Мы собираем наше ничто и ждём внутри невыносимого.

Так это и есть “депрессия”?

Вы ничему не научились.

Вы хотите сказать – отступить?

Нет, действительно начать.

Как вы вообще можете продолжать?

У всех нас есть общие незаконченные дела.

Разве ваше cogito⁶¹ не зависит от молчания других?

Без комментариев.

Что вы предлагаете?

«Всё / язык, которому нужно/ разучиться» – достаточно ли мы ему разучились?

Есть ли какие-нибудь благоприятные знаки?

Эта работа; иллюзия ли она?

Вы отвечаете на вопросы вопросами.

Тут что-то не так?

Это промежуточный вариант или это реальность?

«Я всё ещё не смогла понять, что здесь произошло».

Июль и октябрь 2007

Это стихотворение прямо связано с написанием «Черновика 88: Рассылка», который является вариацией стихотворения Ингеборг Бахман. «Смерть – мать красоты» – из «Воскресного утра» Уоллеса Стивенса⁶². Цитата из Боба Перельмана⁶³: «Всё / язык, которому нужно / разучиться». ЕСЛИЖИЗНЬ, Нью-Йорк: Roof Books, 2006, 25.

⁶¹ *Мыслить* - лат.

⁶² Американский поэт, один из классиков модернизма (1879 - 1955).

⁶³ Американский поэт, критик, редактор, связан со Школой языка (р. 1947).

Последняя строка «Я всё ещё не смогла понять, что здесь произошло», из Сэмюэля Р. Делани⁶⁴, «Далгрэн» [1974]. Нью-Йорк: Vintage Books, 2001, 459. Стихотворение на «линии тринадцать».

Черновик 103: Punctum

Это будет, и это было.

Ролан Барт

1.

По её словам, она «попала в ловушку» во время долгой поездки в далёкое место, свет тусклый или перегорел, напряжение от того, что путешествие не совсем бесконечно, автобус – это транспортная коробка на колесах, континентальная дорога неистово прямая. Лес по обе стороны затемняет автобус, сосны, едва ли не сломанные вспышками света, представляют собой сплошную бесконечную развёрнутую зону чёрно-зелёного. Когда меняется освещение, сосны превращаются из мохнатых в плоские на заднем плане. Поскольку это очень долгая поездка через большую часть страны, она не хочет (всегда или сейчас, как она это сказала?) возвращаться в ту версию дома, куда она неумолимо направляется. А кто хочет? Где зона долгого письма, поездка как бы в нейтральном режиме, все анонимные путешественники тихо дремлют, все уязвимые обнажены,

⁶⁴ Американский писатель-фантаст (р. 1942).

шляпы надвинуты, чтобы никто не мог заглянуть внутрь, и музыка гудит в их заткнутых ушах, когда покрытый серебристой слякотью автобус едет по дорогам, которые кажутся все одинаковыми. Прохладный сумеречный оттенок, быстро тускнеющий и исчезающий. Это было долгое путешествие, но, возможно, недостаточно долгое.

Поэзия

подчеркивает пустоту.

Должна ли она смягчить её? *Сколько твёрдости на самом деле требуется?*

Слова висят там (то есть здесь),
малость по сути, но крупными,
не могут песней и т.д.

Предложения внутри предложений

Мне интересно

представлять время в словах, *неуклюже артикулированных.*
течение времени,
где небольшой поворот
переводит то, что у нас есть,
в то, чем мы
(внезапно-резко) были.

Это последовательно происходит
с Первого Дня.

2.

Найденные в комиссионном старые записные книжки. Старые ежедневники, расписания дня других людей, с записанными в них прежними встречами. Альбом для вырезок с наклеенными открытками. Где когда-то кто-то был. Некое там. Кто-то давным-давно использовал сувениры из старого мотеля, это были кое-как раскрашенные ротогравюры, чтобы оповестить, где она или он останавливались, чтобы отправить сообщение другу, но в этом блокноте были состыкованы, чтобы можно было их развернуть, около 10 карточек, так что само изображение было состыковано и развёрнуто, приклеено, вытянутая поперёк коллажная страница из повторяющихся прямоугольников. Нарезанное. Разграфленное. Непосылаемое. Уникальное. Где-то здесь кто-то когда-то что-то делал, и вот оно. Или было, но

какие артефакты выживают
менее случайным образом? Это прозвучало
отчаянно быстро. Я не рассчитывала,
что почувствую это.

Тем не менее, замечать коллективное
присутствие отсутствия –
не для каждого.

*Это стирает «ту» специфику
каждого из нас, антисентиментально;
это слишком обобщает,*

это даже парализует.

*Это плоская чёрная стена,
может быть, с немногими именами.*

3.

Обычно глаголов не хватает, но не всегда. Идёт обсуждение глаголов. Опять же, непоследовательно. Я посмотрела на лес. Там можно было слишком легко заблудиться. Это была долгая прогулка, без указателей и при не очень хорошем освещении. Чего я ждала? Тропинка – та, которую богатая соседка прорубила без особой проницательности, поэтому, за все свои деньги, она перекрыла источник, и вода, находя путь, как ей хочется, теперь подмыла тропинку, а соседка думала, что она в её власти. Глагол должен быть продуман до конца. Свобода воли – это очень хорошо, власть может быть осуществлена, но ведь есть земля. Её силы. Потерянное своеобразие найдено. Непросчитываемая изнанка гроссбуха заявляет о себе.

На узкой тропинке

посреди леса

моего времени – да...

всё это казалось довольно резонно знакомым.

Предположим другой мир,

где это было изменено –

предположим, я исчезну.

4.

Ч ч

ц, ц,

Jetztzeit⁶⁵

ширина, длина,

уклон, высота.

И так часть тик.

«Читатель обнаружит,

что категории,

названные "тривиальными" и "важными",

неразрывно смешаны».

Когда-то, давным-давно

я не могла

заметить никакой разницы

между «большими руками» –

секундной и минутной стрелками.

Говорят, что просто – Но это не так.

Даже оглядываясь назад,

даже сейчас,

⁶⁵ *Современность* - нем.

учусь «говорить время» –
остается трудным.

Говорить что?

Ведь говорить о времени – значит смещаться к
вопросу о так называемой
«живой руке»,
пробивающейся
из-под земли
прямо под страницей.

Здесь ничего грандиозного
в конце концов. Трогательная
малость. Punctum.
Будущее прошлого.

5.

Городские воробьи сейчас кружат
над этим углом, место их сидения –
новая, хорошо растущая груша.

Мы посадили её.

Мы полили её.

Мы заботились о ней.

Деталь –

это инструмент души.

б.

Всё это (суггестивная риторика, неправда)

– жест, пространство,

бросок бумеранга,

стократное отражение

на сложенных слоях плотной кости, когда-то бывшей плотью, –
производит странные изменения масштаба.

В замазывании есть окрашивание,

в осушении – рисование,

в капании – растрёпывание.

Там было тело полностью, приготовленное. Покрытое коричневой подливкой и небольшим количеством тушёного мяса. На большом подносе, плоском желобе, прямоугольной неглубокой сковороде, достаточно длинной для тела, лежавшего в коричневом мясном соусе. Тело полностью прожарено, такое же коричневое, как подливка, только немного отъедено или выедено. Ничего примечательного – нет лица, но всё же настоящее тело, лежащее в тушёном соусе, с тушёным мясом. Античное тело, фигура зомби. Отличимое, но полностью измененное. Неподготовленная, маленькая голодная странница приходит сюда, чтобы встретиться с этим мясом, по призрачной стороне тропы. Должна ли голодная странница откусить его? Она взвесила варианты. Обдуманый, хотя и неохотный вывод

(потому что она была очень голодна) – съесть это было бы слишком.
Слишком похоже на каннибализм. Но не невообразимо. Выбор.
Таким образом, кто-то может съесть или решить съесть аватар своего
собственного чистого приготовленного мяса.

7.

Слова настаивали на

коварной скорби, коварном удовольствии,
глаголе! глаголе! глаголе! и комбинации!

Комбин-мираж. Опьянение.

Хранение в прямоугольниках, лежащих на полках
или выставленных и достигаемых,
драматизируя пространство за ними, сзади, по ту сторону.

Приснилось, что купила платье (платье? я?),
уценённое на сорок с лишним долларов –
со 114 до 73.

Что тут подразумевается? моё стихотворение? моя жизнь?

Капризно и сивиллически проведенная,
так поразительна ночь вычерпывания чисел.

8.

Вот вы где, вы, пчёлы, бездомные, жужжащие, цепляющиеся
за лицо разрушенного – дерево было гнилым, но всё же, возможно,
мы сможем сдвинуть кусок ствола, чтобы вы
сохранили отверстие, в котором находится улей,
который теперь, знаете ли, вам вряд ли нужен,
ведь он так изменился от того, что мы не понимаем,
поскольку пестициды помогают убийцам, и те, кто по запястья
в простой политической крови, обвинённой крови, выброшенной
крови,
были вынуждены пить
из чаши пчёл,
разделить с пчёлами
судьбу,
край оживлённый, дёргается, они говорят
все об этом.

Это выглядело, как будто они были
простой жужжащей музыкальной шкатулкой,
и мы могли заводить пружину
снова,
когда она останавливалась,

но обнаружили
более глубокую рану, от которой
у нас был только один симптом,
и ничего

более об этом не было известно.

9.

...как классно и мило.

Время, самое странное, что происходит,
заикливание, что происходит в синтаксисе,
сослагательно, условно, членораздельно,
но никогда не возвращаясь органично.

Этот факт значит для нас всё,
в конечном счете становясь поразительным:
наше собственное утопление.

Наш распад.

Случайное! попавшее в реальность! только так! посмотри на это.
Кабаре. Что я наделала – это опять! Ещё больше электронной пыли?
Ещё один фонемный импульс? Сколько информации вам нужно в
информационной игре? Сколько пропорциональных подмножеств
обмена можно предложить? Можно ли отметить самые крошечные
точки? Я реконструирую их в соответствии с моментом, в то время
как мимолетный удар инаковости с нарастающим внезапным
потокотом устремляется в это очень узкое, неизбежное место.

10.

Почему старые элегии в основном
такие оживлённые, суетливые, как слишком модное платье?
Фигуры приходят и уходят, многочисленные
божества, песни, листья, бухгалтерские
книги существ, нимфы, другой случайный,
мифологический, аллюзивный хлам,
часто многословные, битком
набитые именами, парадами и
церемониями, с удлинёнными списками,
синтаксисами, которые проводят время, зацкливаясь
во всех возможных направлениях,
во время, тем не менее,
путешествия из этой захолустной
глуши к переднему плану?

А то. Риторические вопросы.

11.

Совершенно ясная ночь
над озером.
Идеальное зрелище для неба.
Сероватое пятно
началось, небольшая грязная
медлительность. 21:30.

Скоро, но не так скоро,
потому что это, как всегда,
скучно в своей величественности,
изогнутая тень, коричневатая,
впитывающая, приливная, изгибающаяся
от нижней части луны.

Около половины вы,
видя, как красный край
(светло-красный, коралловый, но
полупрозрачный) распространяется,
кораллово-красноватый цвет сгущается,
могли бы назвать его кровавым.

Луна стала тяжелой –
не серебряный диск толщиной в монету! –
она была зелёной, твёрдой, шаровидной, отчётливой.
Висящей, полностью сферической, там.
Так было и есть.
Будет.

За полночь, сонная,
внезапно отключаюсь,
я не видела прибывающего лунного берега.
Этого было достаточно, чтобы подтвердить одну

аксиому звёздного времени.

Я не могла вынести больше.

Февраль 2007 - июль 2010

Концепция «пунктума» – Ролана Барта, «*Camera Lucida*»; эпиграф со стр. 96. «Элегия» Грея⁶⁶ лежит где-то в основе создания этого стихотворения. Проза раздела 1 – с благодарностью Эрин Мур⁶⁷. Цитата, начинающаяся словами «Читатель найдет...», принадлежит студенту Доновану Танну. «Живая рука» – это, конечно, Китс. Затмение произошло в начале 2007 года над озером Комо. Этот Черновик – на «линии 8».

Черновик 107: Хотела сказать

Если говорить о глубине, это не обязательно психологизация вещей.

Внутри объекта может быть социальное...

П. Инман⁶⁸

⁶⁶ «Элегия, написанная во дворе деревенской церкви» Томаса Грея (1750).

⁶⁷ Канадская поэтесса и переводчица (р. 1955).

⁶⁸ Американский поэт (р. 1947).

Хотела только перечислить, один, один и один, интересно.

Но оказалось, мне нужны глаголы.

И ещё мне нужно было время.

Хотела отметить тяжелые двери,
чей вес, не побывав там, можно только предположить интуитивно.

Хотела стереть половину слов или более,
но не могла заставить себя сделать это.

Хотела узнать, как заниматься искусством и говорить правду.
Почему у этого спроектированного яблока такой скучный вкус,
как мы к такому пришли,
и мы действительно это решили?
или ещё какой-то поток из болота
утопил нас, где стояли.

Хотела сделать стежки более заметными, лоскуты и их наложение.
Но эстетично.

Хотела делать наброски каждый день, и так замечать больше, гораздо
больше,

так далеко от того, что называют «центром», он мог быть здесь.

Вопрос: «Оглядываясь назад, чему вы научились?»

Ответ: «Как мало металла нужно, чтобы убить тебя».

Хотела сказать: «Столько и стоим».

Пришла ли эта мысль здесь и сейчас?

Соединения интенсивности

разыгрываются как рассеяние. Так хотела сделать поэтику.

Как это делают другие.

Но она никогда не включает всего, что я хотела.

Хотела взять сплетенные паутиной нити

и наблюдать за мелкими соединениями,

хотела больше тайны и больше смирения.

То, что я хотела, могло быть более наполненным в
понимании паралича.

Хотела написать биографии малоизвестных объектов и их
происхождения.

Что находится за гранью возвышенного?

Что за гранью старых стихов с их тревожным

Преобладанием белого мрамора

И зеленого травертина?

Хотела написать *Dinggedicht*⁶⁹ правильно,
но не написала. Потом это сделала.

Лазурит, аметист, бирюза,

мешочек из мягкого коричневого бархата,

⁶⁹ *Стихотворение-вещь* – нем., термин, обозначающий предметные стихи Рильке.

символы других подарков, всё невысказанное,
всё недооцененное, никогда
не задаётся достаточно вопросов.

Стекло в углублении,
вороны-падальщики, довольные, садятся на труп на дороге.
Белый откол тёмно-синей чашки из Франции,
Жестянка для чая. Это была маленькая игрушка.
Такие вещи – вы понимаете, о чём я.
Список необъяснимых предметов, полностью ваш.

Что-то потеряно. Список других. Пробуждение их самих,
они посылают вперёд столько,
сколько могут.

Но я видела этот архив только урывками.
Хотела получить от него больше.

Хотела упомянуть, что стихотворение всегда в движении.
Всегда отдаляется, вот что хотела сказать.

То, что имела в виду, было какой-то болезненной, почти
неправдоподобной точкой
между тем, чтобы быть брошенной и – что? – принятой в нашу
человечность.

Вся эта эпоха жила в отрицании,
утверждая или санкционируя геноцид и разрушения.
Хотела сказать, что теперь.

Кто – посредник для чего? Я хотела заметить.

Хотела создать такую красоту, которая не была бы прекрасна
нежеланным мне образом. Это лишило меня
многого из того, что я когда-то хотела делать,
поэтому мне пришлось передумать.

Хотела хранить записи лучше.

Хотела задать больше вопросов.

Пришедшее из времени, перепутанное дальше во времени,
чтобы стать опалённым, порванным, израсходованным, спорящим.

Вот о чём я хотела.

О чём на самом деле говорит характерное ощущение
обломков и скрученного скручивания?

Хотела, я хотела начать и
поразить саму себя. Это было так.

Растопчи тщеславие стиха!

Тебе нужен этот кусок верёвки?

Я сохранила его для тебя, чтобы ты мог поработать над узлом и
длиной,

под ними, поверх них, перекрутить и дать поддержать,

чтобы ты мог вплести это в ткань, которую

ты тоже хранишь; это твой архив, так же, как мой, этот маленький

кусочек ничто,
часть воображаемого целого.

Помогло бы это быть менее внимательным или более?

Мне бы хотелось
лучше понять этот выбор. Хотелось бы.

Должно ли быть меньше моментов возвышения искусства?

Я хотела большей амбивалентности.

Хотела продолжать говорить: «Для чего ты это делаешь?»

И хотела оставаться в неприглядном месте, где слишком мало и
слишком много

борьбы посреди открытого страха.

Хотела закончить. Теперь неясно, что я имела в виду
или что подразумеваю под этим.

Но готовность – это правильно.

Хотела, чтобы стих перешел в его особый аутизм,
многоликий паралич перегруженных желаний.

Можно ли преодолеть собственную трусость?

Хотела спросить об этом.

Пластик больше не означает податливость.

Это означает огромный налог на океан.

Растопчи тщеславие стиха. Это пятно на странице.
Если ничего больше, можно ходить между строк.
Слова, которые я нашла,
сделали другие слова
своими собеседниками.

Вот скрученный ключ.
Что это за событие?
Разве все тексты не должны быть утопическими,
но в то же время правдоподобными?
Неудачи этичны, риторичны, политичны, чем
они не являются?

Но как я могла ограничить зов, который уже произвела?

Звони в колокол.

Звони в колокол снова.

Эта вещь – «единственное стихотворение», которое тебе когда-либо
понадобится,
но оно будет нужно тебе (неважно, кто его напишет) снова и снова.

Июль – август 2010

Эпиграф из П. Инмана прозвучал во время его «Филадельфийских бесед» в 1999 году. Фотожурналист Дэвид Свонсон отвечает на вопрос: «Оглядываясь назад, чему вы научились в Ираке?», заданный Стивом Волком в статье «Вид на убийство» в «Филадельфия Уикли», 9 – 15 марта 2005, 11 – 12. Последние строки из моего мини-стихотворения для «крошечной книжки» Дьюзи. Черновик 107 – на «линии 12».

Черновик 112: Край

Ты знаешь эту историю.

перевод

Во-первых, «произошли ужасные вещи,

и они были представлены нам

как что-то хорошее».

что-то

Убийства.

Выкорчёвывание.

Расколы и разногласия

между теми,

кто считал себя такими же

раскалывает

гражданами, как и другие,

или имели больше прав действовать, но

в тот самый момент,
а затем за многие годы после
обнаружили, что это было не так.

Определённые жестокости *границы*
были зарегистрированы. Потом забыты.

Казалось, все перестроились,
крест-накрест перечеркнули,
дважды перечеркнули. *жестокости*

На картах были царапины, выступы, ребра,
которых прежде,
казалось, не было. *пересеклись*

Размеры, проволока, суды на месте, другие границы на этой границе.
Карты и линии нарисованы поверх тел. Куда «история» поместила
это место? Почему оно не «осталось там»? А как насчет «них»?
Должны ли они жить здесь, или они по сути чужие? Каковы факты
обо мне? Каково мое «где»? Это правда, что когда-то был конец.
Казалось, что это было то, чего я хотела. Почему это открылось
тогда? Я с трудом могу вспомнить, но потом оно внезапно становится
ярким, хотя даже мои собственные истории со временем изменились.
Другое время пульсирует сквозь удушливую административную
мембрану.

Повторное утверждение скатилось к негодованию.

Ещё одно место, где когда-то-здесь *проходы*
обретало форму. Все

рассказывали несовместимые истории.

Все цеплялись за *здесь*
безутешные воспоминания.

Все отмечали

похороненную интенсивность присутствия.

Различные и похожие результаты *отмечены*
были сведены на нет. Исчезли.

Считаются несовместимыми.

Изменены. *и похоронены*

Потеря превратилась в выигрыш;

выигрыш компенсировал потерю.

Даже сказанное, это останется невысказанным.

«Когда топор появился в лесу, деревья подумали: “Всё в порядке; эта рукоятка – одна из нас”». Что привело к чему? Несравнимое, масштабное, перемещённое, изгнанное, неловкое и встревоженное, грохот, крушение – всё это столько лет было частью наших жизней. Это то, что у нас есть. Потом ты устаёшь. Потом смиряешься. Потом это становится едва заметным. Или меньше. Где потом, внезапно,

в связи с этим,

много лет спустя,

люди спрашивают каждого посетителя:

«Вы уже пересекли границу?» и говорят

«Вы должны».

То есть на другую сторону. *пункт контроля*

Хотя особых новостей не было,
ничего примечательного, кроме обычных разрушений,
но в целом считалось *нормально*
что на это стоит посмотреть.

Тени уже отбрасывались в полный размер.

И всё же они падали.

У каждого отмечена бессонница. Кто хочет поразмышлять над этим?
Можно вылечить бессонницу очень глубоким сном, полным
рыданий. Но это работает только на одну ночь. Обыденность так
иронична: например, каскады ржавого металлического мусора,
спускающиеся с железнодорожного полотна. Я имею в виду, где я
действительно живу. Сердцевина моего глаза раскололась и
удвоилась. Что сейчас? Иногда всё упирается в подлые технические
детали. Мобильные телефоны не работают ни в разделенном городе,
ни в разделённой стране(ах); то есть нельзя позвонить в соседний
квартал. Понимание и восстановление были расплывчатыми, а затем
отложены. И всё же сейчас кое-что началось. Возможно, мы никогда
это не узнаем. Вот и всё. Почему нужно говорить больше?

«Кто мог убить апельсиновое дерево?» *люди*

Иногда кто угодно.

Это ужасный способ быть.

Вот её встреча с жизнью в

автобиографии облика, *отражённые*

написанного альтернативными ушами и глазами.

Она не соответствует

своей удвоенной национальной плоти. Это выглядит, будто
она снимала себя в зеркале. Снимала
себя в роли двойника. Снималась в роли плакальщицы.

другие

Диалогическое неумолимое столкновение

«я»

восседает Шивой над другим

«я»

говорящим на

перекрёстке (или перекрёстку) разбросанных осколков.

«Каково отношение человека

к его/её собственной истории?»

сказал кто-то с лексико-

риторическим оттенком

попытки быть справедливым.

Это место,

как говорится

в пояснительной табличке музея,—

«кость содержания».

Поскольку есть наносекунда резонанса, отзвука сетей звуков,
которые указывают на смысл (или иллюзию на мгновение), даже на
странность, помимо весёлого отчаяния, которое может привести к
нигилизму, если просто «читаешь новости». Это нано-прикосновение
называется «малое». «Точка». «Личность». Поворот! Поворот! Кто
может сказать, каково это быть во времени, в самом странном

пространстве, поскольку есть что-то огромное даже внутри крошечного пятна малого места, в котором то, что называется «Я» (также о-я-но, или я и оно), совершает свой случайный путь. Но затем, чтобы втолковать себе этот момент, я услышала о

том человеке, который никогда бы не пересек границу

(его жена сказала мне это), потому что

отказался бы предъявить свой паспорт

на пограничном контроле

в стране, которая была (формально для него)

его «собственной страной».

На самом контрольном пункте,

рядом с маленьким лабиринтом и очередью

где люди

выстроившись

осторожно переходят дорогу,

кто-то нарисовал граффити

«Без границ»

в знак протеста. Так что люди читают это

удостоверение личности

по дороге в параллельное гетто

на другой половине города.

Когда ты получаешь эту визу с двойным штампом,

как пропуск в высшую школу, разрешение на въезд,

а потом на выезд,

она исходит от государства,

которого «официально не существует». *«родина»*

Это само по себе означает множество вещей.

Вопросы: почему, как, когда, зачем и к кому.

Это похоже на жизнь

во сне.

Что – факты, а что – тени? Это ещё одно знание страны. «Не пытайтесь добиться мира (у нас ЕСТЬ мир). Мы хотим примирения». Это «борьба двух историографий...», – заметил кто-то. Но ясно, что двух было недостаточно. Так «для начала» или «по крайней мере». Где дверь, а где стена? Иногда возникает чувство паники. Нужно зафиксировать чувство паники, чувство горя, за которым следует ощущение, что тебя обманули, тобой манипулируют. Тебя отточил его резец. Потом привыкаешь, цепенеешь. Сколько политической иронии может вынести один человек? «Это хрестоматийный случай». Зелёная линия⁷⁰ стала известна под другим названием: Мёртвая зона.

Без мужа

она пересекала границу каждую неделю,

потому что некоторые продукты

дешевле там.

Она нашла

улицы, которые продолжали *пересекали*

улицы на её стороне,

⁷⁰ Линия, разделяющая греческую и турецкую части Кипра; граница перемирия в Иерусалиме.

которые она всегда помнила,
маленькие места были такими же, или
почти такими же, просто немного более убогими,
или, может быть, названия изменились на
имена других героев,
но там была стена, блокирующая всё; *пепел*
между ними был кустарник и покосившиеся дома.
У них тоже были имена. *блоки*

Поскольку стена считалась временной,
её построили небрежно
и без всякой иронии.
Дома людей и магазины (нанесенные на карту давным-давно)
теперь оказались в ловушке.
Заколоченные, мрачные владения
стали выглядеть
по-настоящему ужасно.

Внимание: туристы/ приезжие/ жители:
запрещены
снимки.

«Буферная зона ООН.

Не фотографировать.

Не бросать мусор, пожалуйста».

Где чьё-то собственное понимание того, что произошло? Можно ли получить доступ к своей истории вместе с другими? Сформулировать её ставки? Стыд на всех уровнях. Стыд за каждую сторону, а также ярость и стыд за микро-изгибы фрактальных сторон. Удвоенные и утроенные катастрофические сны стекают по всем четырём полям вниз, в туго зашитый желоб страницы. Книга пытается вместить и представить эти кровавые края. Не получается. Дурная кровь ускользает.

Участок укреплен мешками с песком,

сторожевыми вышками, стратегическими

бочками, заполненными бетоном,

описание

и общей двойной петлёй

колючей проволоки и острой проволоки,

построено для бизнеса.

Вот оно:

не может

Граница.

Отмеченная и прослеженная по всему городу,

воплощённая и внедрённая

в unheimlich⁷¹ блуждания.

Несмотря на прошедшее время,

передать

смесь скуки и угрозы,

исходящая от оружия,

остаётся ощутимой.

Но лучше не показывать,

⁷¹ *Зловещие* - нем.

что слишком много думаешь
или видишь слишком много,
потому что эти два действия
и их ореолы, когда идешь,
могут слишком обнаруживать твоё присутствие.

Вдоль Мёртвой Зоны *это*

можно только бежать
быстро, как только можно.
От некоторых вещей невозможно убежать.
И порой
там, где мы сейчас,
те самые вещи
уже были.
Такие времена уже имели место.

День начала сезона
на полпути между солнцестояниями
и как раз между утешениями.
Один бросок сказанного
не аннулировал
ни кусок судьбы,
ни определяющие географии Договоров
ни иерархии Паспортов,
ни благочестивые Конспирации Уверенности.

Уголки, когда-то защищённые

от огня снайперов,

где вооружённые люди

прятались в бетонных коробках и выглядывали наружу,

теперь превратились в грязные наросты,

окружённые высохшей травой.

Двадцать различных марок разбитых

бутылок из-под воды, выброшенных в Зону,

зону

невозможно убрать,

потому что, войдя в заросли,

вы всё равно можете получить пулю.

Так что мусором

завалено всё.

Как на пустыре.

Не обращая

внимания на уровень забывания,

на тех, кто обречен помнить,

на напряжения глагола и существительного

между забыванием

и запоминанием.

Все они на краю сдвига.

края

Одна сторона рассматривала Мёртвую зону

как временную,

другая – как постоянную.

Но стороны продолжали меняться,

которая из них какая.

Ставки были таковы,
что никто не знал
как выверить всё это.
Сказать
«воссоединиться» иногда было близко к истине.
Хотя люди по-прежнему в спорах *повреждённых*
по поводу суверенитета, союзов
и контроля
(«над военными»).

Есть также спорное
написание истории общества
(«школьные учебники»); есть вопрос
восстановления или нет
домов и садов, в которых другие
жили с любовью, сажали,
пропалывали, делали их
своими пятьдесят с лишним лет.

Как рассчитать?

«Частная собственность?» «Возмещение ущерба?»

«апельсиновых деревьев»

Стоимость включает в себя стоимость слов. Был также вопрос о том, на каком языке или на обоих. Или ещё один язык – английский. Как в сказке, этот поиск требовал прохождения путей, где все фосфоресцирующие надписи поблекли и где знаки часто сломаны, брошены, как осколки. Есть ли остаток, что остаётся? Залатанный?

или сметённый? Это уравнивает осаждение микротонов, сопереживание мрачным новостям, прочитанным в темноте слушающими глазами и ушами, покрытыми чернилами, размазанными маленькими дрожащими руками. Танатос мог бы позаботиться о себе сам. Это желание, которое нужно выращивать. «Измени или умри, СТАРАЯСЬ». Буква «Р» по-гречески – как если бы мы написали R.

Декабрь 2011 - апрель 2012

Стихотворение цитирует работу Янниса Пападакиса «Эхо из мёртвой зоны: через разделённый Кипр». Лондон: I.V. Tauris & Co Ltd, 2005. Цитаты из его работы выделены курсивом. Также есть две цитаты в кавычках (то, что я услышала и записала) из видео Кутлуг Атаман, «1+1=1», 2002, относящегося к Кипру и увиденного в Стамбульском музее современного искусства в 2011 году. Также приводится описание и извлечения из её работы. Ещё один толчок пришел от Мэри Лэйун, «Обручённые с землёй? Пол, границы и национализм в кризисе». Дарем: Издательство университета Дюка, 2001; Я привожу пословицу, которую она также процитировала. «Кость содержания» – фраза, которую я на самом деле нашла на музейном плакате. На этой странице также есть несколько комментариев, посвященных работе бельгийского художника Франсиса Алиса⁷². В 2004 году Алис прошёл вдоль границы перемирия в Иерусалиме, также известной как

⁷² Бельгийский художник (р. 1959), работы на грани искусства, архитектуры и социальной практики.

«зелёная линия». Алис использовал зелёную краску, чтобы отметить свой демарш. См.: «Иногда делать что-то поэтическое может стать политическим, а иногда делать что-то политическое может стать поэтическим: Зелёная линия, Иерусалим, 2004-2005» (Нью-Йорк: Дэвид Цвирнер, без даты.). Донорские Черновики 17, 36, 55, 74 и 93, то есть «Безымянные», «Центон», «Квиптих», «Странник» и «Романтический фрагмент стихотворения».

Вступление и перевод с английского Александра Уланова