ЦЕНТР КОНСЕРВАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
КАФЕДРА СОЦИОЛОГИИ
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ
СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ
им. М. В. ЛОМОНОСОВА

Имажинэр

Социология воображения
Культура / Искусство / Театр

ВЫПУСК 1

Евразийское Движение
Москва
2013

Печатается по решению кафедры
Социологии международных отношений
социологического факультета
МГУ им. М. В. Ломоносова

Главный редактор
Профессор социологического факультета МГУ, д. пол. н. А. Г. Дугин

Редактор-составитель
Сперанская Н.
Литературный редактор
Ковалева А.
Научно-редакционная коллегия
Д. ист. н. В. Э. Багдасарян, Альберто Буэла (Аргентина),
Флавио Гонсалес (Португалия), Тиберио Грациани (Италия),
д. филос. н. И. П. Добаев, С. А. Жигалкин, к. ю. н В. И. Карпец,
д. соц. н. А. К. Мамедов, к. филос. н. Н. В. Мелентьева,
Матеуш Пискорски (Польша), д. филос. н. Э. А. Попов,
Пшемыслав Серадзан (Польша), к. филос. н. В. В. Черноус

Э 91

Имажинэр: Сборник материалов (вып. 1) / [Под. ред. А. Г. Дугина; Ред.-сост. Сперанская Н..]. – М.: Евразийское Движение, 2012. – 460 с.

При оформлении использованы рисунки Н. Макеевой

Для обложки книги была использована картина Francis Picabia - Open Mask (1931).

В сборник вошли тексты, посвященные социологии воображения: переводы иностранных авторов и оригинальные работы отечественных исследователей школы А. Г. Дугина, работы по истории, теории и метафизике искусства, мифоанализу, а также художественные произведения: стихи, рассказы, пьесы.

ISSN 2227-4189

© «Евразийское Движение», оформление, 2012
© Авторы, тексты докладов и статей, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

I. Программы

Александр Дугин. «Надо взять на себя отблеск сверхчеловека…» 9

Натэлла Сперанская. Манифест Бронзового Века 12

Жильбер Дюран. Концепт социокультурной топики 14

Анри Корбен. Mundus Imaginalis 41

Антон Заньковский. Золото Евразии 47

II. Метафизика искусства

Юрий Мамлеев, Евгений Головин, Александр Дугин. Инфернальные пейзажи и проблемы мета-Я (Новый Университет) 51

Юрий Мамлеев, Александр Дугин. Литература, метафизика, ужас (Новый Университет) 92

Александр Дугин. Евгений Головин и сущность поэзии (аватары танцующей звезды) 111

Евгений Головин. Индивидуальная поэтическая сфера 132

Евгений Головин. Любовь в поэзии символизма 141

Поэтические переводы Евгения Головина

Артюр Рембо. Пьяный корабль 151

Артюр Рембо. Гласные 155

Александр Дугин. Густав Майринк – дыхание костей 156

Александр Дугин, *Евгений Головин.* Граф Лотреамон – крылатые спруты сознания 170

Поэтические переводы *Александра Дугина*

Фридрих Ницше. Осень 189

Фридрих Ницше. Солнце заходит 1990

Гвидо Кавальканти. Сонет 33 192

Эзра Паунд. Гвидо приглашает Тебя вот таким образом 193

Гвидо Кавальканти. Donna mi prega 193

Эзра Паунд. Парацельс в небесах 196

Артюр Рембо. Альме 197

Натэлла Сперанская. «Пир королей» Павла Филонова..... 198

Гейдар Джемаль. Стихи 1974–2007.....209

Владимир Микушевич. Стихотворения (из сборника «Бусенец»).....223

III. Театралиада

Натэлла Сперанская. Théâtre de la Cruauté “Apollyon” 235

Натэлла Сперанская. Матрица трагического: Ницше, Делез, Кастеллуччи..... 261

Натэлла Сперанская. Театр Памяти Джулио Камилло 268

IV. Проза

Антон Заньковский. Каменные дети.....293

Наталья Макеева. Рассказы

Хохот 352

Коробочка 356

Вечная куколка 360
Невеста 367
Без лица 373
История пропажи 379
Левитатор 383
Сон на память 389

V. Пьесы

Александр Дугин. Новый Порядок (пьеса по рассказу Е.Головина «Куклы») 395
Афикоман, или Протоколы тех самых мудрецов (мифодрама). Сценография Артура Дугина 419

VI. Рецензии

Дневники Июнги (на книгу «Путь к Новой Метафизике» Н. Сперанской) 445
А. Дугин «Социология воображения» 451
А. Дугин «Логос и Мифос» 453
Испытание адом («После конца» Юрия Мамлеева). 457

I. ПРОГРАММЫ

«Надо взять на себя отблеск сверхчеловека…»

Манифест Бронзового Века

Концепт социокультурной топики

Mundus Imaginalis

Золото Евразии

«НАДО ВЗЯТЬ НА СЕБЯ ОТБЛЕСК СВЕРХЧЕЛОВЕКА…»[1]

Обратите внимание, что все века – и Золотой и Серебряный – русской культуры прошли под знаком глубокого трагизма. Золотой век русской культуры – это век «малого человека», век «Шинели», век Акакия Акакиевича, век вскрытия фундаментальной метафизической драмы. Вазы разбиты. Но то, что *должно* находиться здесь, здесь не находится. Этот каббалистический принцип разбитых ваз фактически предопределяет специфику расцвета русской культуры. Не будем забывать, что русская культура является продуктом фундаментальной катастрофы. Это не праздник, – это отчаяние, трагедия, вскрытие несоответствия бытия и его представления. Открывается тёмная сторона человеческой личности, открывается пустота и вызов безумия, – мы видим это в Пушкине, мы видим это в Лермонтове; в Гоголе и в Достоевском это просто открыто. В Золотой век русской культуры эта бездна начитает говорить в национальном русском сознании, обращается к нам и ставит перед нами фундаментальные вопросы. Серебряный век отмечен взрывом чудовищного подсознания, тёмной стороны реальности. На поверхность выходят абсолютно демонические сферы (вспомним «Мелкого беса» Сологуба, который можно считать манифестом Серебряного века), бросая русскому человеку ещё более откровенный вызов, чем в эпоху Золотого века, который был «припудрен» розоватыми тонами западного романтизма; однако, западный романтизм – разве он сам по себе

[1] Фрагмент выступления Александра Дугина на презентации альманаха «Бронзовый Век» (2006 г.)

не трагедия? Новалис, Байрон, Шелли – разве это не вскрытие каких-то важнейших несоответствий внутри западноевропейской культуры?Бронзового века как не было, так и нет. Он *может* быть. Он *должен был* бы быть. Но его нет. Чего не хватает Бронзовому веку? Я думаю, что, во-первых, не смотря на то, что наша современная литература достаточно трагична, мы всё-таки с вами слишком хорошо живём. Как Золотой, так и Серебряный века рождались из глубокого трагизма. Так вот, и Бронзовый век героев должен родиться из такой степени отчаяния, такой степени внутренней драмы и немыслимого страдания, – нечеловеческого, садического, лотреамонического страдания, – которое не снилось современному человеку. Мы привыкли смотреть на всё через какие-то очень «уютные» очки позднесоветского строя, у нас всё условно. Позднесоветский строй добил Россию, добил человечество, добил нашу интеллигенцию. Мы живём, как будто постоянно, непрерывно едим: мы читаем, как будто едим, мы пишем, как будто едим. На самом деле, для того, чтобы прочувствовать пульс веков русской культуры (я уже не говорю, Серебряного века), надо просто прекратить есть. И надо ходить и отсматривать все щели в асфальте, в домах, все ржавые трубы, которые вы встретите, всех карликов, уродов, нищих и бомжей, обездоленных, – необходимо смотреть на реальность и сталкиваться с этой реальностью. Необходимо пробуждаться. Без фундаментального ощущения *колоссального незачёта*, который мы ставим бытию, самим себе и всему окружающему нас миру, никакого Бронзового века не будет. Без понимания двух предшествующих веков, без сопереживания этой метафизической драмы, которую несут в себе русские люди, как минимум, последние двести лет, которая и составляет сущность нашей культуры, *когда мы не едим*, – без этого мы не сможем восстановить Бронзовый век. Бронзовый век, безусловно, сопряжён с героическим типом. На самом деле, героический тип – не русский тип. Мы – соборно – все герои. Мы – тягловый народ.

Люди, которые персонально берут на себя всё бремя метафизического вопрошания, всегда немножко *не русские*. Не смотря на то что мы, безусловно, русские патриоты, мы не способны войти в Бронзовый век, если мы чуть-чуть не изменим собственную этническую идентичность. Нам нужно стать «сверхрусскими». Надо взять на себя отблеск сверхчеловека. Пока у нас это плохо получалось. В русской культуре попытка стать сверхчеловеком всё время давала какой-то китч и кошмар. И, тем не менее, если этой сверхрусской, сверхчеловеческой искорке в Бронзовом веке не будет, я думаю, что он не состоится. И сейчас, возможно, приходит то время, когда нам надо раз и навсегда жёстко отмыться от позднесоветского состояния.

Натэлла Сперанская

МАНИФЕСТ БРОНЗОВОГО ВЕКА

Мы живём в эпоху глубокого кризиса культуры и осквернения интеллектуальной среды. Это не сухая констатация, а незамаскированное отчаяние тех немногих, кто, даже находясь посреди бездуховной пустыни 21 века, ещё отваживаются говорить о возрождении искусства и философии.

«Куда угодно, прочь из этого мира!» – кричим мы вслед за Бодлером. Мы имеем все метафизические основания на то, чтобы требовать *Иного*. Революция 1917 года привела к уничтожению аристократических салонов. Мы возвращаемся к инициатическим беседам и салонным вечерам.

Аристократическая духовно-интеллектуальная элита России, наследники Серебряного века, открывает век Бронзовый, век героев и титанов. Нашими ориентирами неизменно являются высочайшие образцы элитарного искусства.

Мы решительно отвергаем хлеб и зрелища ненасытимых толп.

Герметическая лирика Нерваля и гностическое прозрение Мальдорора, гармония на краю бездны Павла Филонова и «терроризм трагического познания» Фридриха Ницше являются для нас символами противостояния механической современной цивилизации, отрицающей вертикальный вектор развития и принципы высшего порядка.

В конце настоящей эпохи наблюдается предсказуемое оскудение мысли, ментальное банкротство, на борьбу с которым встают те, кто не прощают преступления против духа.

Должны быть изгнаны любые формы насилия над эстетическим чувством: популярная музыка, развлекательные телешоу,

десакрализованные театральные представления, продукты массовой киноиндустрии.

Мы объявляем войну коммерциализации искусства. Войну, как гигиену мира (Маринетти). Ницше писал: «Больше всего ненавидят созидающих, ибо они самые глубокие разрушители». Мы подошли к той точке, где компромисс невозможен.

Бронзовый век приходит вместе с нами.

А мы неизбежны.

Жильбер Дюран

КОНЦЕПТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ТОПИКИ[1]

(из книги «Введение в мифодологию. Мифы и общества»)

Если, отвлекаясь от процесса становления, осуществить мгновенный срез, составить «профиль» (не обязательно «эпистемологический», как рекомендует Башляр, но семантический) имагинативного ансамбля в отдельно взятом моменте культуры, мы тотчас же получим «толщину[2]» (или «глубину») наугад выбранного момента, оторванного от прошлого и будущего. Теперь мы можем выделить два слоя в этом срезе: слой, который нечто затушевывает, и срез, который нечто проявляет.

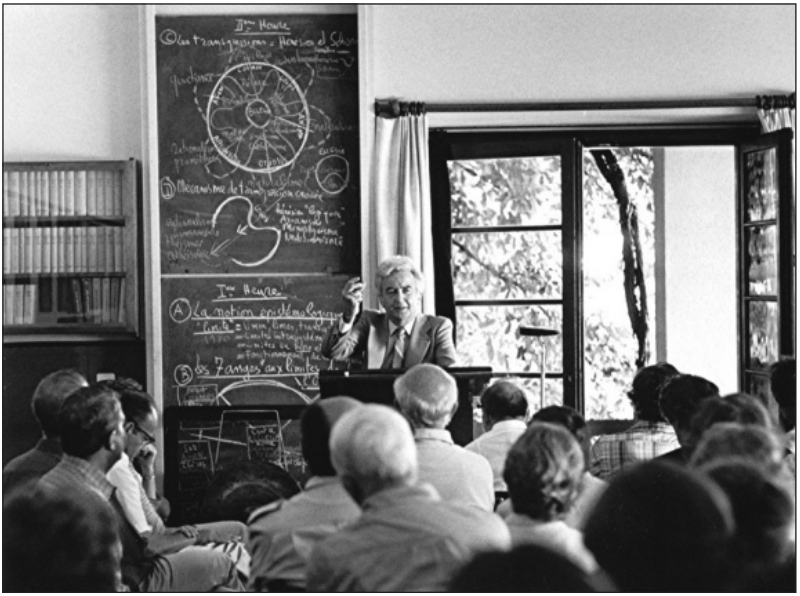
Так мы подходим к идее «топики», которая описывает в конкретной точке (топос) «толщину» или «систему» напряжений или антагонизмов (С. Лупаско). Даже в ничтожной точке капитал имажинэра, присущий данному моменту социокультурного комплекса, будет представлять собой нечто комплексное, множественное и системическое.

Эта «комплексность» потребует от нас методологической осторожности: наиболее простое может стать наиболее комплексным (сложным) лишь в метафорическом смысле. А еще точнее, «метанимически», поскольку социальная система не подлежит упрощениям («симплификациям»), характерным для индивидуальных организмов, подверженных биологической энтропии. Поэтому нам в качестве метафоры социально-

---

[1] Из книги «Введение в мифодологию. Мифы и общества». Перевод с фр. А.Г.Дугина.

[2] Понятие «плотного, толстого, густого описания» (thick description) ввел в антропологию американский ученый К. Гирц. (прим. перев.).



го больше подходит психическое, нежели биологическое. Но и это справедливо лишь на метафорическом уровне: в отличие от индивидуальной психической системы социальная система представляет собой модель с множественными инстанциями принятия решений (á plusieurs decideurs). Детерминистские связи, выстроенные по старинной модели причина/следствие, стираются здесь еще более наглядно, нежели в запутанном клубке индивидуальных предопределенностей. Социологи всегда удивлялись парадоксальному, часто «патологическому», характеру причинности в социологии. Чаще всего произведенные следствия являются совершенно неожиданными и даже прямо противоречащими своим причинным ориентациям[1].

1. Итак, нам стоит взять вполне ортогональную (и картезианскую!) схему Фрейда, где вертикальная пульсация «*этого*» (ça, es, id) пересекается с горизонталью «сверх

[1] Это называется явлением «гетеротелии» (прим. перев.).

я»[1]. «*Это*», «я» и «сверх я» окажутся в таком случае метафорическими реперными точками. Социоисторическая топика замыкается здесь в разновидность диаграммы, где общий «импликант»[2] (sermo mythicus[3] и его архетипические ядра) содержит многочисленные экспликации, то есть развертывания, к которым относится социальное «*это*», анализируемое мифоаналитиками,

2. социальное «я», являющееся предметом психологов, и
3. «сверх я», «коллективное сознание» как сфера институционального анализа, юридических кодификаций и педагогических рефлексий.

Мы предлагаем именно такую метафорическую схему, существенно отличающуюся от чисто ортогональной модели Фрейда. Тот порядок, в котором мы перечислили экспликации, составляет нашу основную инновацию в сфере социологии, традиционно начинающейся как раз с анализа «сверх я», то есть институтов и эпистемологических педагогий.

В первой части диаграммы (в самой «глубине» топической лестницы) мы встречаем антропологическое «*это*», «почти неподвижную»[4] Urgrund[5], «которая никогда не меняется», и которую Юнг называет «коллективным бессознательным», разделяющуюся на две серии: одну видовую, связанную со структурой общественного животного, которым является homo sapiens, другую более «ламаркианскую», как назвал ее Мишель Казнав[6], сопряженную с внешними культурными воздействиями. Первая серия относится к архетипам в собственном смысле этого слова, то есть к чистой нуминозности; другая

[1] Freud S. Métapsychologie, P.: Gallimard, 1968.

[2] Имликант – то, что содержит в себе нечто, в неявном виде, потенция, подразумевание (прим. перев.).

[3] «Мифическое повествование», «мифический нарратив» (лат.), состоящий из организованных в определенном порядке мифем, символов, визуальных и ментальных образов (прим. перев.).

[4] F. Braudel. Temps du monde. P.: Armand Colin, 1979

[5] «Праоснова», нем. (прим. перев.).

[6] Cazenave M. Cahiers de la psychologie jungienne, 1981, № 27.

Топика социальной системы

к «архетипическому имиджу», облаченному в репрезентацию, а значит, подверженному «локализации» (Р. Том).

Мы можем говорить о «видовом коллективном бессознательном», почти не достигающем уровня ясного сознания и обнаруженном в своей отвлеченности лингвистами и структуралистами, которые говорят о «постоянно переводимом» в мифе (К. Леви-Стросс), об «универсалиях» языка (Ж. Мунен, Т. Де Маоро) или о «генеративной базе» (Н. Хомски)[1]. Речь идет о метаязыке, который обнаруживается (чтобы его можно было изучать, он все же должен был бы обнаружиться) только в великих синхрониях, в великих гомологиях образов, в том, что называют «Urbilder»[2], открытые этологией, исследующей поведение животных (К. Лоренц, А. Портманн, Спитц, Кейла и т.д.)[3]. Он обнаруживается в «латентных мифах», тонко отме-

[1] Levy-Strausse C. Antropologie culturelle. P.:Plon, 1958; Durand G. Figures mythiques et visag de l'oeuvre, P.: Dunod, 1993.

[2] «Праобразы», «первообразы», нем.

[3] Prtmann A. Das Problemen des Urbilder in biologischer Sinn/Eranos Jahrbuch, 1950, vol. 18.

ченных Роже Бастидом[1] у Андре Жида, которые еще не фиксируются в четких образах и не получают собственного имени. Они развертываются на уровне «эпитетов», а не на уровне «субстантивов». Будучи смутными в своих очертаниях, они вполне строги в своих структурах. Таковы описанные Ж. Дюмезилем[2] латинские божества – бедные в отношении пластических выражений, но богатые в своих структурно-функциональных влияниях и связях. Видовое бессознательное не несет в себе никакой аномии. Как показали работы Ива Дюрана[3], оно состоит из строго определенных пакетов образов и гомологий, рассредоточенных по вполне определенным сериям.

Фундаментальным фактом, относящимся к логике любой «систематики», является то, что эти архетипы сущностно плюральны: они составляют одновременно функциональный политеизм имагинативных ценностей (М. Вебер, А. Корбен, Д. Миллер и т.д.[4]) и наделены свойством «дилеммы» (К. Леви-Стросс), присущим любому sermo mythicus. С самого момента рождения мифа его инстанции плюральны. Они абсолютно гетерогенны в их нередуцируемом номосе. Функциональный политеизм, просвечивающий во всех конфликтах индивидуальной психики, еще более могущественен в инстанциях психики коллективной.

Но это «видовое бессознательное» немедленно схватывается (как схватывается штукатурка) в символических образах, получаемых из окружающей среды, и в первую очередь, из среды культурной. Изначальный метаязык проступает сквозь естественный язык конкретной социальной группы. Коллективное бессознательное становится культурным; города, памятники, конструкции общества улавливают и идентифицируют пульсацию архетипов в групповой памяти; конкретней город моделирует в себе желание «идеального города», так как

[1] Bastide R. Anatomie d'André Gide. P.: PUF, 1972.
[2] Dumézil G. La religion archaique des Romains. P.: Payot, 1966.
[3] Durand Y. L'exploration de l'imaginaire. P.: Espace bleu, 1988.
[4] Corbin H. Les paradoxes du monotheisme. P.: l'Herne, 1981.

утопия никогда не бывает свободной от своей социо-исторической ниши. Глаголы и эпитеты, выражающие обобщенность видового бессознательного, превращаются в существительные, субстанциализируются. Боги архаической Лации приобретают лица и включаются в ссоры воображаемого пантеона эллинов.

На уровне такой археосоциологии американцы зафиксировали феномены первичной культурной импрегнации в концепте basic personality[1] (Кардинер, Линтон и т.д.), а немцы в концепте «культурного пейзажа», Landschaft'a (О. Шпенглер, Э. Бенц[2]). Но этот основополагающий уровень под воздействием репрезентативности влечет в силу самого факта другой уровень, где эти субстантификации выражаются в ролях и «театрализируются» (Ж. Дювьо, М. Мафессоли). И именно этот «актантный ансамбль» (по выражению Греймаса[3], Сурьо[4] или Ива Дюрана[5]) конституирует то, что метафорически можно назвать «социальным я». Посредством «коварной капилляризации»[6] иерархические, конфликтные и гетерономные инстанции «идеального города» выводят на сцену personae[7] и персонажей социальной игры. Так же как и их осовнополагащий исток, социальные роли (исследуемые социологией отношений и социальной психологией) являются плюральными. Партикуляризмы «амплуа» дают нам сегрегации и игры оппозиций и альянсов между кастами, классами, полами, рангами, возрастами, одним словом «социальную стратификацию». Количество этих актантных «амплуа», выведенное с помощью различных методов разными учеными (Проппом, Греймасом и Сурьо на основе чисто структуралистских исследований, Ивом Дюраном – на основе экспериментов), не превышает семи (шесть

[1] Базовая личность (англ.). Прим. перев.

[2] Benz E. Geist und Landschaft. Stuttgart: Karl Vael, 1972.

[3] Greimas J.-A. Sémantique structurale. P.: Larousse, 1986.

[4] Souriau E. Les Deux Cent Mille Situations dramtiques. P.: Flamarion, 1950.

[5] Durand Y. L'exploration de l'imaginaire. Op. cit.

[6] Maffesoli M. Le temps des tribus. P.: Meridiens, 1988.

[7] Персоны, личности (лат.). Прим. перев.

парных, два к двум плюс еще одно). Здесь важно подчеркнуть, что (как показывают работы Ива Дюрана и Альбера Ив Дожа о варварстве[1]) в констелляции ролей, не только ясно прослеживается иерархия, но также включается негативность некоторых принципиально необходимых ролей: более или менее интегрированных изгоев, маргиналов, варваров… Эта систематически встроенная в ансамбль ролей негативность играет важную функцию в движениях ресурсного обеспечения мифа. Монументальное исследование Николя Мартинеса[2] о цыганах и маргиналах показывает, что они являются богатейшим мифологическим материалом, необходимым для коллективной психики. Во всяком случае, theatrum societatis[3] подразумевает роли, диверсифицированные вплоть до антагонизма. Важно подчеркнуть, что диаграмма из семи актантов, которую строит Ив Дюран в чисто психологической перспективе, очень напоминает ту, что рисует Шарль Бодуэн для того, чтобы «интегрировать» архетипические инстанции индивидуации точно так же, как мы спонтанно обнаружили все то же самое при анализе «лимитов» социокультурного консенсуса[4].

Здесь не место распространяться о механизмах, регулирующих и связывающих актантные инстанции этого theatrum societatis. Подчеркнем лишь для удобства прояснения нашей топики классификацию ролей по критерию «позитивные»/«негативные» – подобно тому, как древние греки и римляне делили все божества на intra muros и extra muros[5]… Скажем в самом грубом приближении, что в нашем обществе, где миф стремится очиститься от апелляций к глу-

[1] Dauge A.Y. La Barbare, recherche de la conception romaine de la Barbarie et de la civilisation. Bruxelles: Latomus, 1981.

[2] Martinz N. Myhte et la realité du phénomène “tsigane. These d’Etat de Montpelier, 1979.

[3] «Театра общества», имеется в виду «общество *как* театр» (лат.) Прим. перев.

[4] Durand G. La notion de limite dans la morphologie religieuse et les theophanies/Eranos Jahrbuch. Vol. 49. Insel Verlag, 1980.

[5] Внутри стен и вовне стен (лат.) Прим. перев.

бинному имажинэру, а наиболее почитаемыми являются роли, сопряженные с концептуализацией и рационализацией (это роли «технологов» в технократии, «администраторов» в бюрократии и т.д.), отринутые и маргинальные роли выступают как основной резервуар мифологического обогащения. Обратим внимание на следующее: если позитивные роли институционализируются в рамках единой системы и там обретают свои коды и свою терминологию, негативные роли рассеяны в запутанных и довольно анархических ручейках «оппозиции». Социальное «сверх я» легко оказывается в единственном числе, тогда как «это» (id) остается плюральным и богатым множественными возможностями. Таково было состояние Третьего сословия в 1790-е годы или студенческих движений в 1968 году. Было бы интересно исследовать более детально место маргиналов в зарождающемся национал-социалистическом движении и особенно в SA[1]. Но следует, однако, напомнить, что нет ролей, заведомо обреченных на то, чтобы быть интегрированными в консервативные институции, или ролей, напротив, предназначенных только для оппозиции, которые являлись бы гарантированными факторами переворотов и революций. В одном случае роль воинов будет состоять в консервации властных функций, в другом, напротив, они становятся ядром военного мятежа. Все зависит от тех ролей, которые маргинализируются: в западной истории ими оказываются то короли и аристократы, то жрецы и клерки. Прибежищем против священнических рационализаций становился император; прибежищем против глорификации Империи и ее пропаганды – католический клир. Просто в этих играх противоположностей, где роли могут в любой момент поменяться, все типы маргиналов имеют все шансы стать ферментом для контестации.

И наконец, на уровне общества можно поместить социальное «сверх я», подвластное методикам изучения юридической

[1] Sironneau J.-P. Séculirisation et religions politiques. The Hague, 1982.

Режимы или Полярности	ДИУРН	
Структуры	**ШИЗОМОРФНЫЕ** (героические) 1. Идеализация и художественная дистанция 2. Диайрезис (Spaltung) 3. Геометризм, симметрия, гигантизм 4. Полемическая антитеза	
Принципы экспликации и юстификации или различные логики	Объективно гетерогенизирующая репрезентация (антитеза) и репрезентация субъективно гомогенизирующая (аутизм). Принципы ЭКСКЛЮЗИИ, КОНТРАДИКЦИИ, ИДЕНТИЧНОСТИ задействованы в полной мере	
Доминантные рефлексы	ПОСТУРАЛЬНАЯ доминанта с мануальными деривациями и добавлением дистанционных ощущений (зрение, аудиофония)	
Вербальные схемы	**РАЗЛИЧАТЬ** Разделять ≠ Смешивать	Подниматься ≠ Падать
Архетипы - "эпитеты"	Чистое ≠ Грязное Светлое ≠ Темное	Высокое ≠ Низкое
Архетипы "субстантивы"	Свет ≠ Тьма Воздух ≠ Миазмы Героическое оружие ≠ Петля для связывания Крещение ≠ Осквернение	Вершина ≠ Бездна Небо ≠ Ад Голова ≠ Нижние части тела Герой ≠ Чудовище Ангел ≠ Зверь Крыло ≠ Рептилия
От символов к синтемам	Солнце, Лазурь, Глаз Отца, Руны, Мантры, Оружие, Доспехи, Закрытие, Обрезание, Тонзура и т.д.	Лестница, Ступени, Бетиль, Колокол, Зиккурат, Орел, Жаворонок, Голубь, Юпитер и т.д.

НОКТЮРН	
СИНТЕТИЧЕСКИЙ (драматический) 1. Coincidentia oppositorum и систематизация 2. Диалектика антагонистов, драматизация 3. Историзация 4. Частичный (циклический) или тотальный прогрессизм	**МИСТИЧЕСКИЙ** (антифраза) 1. Раздвоение и персеверация (многократное и необоснованное повторение слов или действий в отсутствии стимула) 2. Вискозность, клейкость, антифразийность 3. Чувственный реализм 4. Уменьшение, минимализация (Гулливер)
Диахроническая репрезентация, связывающая противоположности через фактор времени. Принцип ПРИЧИННОСТИ во всех его формах (особенно CAUSA FINALIS и CAUSA EFFISCIENTE) задействованы в полной мере	Объективно гомогенизирующая репрезентация (персеверация) и субъективно гетерогенизирующая презентация (антифразическое усилие). Принципы АНАЛОГИИ, СХОДСТВА задействованы в полной мере
КОПУЛЯТИВНАЯ доминанта с моторными деривациями и продолжениями (кинетиизм, музыкально-ритмические фигуры и т.д	ДИГЕСТИВНАЯ доминанта с тактильными, олфактивными, густативными деривациями и коэнестезическими и термическими добавлениями
СВЯЗЫВАТЬ	**СМЕШИВАТЬ**
Созревать, прогрессировать / Возвращаться, проводить учет	Спускаться, обладать, проникать
Вперед, будущее / Назад, прошлое	Глубокое, спокойное, теплое, интимное, скрытое
Огонь-пламя Сын Дерево Зародыш	Колесо Крест Луна Андрогин Множественный Бог
Микрокосм Ребенок, Мальчик-с-Пальчик Животные стиля матрешки Цвет, Ночь Мать Реципиент	Жилище Центр Цветок Женщина Пища Субстанция
Календарь, арифмология, Триада, Тетрада, астробиология	Живот, Проглатывающие и Проглоченные, Кобольд, Дактиль, Озирис, Тинктуры, Геммы, Мелузина, Вуаль, Пальто, Чаша, Котел и т.д.
Инициация, “дважды рожденные”, оргия, Мессия, Философский Камень, Музыка и т.д.	Жертва, Дракон, Спираль, Улитка, Медведь, Агнец, Гончая, Колесо, Огниво, мутовка для взбивания масла и т.д.
	Могила, Колыбель, Хрисалид, Остров, Пещера, Мандала, Корабль, Капюшон, Яйцо, Молоко, Вино, Золото и т.д.

или институциональной социологии. Будучи консерватором и кодификатором эпистемы в данное «мгновение» (это не фотографическое мгновение, оно может длиться несколько десятилетий и ни при каких обстоятельствах не является более коротким, через период жизни одного поколения), «сверх я» является резервуаром кодов, юрисдикций, а также ходовых идеологий, педагогических правил, утопических опций (планов, программ и т.д.), а также уроков, которые гений мгновения извлекает из групповой истории. На этом уровне мифос позитивируется в эпос и логицизируется в логос.

Связью, которая объединяет эти три метафорических уровня социальной топики, силой когезии, которая имплицирует фундаментальный архетипический уровень, актантный уровень ролей и уровень рациональных «логических» структур[1], служит sermo mythicus. Еще один парадокс заключается в том, что именно в тот момент, когда миф рационализиурется в утопический концепт, в рациональный метод, в тот момент, когда он наиболее проявляется в институциях и юрисдикциях, когда он максимально интегрируется в «коллективное сознание», где «берега» семантического бассейна[2] оказываются максимально возделанными или, говоря в терминах Лупаско, когда миф «актуализируется», в то же самое мгновение он и нейтрализуется,

[1] Pareto V. Traité de sociologie générale. Geneve, 1916.

[2] Ж. Дюран вводит концепцию «семантического бассейна», предполагающую несколько фаз существования мифа в функции мобилизующей социально-идеологической силы. Вначале идет «фаза ручьев» (свободное становление разных мифов, влияющих на ограниченные социальные группы, затем «фаза притоков» (слияние нескольких ручье в полноводное русло), затем «фаза имени реки» (когда основной мифологический тренд получает имя – по названию бога, героя, великого реформатора и т.д.), далее «фаза обустройства берегов» (когда из сердцевинной семантики мифа извлекаются все импликации и на их основании строятся производные концепты) и, наконец, «фаза дельты» или «фаза устья» (здесь миф изнашивается, теряет свою уникальность и свою мобилизующую силу и растворяется в бескрайнем океане коллективного бессознательного, тотального резервуара мифологических потенций и сил).

утрачивая свою мифическую силу, в некотором роде демифологизируется. В этот момент «недуг проникает в цивилизацию», начинается опасная оккультация (Юнг демонстрировал это на примере эпохи Aufklärung[1] или в Вотане нацистов[2]), которая отсылает мифическую нуминозность в область экзальтированного я, индивидуализированного эгоизма. Тогда мы имеем дело больше не с обществом, и тем более не с общиной, Gemainschaft[3], но с массой, с толпой, которая провоцирует капилляризации мифического numen[4] и группирует их в потоки, подчас подрывные, а иногда всеуничтожающие.

Общество осциллирует более или менее быстрыми систолами и диастолами[5], в ритме не короче жизни одного поколения (А. Пейр, Ж. Маторе, Ж. Мишо), но не длиннее тысячелетия (О. Шпенглер), согласно же нашим собственным исследованиям «семантический бассейн» длится около 150 -180 лет. Эта осцилляция происходит вокруг оси или внутри мифологического «имликанта», уровень осознания или измерения которого (его можно подсчитывать, как это делает Сорокин[6] или литературный критик Труссон[7] по культурным эпифаниям мифа) является, по нашему мнению, принципиальным показателем состояния общества. Миф оказывается не просто фундамен-

[1] Просвещение (нем.) Прим. перев.

[2] Jung C.G. Aspects du drame contemporain,

[3] Различие между концептами «общество», Geselschaft, «нечто соединенное искусственно и «община», Gemeinschaft, «нечто единое органически и нерасчленимое», является ключевым для социологических теорий Ф. Тённиса. Прим. перев.

[4] Божество (лат.). У римлян означало низшее божество, гениев. В теориях Юнга в ядре коллективного бессознательного находится источник спонтанной «нуминозности», то есть «божественно/демоническое» присутствие, порождающее чувство сакрального (ужас/восторг/экстаз). Прим. перев.

[5] Цикл сжатий и расслаблений (например сердечной мышцы). Прим. перев.

[6] Sorokin P. Social and Cultural Dynamic. Boston: Extending Horizons Books, 1957.

[7] Trousson R. Le Theme de Promethe dans la literature europeenne. P.: Droz, 1964.

тальным индикатором для наблюдателя, но и (в рамках системического ансамбля) капитальным «фактором решения» в сфере политического актора. Здесь не божество вмешивается извне с теологической спонтанностью как в гегелевском, марксистском или шпенглеровском становлении, но нуминозность мифа реактивируется, закаляется и усугубляется личностью, чья интуиция или разум принадлежат к данному обществу и данному моменту (kairos). Такими были в свое время Александр, Август, Жанна д'Арк, Наполеон, Ленин и, вероятно, Гитлер. Не всегда они давали имя «новой реке»[1], но как минимум одному из ее главных притоков. Их соответствие реактивированному мифу было более или менее удачным, под этим я понимаю, что они с большей или меньшей открытостью сознания открывали дорогу множественности мифов, составляющих общество. В этом отношении узость Гитлера и его одержимость мифом расы, а также его ненависть к евреям, представляли собой полную противоположность Наполеону Бонапарту, который только что, будучи назначенным первым Консулом, произнес такую возвышенную тираду: «Я хочу вобрать в себя всех – от Кловиса до Робеспьера».

Общество должно допускать плюральность ролей, а значит, ценностей, как гарант плюральности мифов. Как глубоко показал Ницше[2], Греция была не только родиной Аполлона: Дионис из своей тени наблюдал за благим равновесием эллинской души. В мифологии, так же как Монтескье говорил о демократии, «власть должна ограничивать власть». В любом обществе в каждый конкретный момент, и это особенно чувствуется в форме антагонизма ролей, должно существовать напряжение между, как минимум, двумя направляющими мифами. Если общество не хочет признать эту дуальность и если его «сверх я» жестоко подавляет всякую антагонистическую мифологи-

[1] См. выше примечания относительно концепции «семантического бассейна». Прим. перев.

[2] Nietzsche F. La naissance de la tragedie. P.: Gallimard, 1978 ; Maffesoli M. L'Ombre de Dionysos. Paris: Méridiens, 1982.

зацию, наступает кризис и насильственное сопротивление. Всякий тоталитаризм рождается из эксклюзии и подавления, иногда совершено искренне, на основе единственной признаваемой логики. Тогда «боги испытывают жажду» и мстят, поднимая тайно во тьме бессознательного бурю враждебных богов. Среди «причин» гитлеризма и нового появления Вотана, «уничтожающего урагана степей», как называл его Юнг, стоит комплекс: унизительное поражение Второго Рейха, ликвидация имперской династии странами Антанты, имитация Веймарской республикой политических институтов победителей. Таким образом, Веймарская республика стала эмблемой поражения. Вотан/Гитлер вышел не из могилы Вагнера, а их анонимных урн германской Республики! В пустоте кабинок для голосования взросли все типы ресентиментов[1], наиболее безумные сны, жажда жестокого реванша[2].

В лоне плюрализма мифы не выходят все одновременно на уровень политической актуальности: социальная группа редко бывает окружена жесткими границами и чаще всего вписана в более широкую группу, определяемую ограничительными партикуляризмами. И снова речь идет о различии степени. Латинские народы и их партикуляризмы были вписаны, к примеру, в более широкий, но и более неопределенный контекст индоевропейской культуры. Или иначе, одни европейские нации были вписаны в движение Реформации, другие – Контр-Реформации. Но заранее невозможно спрогнозировать, к какому уровню будет относиться в данный момент имеющий решающее значение миф. Политическое решение может проистекать из размытого, слабо рационализированного мифа, но являющегося при этом наиболее могущественным и определяющим ферментацию решения: как это имеет место в иранском шиизме или в католической церкви в лоне польской «Солидарности»; в других случаях решение может родиться из мифа,

[1] См. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. СПб.: Наука; Университетская книга, 1999. Прим. перев.

[2] Sironneau J.-P. Séculirisation et religions politiques. Op. cit.

укорененного в отдельном меньшинстве, как государство Израиль родилось из нескольких восстаний, предчувствующих ужасы Шоа, или США были основаны группкой иммигрантов с «Мэйфлауеэра»… Идея «совпадения обстоятельств» приобретает ключевое значение в подобном анализе. Это не причинная связь, это схождение различных синхронических элементов, которые миф внезапно «имплицирует»: мы называем это «слиянием притоков в лоне общего семантического бассейна»[1].

Осталось сказать несколько слов о движении мифического в нашем обществе. Мы уже замечали, что это движение принадлежит к разряду «большой длительности», столь близкому Броделю[2], и никогда не сводится к короткой длительности, сопоставимой с длиной одного человеческого поколения. Можно классифицировать мифы или, по меньшей мере, мифологемы, которые имплицируют общество, по степени их длительности: очевидно, что христианский миф простирается более чем на тысячелетие, с точки зрения его влияния на чувства, ценности и дискурс Европы. Конечно, он претерпел серьезные изменения в силу политических и этнокультурных лидерств народов европейского континента, но вплоть до наших дней он сохраняет свои основные черты неизменными. Внутри этой общей «импликантной» мифологемы развиваются потоки и контрпотоки, которые от века в век проявляют себя в великих образах: мариальные образы с XII по XIII века, образы Распятия в XIV и XV веках, статуи Геракла в Ренессансе, солярные образы классицизма эпохи Aufklärung, образы Прометея в XIX и XX веках. Но важно подчеркнуть, как это сделал П. Сорокин, правда, не обращаясь к процессам, протекающим в имажинэре[3], что общество, в основном на уровне педагогических директив, на уровне «правящих классов» движется через систолы и даистолы институциональной рационализации или, напротив,

[1] См. сноску о «семантических бассейнах». Прим. перев.

[2] Braudel F. « La longue durée »// Annales, 1958, p. 725-753. Прим. перев.

[3] См. Дугин А. Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический проект, 2011. Прим. перев.

через деградацию этой рационализации, откуда произрастают диссидентские движения. Это не столько оппозиция идеационного (ideational) и чувственного (sensate), на чем настаивает Сорокин[1], сколько оппозиция между фазами рационалистического разочарования и имагинативного очарования, где, как мы показали в отношении «семантических бассейнов», осуществляется изнашивание мифов, которые подверглись слишком тщательному оформлению и их упадок и достижение «фазы дельты», чтобы снова проявиться через новые потки, где зреют до поры до времени скрытые мифы.

На диаграмме мы показали, как функционирует мифический имажинэр. Это подобно медленному вращению крыльев водяной мельницы, зачерпывающей вначале базовые энергии и постепенно их разливающей. Энергии же застывают в концептуализациях и кодификациях, а крылья мельницы постепенно снова погружаются, через маргинализированные роли, часто чисто диссидентского толка, в ремифологизационные грезы, носимые волнами желаний, ресентиментов, фрустраций, и там вновь наполняются живой водой образных ручьев. Конечно, некоторые мифы, Бастид называет их «толстокожими», способны успешно выдерживать исторические испытания и схоластическое и концептуальное изнашивание, заново возрождаться через метаморфозы и реформы. Но в большинстве случаев изначальный миф в ходе побочных трансформаций изменяется до неузнаваемости. Он на этом пути теряет одни мифемы и приобретает другие, как, к примеру, Прометей, превратившийся в Фауста… Кроме того мифическое может вообще полностью поменять оболочку в ходе долгого цикла – в том случае, если диссидентский лагерь слишком агрессивен, а его ирония и его сомнения в отношении правящего мифа становятся слишком яркими (как у А. Жида в его «Прометее»), восстание же питается глубоким возмущением. Мифическое тогда ныряет в источник мифа и бешено возрождается. Фауста в конце

[1] Sorokin P. Social and Cultural Dynamic. Op. cit.

XIX века было уже недостаточно: на горизонте возрождались фигуры Орфея, Диониса и, еще позднее, Гермеса, не говоря уже о свитах Заратустры или Вотана… Складывалась новая контестационная диссидентура. Эта мифология обычно вызревала в диссидентских движениях, ориентированных на жесткую демистификацию общества, доминирующего в настоящем.

Любое общество устроено на основе этой топической модели. При этом социальное бессознательное не остается замкнутым внутри конкретной закрытой установки, как бессознательное индивидуальное, поддающиеся поэтому психоанализу. Социальное бессознательное диффузно, никогда не заключено в теле, в нервной системе, в четко локализуемой истории, величиной в короткий промежуток человеческой жизни. Изменение социального бессознательного в отдельных случаях захватывает тысячелетия. Так, к примеру, анализ столь глобального явления как христианское общество охватывает огромный период от первых веков после Христа до наших дней. Здесь видно, что мы имеем дело с общим глобальным каркасом, внутри которого бесчисленное множество течений. В одной из статей я попытался выделить строго артикулированные под-ансамбли внутри этого каркаса, подчас отвергающие друг друга по видом ересей и схизм[1].

Попробуем применить эту схему к семантическому бассейну. Если мы возьмем период из истории Франции и Германии, поскольку они более века были тесно связаны между собой как братья-враги, относящийся к так называемому «декадентскому веку» от 1860 до 1920 года, то есть до периода начала XX века, когда жили наши отцы и деды и который продолжается вплоть до сегодняшнего дня через нас, что мы увидим? Мы увидим миф, пришедший из предшествующего столетия, то есть миф Прометея, который, пройдя через различные фазы, постепенно износился и мало-помалу померк. Но какой популярностью он

[1] Durand G. La notion de limite dans la morphologie religieuse et les th6ophonies de la culture europeenne // Eranos-Jahrbuch 49. 1980. P. 133-136.

прежде пользовался! Это был миф об Икаре, об этом летающем Прометее, когда во время войны 1914 года вся Франция мифологизировала аса авиации Гюнмера, «аса из асов», останавливающего рукой пули! Это мифологизация и других прометеических фигур и подвигов. Перечислю лишь некоторые из них: Эйфель, создатель башни и промоутер на мировом рынке металлических конструкций; Пастер, герой улучшения здоровья через вакцинации и осознанную и полностью эксплицитную культуру микробиологии; Лессепс, создатель Суэцкого канала. Мы можем найти сколько угодно иллюстраций – как литературных, так и реальных. У Жюля Верна мы встречаем Капитана Немо или инженера Карпатского замка, различные инкарнации а-ля Унамуно, причем литературные герои имели такое же значение как и реальные, поскольку и те и другие немедленно подвергались интенсивной мифологизации.

В ту же эпоху мы видим и привилегированные, оцененные позитивно роли. Например: изобретателя, которые занимали первое место в учебниках начальной школы (там подробно перечислялись открыватели карбоновой лампы, газа, Лебон, Эдисон и т.д.); учителя, распространяющего в массах прометеические потоки знаний; дальнейшего распространителя культуры – первооткрывателя или миссионера; защитника прометеической культуры – патриотического героя (так, в течение войны 1914-1918 годов распространялись многочисленные легенды о солдатах «poilu» (дословно, «небритых», «мужественных»), с оружием в руках защищавших родину и народ; странствующего коммивояжера, выведенного во многих романах XIX века – можно было бы продолжать и дальше!

Таков был рационализированный образ этого общества, его «сверх я». Можно было бы дополнить список. Технологи – поскольку это была эпоха технического очарования; в технике была своеобразная поэтика, если не новое околдовывание (réenchentement), свойственное еще XIX веку, причем огромной популярностью пользовались самые экстравагантные изобретения, в том числе

и те, которые никогда не были реализованы на практике. Отсюда популярность фантастических романов в эту эпоху. Таков Жюль Верн, оказавший такое большое и такое длительное влияние на массы, что подробно исследовала Симона Вьерн[1]. Сюда же относятся железнодорожники, а также телефон, роторы, линотип, изобретенный американцем и позволяющий печатать издания с большой скоростью, чтобы успевать за распространением информации; наконец, это публичная школа, представляющая собой великий институционный момент. Во Франции публичная школа означала секуляризм, распространение обязательных и бесплатных знаний для всех слоев населения, в Германии этого же добивались путем Kultrukampf[2] – все это составляло рациональные ценности прометеевского мифа, постепенно подвергавшегося еще большей и большей рационализации.

С другой стороны оказывались те, кто были недовольны этим настроем, они также имели свои строго отведенные роли, но роли минимизированные. Во-первых, постепенно утрачивающие свой престиж люди искусства. Проклятые поэты взрастали именно в эту эпоху. Художник был еще «заоблачным принцем», «магом», «ясновидящим», но вместе с тем он был уже «проклятым», «безумным», «мрачным, вдовым, безутешным»[3]. Были денди-провокаторы. Вспомним ответ Жарри хозяйке, у которой он снимал апартаменты: так как Жарри любил стрелять из пистолета, однажды хозяйка квартиры сказала: «Осторожнее же! У меня дети! Вы же их убьете!», на что Жарри холодно заметил: «Мадам, не волнуйтесь так, мы сделаем вам новых!» Это типичный провокационный ответ денди. Сюда же относится анархист, чьи «грезы» иссле-

[1] Vierne S. Jules Verne et le roman initiatique. P.: Sirac, 1973.

[2] «Культурная борьба» (нем.), просветительский концепт модернизации Германии. Прим. перев.

[3] Аллюзия на первые строчки стихотворения Ж. де Нерваля «El Desdichado». «Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé…» «Я мрачен, я вдовец, и безутешен я…». Прим. перев.

довал Ален Пессен[1]. Мы встречаем в этом ряду фигуру артизана, мелкого ремесленника, чувствующего себя неуютно в индустриализирующемся обществе, мелкого торговца, потерявшегося среди больших магазинов, таких как «Счастье Дам» и т.д. Мы имеем аристократа, человека Востока, мистика, эмансипированную женщину, эту суфражистку, требующую своих прав, еще представляющую собой меньшинство и над которой все насмехаются: это был типичный гэг эпохи, о ней говорили ухмыляясь, изображая с огромными цветами на шляпе и толпой потешающихся над ней зевак вокруг.

Если наделить эти функции именами, мы получим дез Эссента[2] Гюисманса, Бакунина, подлинно мифического персонажа, оказавшего такое влияние в Швейцарии на часовщиков Юры (Липп существовал уже в то время: анархо-синдикалисткие традиции чрезвычайно укоренены среди рабочих Юры!), мы имеем Луизу Мишель[3], а также литературных персонажей Будденброков[4] – так постепенно складывался декадентский миф.

Если мы перейдем ко второму ансамблю, то, как в первый послевоенный период (после 1920 года), так и во второй послевоенный период (т. е. в наши последние годы XX века), мы обнаружим те же истерические функции, но другие валоризации ролей. Именно декадентский миф занял место официального мифа вплоть до манифестаций Диониса или, быть может, ницшеанского Заратустры. Мы видим валоризацию именно этих ролей.

Теперь перейдем к «сверх я», где все будет еще более наглядным. «Сверх я» 1920-1945 годов было определено комплексом масс-медиа, институциональным развитием средств комплексных коммуникаций. В этом реализуется нечто новое. Через средства массовой информации восходит на поверхность и постепенно институционализируется Дионис. Я бы сказал,

[1] Pessin A. La Reverie anarchiste 1848-1914. P.:Meridiens, 1982

[2] Персонаж романа Гюисманса «Наоборот». Прим. перев.

[3] Французская революционерка и поэтесса, основательница либертарианской школы. Одна из первых феминисток. Прим. перев.

[4] «Будденброки» – роман Т. Манна. Прим. перев.

что масс-медиа являются дионисийскими через интенсивную трансляцию культуры отдыха, через систему социальных гарантий (Дионис обнаруживается в бюро) и через сверхчеловеческое управление энергиями. Сверхчеловек – обладатель неслыханных энергетических средств: к Революции добавляется электричество, утверждаются политические религии, которые подчиняют себе всю публичную жизнь страны, поскольку интенсивно мифологизируют роль политиков – даже самых посредственных и жалких по сравнению с такими титанами как Мао Цзэдун, Гитлер, Муссолини или Сталин. Роли, которые активно дистрибьютируются, являются ролями специфическими для нашего общества. Можно было бы продолжать их перечисление. Мы видим валоризацию журналиста, бюрократа, профсоюзного деятеля, политика и различных идолов – спортивных звезд, «артистов» – на одной и той же плоскости встречаются Гитлер, Сталин, Рокфеллер, Мистингэ[1] или Марлен Дитрих…

Таковы образы, которые распространяют масс-медиа и которые пропитывают общества. Путешествуя в Парижском метро, я рассматриваю, что читают люди. Наиболее популярный журнал «Экип», а также страницы, посвященные скачкам и курсу акций. Для поклонников скачек есть и свои герои: такие как хоккеист Ив Сен-Мартен. Мы имеем дело с новой дионисийской мифологизацией: с «Возвращением Диониса»[2] для одних (Жан Брюн), с «Тенью Диониса»[3] для других (М. Маффесоли), но такой Дионис институционализируется, то есть постепенно утрачивает свой дикий и контестационный характер. Отныне в манифестациях обязательно участвуют гомосексуалисты обоих полов (иногда даже третьего и четвертого пола), открыто дефилирующие под транспарантами и осознанно демонстрирующие свои перверсии, или проститутки, объединяющиеся в профсоюзы и составляющие список социальных требований.

[1] Жанна Мистингэ (1875 – 1956) – французская актриса и певица. Прим. перев.

[2] Brun J. La Retour de Dionysos. P.:Desclée de Brouwer, 1969.

[3] Maffesoli M. L'Ombre de Dionysos. Paris: Méridiens, 1982.

То, что дионисийское становится бюрократическим, делает его печальным и угрюмым. В уличных парижских манифестациях можно увидеть хорошо организованные цепи демонстрантов, с поддерживаемым порядком внутри колонн и охраняемых полицией; самые экстравагантные дефиле имеют все основания получить официальное разрешение на шествия – мы можем увидеть самые гротескные демонстрации – например, марш велосипедистов против автомобилистов или сторонников роликов против велосипедистов. Это эскиз организации ролей в нашем актуальном обществе!

Но появляются и новые маргиналы. Перечислим некоторых из них: провинциалы, поскольку всё происходит только в крупных городах Франции, а еще точнее, в Париже. Это называется «французской болезнью»[1]. Еще одна фигура нового маргинала – крестьянин, мы видим, что крестьяне начинают жестко бунтовать и осаждать министерства. Крестьяне оказываются в дискриминированной социальной позиции по сравнению с городскими жителями и рабочими. Крестьяне говорят: для нас тридцать девять рабочих часов в неделю или каждая пятая неделя оплаченного отпуска, что должны означать? Мы работаем семьдесят часов в неделю, отпуска у нас вообще нет, так как мы связаны стадом, а наш уровень жизни не растет. Вот это новая контестация, которая, по моему мнению, будет становиться постепенно все более и более насильственной и радикальной. Отсюда то движение, которое провоцируют наши крестьяне в лоне «Зеленой Европы». Когда-нибудь крестьяне превратят своим недовольством «Зеленую Европу» в нечто более агрессивное.

Еще фигуры маргиналов: иммигранты, например, испанцы, португальцы, но в еще большей степени, иммигранты из Северной Африки (три миллиона); безработные, представляющие собой практически институционализированную роль – существует карта безработного, и мэр Парижа представляет безработ-

[1] Peyrefitte R. Le Mal francais. P.: Plon, 1976.

ным карты бесплатного проезда по определенным маршрутам Парижа; еще одна роль – потерянный солдат, проигравший солдат – военные во Франции после поражений в Алжире и Индокитае существенно маргинализированы.

Наконец, есть студенты, вечно недовольные, поскольку очень многочисленные, и понимающие, что плоды не соответствуют цветению. Ученые, оказывавшиеся в драматической ситуации: они замкнуты в своем эпистемологическом гетто и не способны коммуницировать с цивилизацией масс-медиа, с цивилизацией предельной вульгарности, цивилизацией брутального распространения потоков бессмысленной информации. Теперь на место маргинала дез Эссента я бы поставил Эйнштейна, «миф об Иосифе» Томаса Манна, пастора Мартина Лютера Кинга, воплощение расистской маргинализации, Юнга, который также относится к этой категории. И, конечно, весь мир протестной оппозиции и контестации. Контестаторный миф сегодня – это миф Гермеса, который распространен во всех контестаторных революционных средах. Я проживал это на опыте, поскольку был свидетелем революции 68 года (по сравнению с «Революцией гвоздик» в Португалии это была, впрочем, не настоящая революция – «революция ромашек»). Каков был стиль эпохи? Это был стиль, прежде всего, братства. Наши студенты нам говорили: «Как, вы там, по ту сторону кафедры? Мы вас любим, но вы отделены от нас, вы как китайские мандарины…» Трогательным образом возрождались старые доктрины романтизма. Символический философ, знаковая личность мая 1968 года, это был не Маркс и не Ленин, но Фурье с «его новым порядком любви» – символ либерализации, братства, дружбы, новых нравов; это был мир, где все были братьями и сестрами, а все типы инцестов были легализованы. Тогда легко было заметить одну вещь: требования братства, требование совпадения противоположностей присутствовали во всех маргинальных средах.

Вот пример приложения схемы механизма этой топики. Эта топика позволяет ввести негативность в науку: необходимо практиковать философию «нет». При этом не следует пренебрегать открытиями, которые постоянно сохраняют свою значимость: требуется реассимилировать, реинставрировать идею борьбы, идею диалектики. Но это не должна быть автоматически классовая борьба, но борьба случайно выпавших (алеаторных) ролей, и напряженность, возникающая между этими ролями в данном конкретном обществе. Вместе с такой поправкой: не будучи романтиком, я не верю ни в конец истории, ни в конец борьбы. Я думаю, напротив, что само общество основано на диалектическом напряжении, которое заставляет его двигаться. По модели кадуцея Гермеса или китайского символа инь-ян! Можно представить себе медленное колесо водяной мельницы, которое поднимается и опускается в течение 150 лет в цикле жизни наших обществ. Представим это колесо в трех измерениях. На плоскости можно отложить временной отрезок в 60 лет – включая переход через отцов от дедов к внукам, что дает нам полный цикл поворота колеса в три тура по 60 лет. Это и есть то, что мы называем семантическим бассейном (3 x 60 = 180). Фазы в 60 лет соответствуют движениям мод, но в течение трех туров мы имеем дело уже с полным циклом вращения, с революциями мод, а не только с капризами мод. С 1860 года по 1914 это мода «Бель Эпок»; с 1914 по 1938 «Ар Деко» и конструктивизм; с 1940 по 2000 годы стиль «ретро», основанный на подозрении и разочаровании… Ансамбль трех мод дает нам «наше время», наш Модерн, атакуемый, начиная 1960 года, «постмодернизмом», который отрывает наш «Модерн» от прометеической и романтической апологии Прометея как сути «Модерна».

Это нечто, что пребывает в стадии «ручейков» на первой фазе водяного колеса, что сливается в период между двумя мировыми войнами и обретает имя потока, чтобы поглотить наш недавний «Модерн». В «холодных» обществах это проте-

кает замедленно, но остались ли еще «холодные общества» (по К. Леви-Строссу) в нашу эпоху? Наконец, когда Жан-Пьер Вернан исследовал у греков переход от мифологической фазы к фазе драматической, к dramatis personae[1], а далее к философской фазе, он заметил, что это одно и то же движение, но только затянутое на многие века[2].

Предложенная нами схема эвристична: машина функционирует в двух фазах – восходящей к рациональности и становлению институциональной властью, и нисходящей и контестационной. Все общества – макро и микро – видимо живут в подобном ритме.

Мы не можем завершить описание этой схемы без того, чтобы не усложнить ее немного, так как в отношении общества следует оперировать с масштабными явлениями. В этой схеме мы видим комплексную структуру, так как любое общество живет одновременно как минимум двумя мифами: восходящим мифом, который истрепывает себя, и альтернативным мифом, который спускается в глубину, чтобы утолить жажду в области «этого» (id), то есть социального бессознательного.

[1] Личности драмы (лат.) Прим. перев.

[2] Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragedie en Grece ancienne. P.:Maspero, 1973; Idem. Mythe et pensée chez les Grecs. P.:Maspero, 1969.

Но в реальности мифы не стираются в социальной памяти, и можно наложить друг на друга обе схемы, что только и даст нам корректную картину эпистемологического и мифологического профиля нашего времени. Мы живем еще по инерции старым Прометеем XIX века, сохранившимся в наших педагогических практиках; мы довольно интенсивно проживаем через наши масс-медиа миф Диониса; но вместе с тем мы начинаем жить мало-помалу новым мифом XX века, который является герметическим мифом: почему иначе Мадам Сентену[1] внезапно заинтересовалась алхимией, а Мадам Бонардель герметизмом[2]? Почему Юнг испытывал такую страсть к алхимии? Потому что мы стоим на грани того, чтобы заново открыть очень древнюю модель сознания, предшествующую Ренессансу, модель, основанную на использовании правил сходства, но отвергающую правила исключения гипотетично-дедуктивного типа. Такое аналоговое сознание наиболее полезно для постижения реальной природы дуального мифа: «или/или», да/нет и т.д. Мы осознаем, что речь идет о мифе, который позволяет операцию «психоида» (прекрасное герметическое выражение!), позволяет понять ситуации на основании разнородных гомологий.

Но это еще находится в состоянии зародыша в наших обществах. Это уже стало фактом в авангардных исследованиях в области физики, в биологических науках, и постепенно входит в область гуманитарных дисциплин. Я попытался показать в книге «Наука человека и традиция»[3] как новая антропология более или менее осознанно реактуализирует герметические схемы, и как великие социологи, в частности, немецкие (Гермес больше немец, нежели француз) – Кассиерер, Шелер,

[1] Centeno Y. A Alquimia e o Fausto de Goethe. San Paolo: Arcadia, 1983.

[2] Bonardel F. Philosophie de l'Alchemie, Grand Oeuvre et la modernité. P.:PUF, 1985.

[3] Durand G. Science de l'homme et tradition: le nouvel esprit anthropologique. P.: Berg International, 1979.

Вебер, Зиммель и т.д. использовали методы, основанные на сходстве и гомологиях.

Когда мы проводим горизонтальный срез социального состояния в какой-то конкретный момент, то есть в социальный момент, не будем забывать, что в любом обществе существует «сугробы» (П. Сорокин); в любой весне еще сохраняются сугробы зимнего снега, равно как в любой зиме уже зреют весенние почки: почка это своего рода сугроб. В Савойе, где я живу, несмотря на снег, орешник, сбрасывая свои длинные листы, начинает желтеть уже с декабря и тогда местные жители говорят, что весна недалеко: весна уже здесь, в зиме, поскольку орешник выпускает свои почки и копит свои семена.

Не будем забывать, что в нашем обществе есть свои более или менее значимые сугробы, и что в действительности мы живем пассивом или прошлым[1]. Не стоит, как это делает Эрнст Блок, негодовать по поводу этих диссимультанностей[2]. На уровне образования мы живем медленными реформами университетских программ, схемами, которые датируются концом XVIII века, эпохой Aufklärung, а это схемы Прометея. В некоторые все более редкие моменты оптимизма мы все еще верим в прогресс, в политические партии, в программы… Но на самом деле, модели будущего нам следует искать, погружаясь еще глубже в истоки нашей истории, к истокам реки. Культурные революции – опасные и варварские утопии.

И потом, другая важная стратегия состоит в нисхождении к декадентской, дионисийской, орфической ночи, которая рассеяна по масс-медиа более или менее тайным образом. Можно было бы осуществить анализ телепередач французского ТВ и обнаружить, что чем позже к ночи, тем более дионисийские передачи там транслируются: до восьми вечера их могут смотреть дети, после половины девятого это же рискованно. Когда-то транслировался белый экран, чтобы пока-

[1] Игра слов «vivre passive», «жить пассивом» и «vivre passé», «жить прошлым». Прим. перев.

[2] См. на эту тему Дугин А. Археомодерн. М., 2011. Прим. перев.

зать детям, что им пора спать и что теперь будут показывать вещи, которые им не следовало бы смотреть. По мере наступления все более позднего ночного времени мы погружаемся в культурное гетто, в полную вакханалию, спускаемся к голым танцовщицам «Фоли Бержер» или «Мулен Руж». Дети уснули, их усталые родители тоже, у телевизоров остаются одни старики! Здесь стоит также говорить о гигантском секторе либерализации нравов, об «умеренной провокации», которая требует институционализации, статуса, обеспечения социальной страховкой.

Наконец, в глубине нашего сознания просвечивает мистерия научной информации. Мы читаем статью, которая внезапно привлекает наше внимание, и там встречаем новую науку, которая вот-вот перевернет все прежние представления, что затронет не просто эпистемологию, но фундаментальные основания нашей философии и даже такие идеи как пространство и время, отныне поставленные под вопрос.

Всякий раз когда мы говорим о разрыве с логическими кодификациями, о научном разрыве, это производит притягательное впечатление на молодежь, поскольку в «гнозисе Принстона», как написал Раймонд Рюйе[1] в своей полунаучной, полухудожественной книге, ученые образуют одинокое меньшинство, разрабатывающее иную логику и иное представление о пространстве. Все настоящие ученые сегодня обладают достаточной смелостью, чтобы осознать, что схемы, на которых основаны современные образовательные процессы, давно не соответствует состоянию научного знания. Но к несчастью, в мифологическом и педагогическом профиле нашей эпохи такие ученые и их открытия составляют ничтожное меньшинство. В образовании будущего они, по мере социальной консолидации, напротив, будут доминировать. Наши общества, чтобы выжить на уровне своего энергетического могущества, будут нуждаться в новых технических открытиях – и

[1] Ruyer R. La Gnose du Princeton. P.: Hachette Pluriel, 1991.

техника XXI века будет построена не на теории свободного падения тел Галилея или на увеличительном стекле Декарта, а на чем-то совершенно новом.

Завершая, я хотел бы еще раз подчеркнуть одно важное обстоятельство: вопреки большинству университетских ученых, я не разделяю гуманитарные науки, такие как литературная критика или культурология и социальные науки. Мне представляется полным нонсенсом строить социологию без культуры или исследовать культуру в отрыве от ее социальных корней.

Анри Корбен

MUNDUS IMAGINALIS[1]

Анри Корбен

Я хочу обратиться к профетической гносеологии, которая превращает саму профетологию в основание для категорий высшего сверхчувственного знания, иерогнозиса.

Это гносеология снабжает визионера точными критериями, необходимыми для того, чтобы не сбиться с пути. Отсюда невероятная когерентность грез, с которыми мы встречаемся. Эта способность к внутреннему видению (basira) представляет собой харизму исламской духовности.

Если мы хотим понять, и понять глубоко, смысл этих видений, мы не должны быть сами визионерами, но мы должны следовать в направлении этого «жеста» и пробираться в ту сторону, куда он обращен, а не просто концентрироваться на материальности самого жеста. Мы должны посмотреть в том направлении, куда указывает палец, а не на сам палец.

Представители духовного ислама прекрасно осознавали это и сами. Для описания того мира, в котором находится Скрытый Имам шиитов, они постоянно используют выражение ‘alam al-

[1] Фрагмент текста «Визионерские грезы в исламской спиритуальности». Перев. с фр. А. Г. Дугина.

mithal. Чтобы обосновать значение и ноэтическую ценность своих визионерских грез и сверхъестественных перцепций в целом, представители духовного ислама построили онтологию третьего мира, расположенного между миром чувственного восприятия и миром интеллигибельности.

Этот третий мир они отождествили с «восьмым климатическим поясом» (по ту сторону семи климатических поясов классической географии), с ‘alam al-mithal, mundus imaginalis, имагинативным миром, с «имажиналем». Нам следует избегать выражения «воображаемый», так как оно указывает на нечто нереальное, придуманное, что является, согласно этой концепции, лишь результатом тотальной деградации имагинативного восприятия.

Но мы здесь имеем дело отнюдь не с чем-то нереальным.

Mundus imaginalis – это мир автономных форм и образов, находящихся в состоянии «подвешенности» (mo’allaqa, не как черный цвет включен в материальную субстанцию черного стола, а как образ, «подвешенный» в зеркале). Это совершенно реальный мир, несущий в себе все богатство и все разнообразие мира чувственного, но возведенного к спиритуальному состоянию. Существование этого мира предполагает возможность оставить чувственный мир, не покидая при этом его жизненного физического продолжения. Это может быть описано как четвертое измерение (quarta dimensio) и соотнесено с выражением Генри Мора, кембриджского платоника, «духовная плотность» (spissitudo spiritualis), с помощью которого он стремился описать нечто подобное. Сохраварди был первым в исламе, кто органично обосновал онтологию этого mundus imaginalis, столь важную для Ибн Араби, Муллы Садра Ширази и всех их последователей.

Этот промежуточный мир нельзя воспринять ни физическими чувствами, ни чистым интеллектом; его можно схватить лишь «сверхчувственными чувствами», сущностно имагинативным сознанием. Однако не следует смешивать эту имагина-

тивную силу с «фантазией», а имажиналь – с воображаемым. На Западе уже Парацельс заметил, что фантазия есть просто ментальная игра, не имеющая в своей природе основы; «это краеугольный камень дураков. Мы же должны настаивать, что имагинация – это инкарнация мысли в образе и помещение образа в бытие». По этой причине знание в мире имажиналя воспринимает свои объекты столь же строго и четко, как чувства и интеллект воспринимают свои.

Такие авторы, как Ибн Араби и Мулла Садра Ширази разработали теорию имажинирующей силы (force imaginatrice), строго сформулировав критерии, которые позволяют провести различие между истинной имагинацией и «галлюцинациями». Более того, Мулла Садра часто возвращается в своих книгах к важному для него тезису: активная имагинация подобна интеллекту, как чисто «духовной способности, чье существование не предопределено физическим организмом».

Теория имагинативного знания является основополагающей. На ней основывается достоверность сверхчувственных перцепций, визионерских грез, а, следовательно, профетических видений, без которых не может существовать религий, основанных пророками. И наконец, третий мир есть зона «субтильных тел», на существовании которых основана философия и физика воскрешения.

Анализ визионерских грез требует рассмотрения комплексных тем, от которых его невозможно отделить. Но мы вынуждены ограничиться здесь лишь общими указаниями.

Я завершаю этими строчками Сохраварди: «Когда вы узнаете из трактатов старинных мудрецов, что существует мир с другими измерениями и другой протяженностью, нежели мир чувств и интеллигибельная плерома, мир бесчисленных городов, не спеши кричать – «это ложь!», поскольку пилигримы духа преуспели в созерцании этого мира и нашли в нем все объекты своих желаний».

Мнение, что существование mundus imaginalis, утверждаемое духовными подвижниками, является «бегством от реальности», симптоматично для метафизической импотенции, свойственной нашему времени. Если мы зададимся целью проанализировать концепт «реальности», отвержение существования mundus imaginalis, в свою очередь, окажется чем-то подобным «бегству во внешнюю реальность». Все рационалистические объяснения, строящиеся на каузальной редукции, коренятся в «нищете философии», о которой не стоит распространяться. Онтология mundus imaginalis, теория активной имагинации у Муллы Садра напоминают нам, что человеческое существо может обладать силами, которые в нашей западной цивилизации парализованы или атрофированы.

Мы только что слышали, как Сохраварди укоряет тех, кто отказывает в ноэтической и онтологической ценности визионерским грезам. Эта реакция есть не просто нечто «современное». Строгость философского разбора требует от нас признать, что отрицание онтологии имажиналя основано на весьма спорной и пристрастной (субъективной) философской диспозиции.

С самого начала для корректной дискуссии требуется выяснение подобных философских установок. И если мы поступим таким образом, то скоро поймем, что в обоих случаях стороны приняли две несводимые друг к другу позиции, которые предшествуют, а, следовательно, превосходят собственно рациональные мотивации. Лучше честно это признать. Так или иначе, каузальное сведение визионерских грез к объяснению, основанному на психологии, социологии или истории, вытекает из агностицизма. Мы же говорим об «исламских гностиках». Но разве агностик может понять гностика?

Антон Заньковский

ЗОЛОТО ЕВРАЗИИ

В «Закате Европы» Освальд Шпенглер констатирует факт: искусство более не принадлежит внутренним возможностям эпохи – и советует направить энергию (тем, у кого она имеется) на техническое усовершенствование цивилизации, на военное дело и политику. Культура Западного мира исчерпала свои ресурсы – таков диагноз великого мыслителя. Согласятся ли с ним современные художники, писатели, драматурги, поэты, выявляющие суть бытия эпохи с помощью художественных средств? И могут ли они возникнуть – подлинные Творцы – в мире, вдохновляющем на разрушение, а не на созидание?

Наиболее прозорливые и честные замечают нотку лжи, исходящую из собственных уст, когда дело касается претенциозного высказывания, когда речь идёт к Богу и от Бога сообщается, когда в дело вступает Посредник, коего так сложно заставить внимать, – daimon. Не оскверняется ли он, родитель всякой поэтической речи, когда о своих сыновних правах заявляют выродки языка: названия технических устройств, всевозможные коммуникативные изыски или глагольные производные от оных, что в своём онтологическом регрессе от Единого в сторону materia prima побили все рекорды дробления? Что же делать, если отравлен сам воздух искусства: если структуру речи пронизали миазмы утилитаризма, если одеяния и лица людей полностью соответствуют их зоологическому самосознанию? Большой любитель *созидающих* душ, Старый запальщик, метавший молнии в сторону ветхих идолов, предсказывал ситуацию сегодняшнего дня:

Силы, например, которыми обусловлено искусство, могут прямо-таки вымереть; любовь ко лжи, к неточному, символическому, к упоению и экстазу может стать предметом презрения. И вообще, поскольку жизнь упорядочена в современном государстве, постольку из современности нельзя извлечь никакого мотива для поэтического творчества, и только отсталые люди будут ещё нуждаться в художественном смысле. Во всяком случае, последние будут тогда с тоской обращаться назад, к временам несовершенного государства, полуварварского общества, – к нашим временам.

Современная культура Запада выделила экстазу комнатку в нидерландской кофейне, где грошовое упоение сублимирует всё иррациональное, поэтическое. – Это мир беспрерывно трансгрессирующих обывателей, исходящих наркотической слюной в жалкий уик-энд, мечущихся от оргии к оргии в поисках дионисийского забвения, о коем они, разумеется, читали; эти жители «Страны культуры», чья тупость открывается в отсутствии когнитивного диссонанса при виде собственного отражения в барочных зеркалах дворцовых зал! Имеет ли Россия иммунитет к этому? – вот вопрос, как сказал бы князь Мышкин. Вопрос разрешается методом географического рассмотрения: Россия имеет счастье занимать промежуточное положение между европейским décadence и восточной немотой. Как европейцы – мы индивидуалисты, предающиеся рефлексии; как азиаты – целое мы ставим выше его частей. Россия, ориентированная на Запад, не успев начаться, была отравлена упадничеством в культуре и марксизмом в политике: из каждого отравления мы произвели шедевр. Не говорит ли это о том, что мы являемся иным, не западным образованием? На этом настаивал и Шпенглер, не относя русскую культуру к европейской. Мы питались европейской эстетикой, традицией европейской мысли, как Япония и Китай питались индийским буддизмом, производя совершенно новую форму религиозности. Наше «упадничество» было каким-то

слишком здоровым, воинственным, скифским; наше политическое упадничество – марксизм – переродилось в имперский проект. Даже феномен перестройки, крах имперской политики, можно частью списать на желание причаститься скрытой занавесом высокой культуре капиталистических врагов. Только потом выяснилось, что советская интеллигенция со своим комплексом гадкого утёнка во многом превосходила европейских и американских коллег, но утраченного уже было не вернуть, а на смену просвещённым диссидентам пришло поколение наркоманов, проституток и тупиц, вполне соответствующих «высоким» образцам Запада.

Walter Benjamin сделал прекрасное замечание:

Маркс сказал, что революции – это локомотивы истории. Однако, может *быть, всё совершенно не так. Может быть, революция – это, скорее, попытка едущих в поезде сорвать стоп-кран.*

Такая позиция позволяет совершенно иначе рассмотреть роль таких личностей, как Александр Блок: суть не в том, что поэт был представителем отмирающей дворянской культуры и совершил акт духовного самосожжения во имя «здоровой» молодой популяции молотильщиков и жниц; напротив: здоровая, пассионарная личность задохнулась в чаду политического упадничества. Блок был исполнен сил, всей душой ненавидел буржуазную, бутафорскую монархию Николая II, что подтолкнуло его к вознесению (надо сказать, не без сатанинского отчаянного задора) красного знамени, которое и являлось на тот момент квинтэссенцией западного упадничества. Вообще-то, в отношениях России с Западом присутствует забавная диалектика, ведь именно «русские мальчики» являются родителями европейского нигилизма. Мы не будем выяснять, кто кого инфицировал, ведь перед нами стоит другая задача: обосновать возможность нового витка русской культуры – Бронзового века. Именно для этого мы рассмотрели генетическую независимость России от Запада. Всё, что мы считаем недостойным

наших daimon-ов, является чуждым евразийскому, органическому сознанию. От этого такие писатели, как Юрий Мамлеев, склоняются к своеобычному почвенничеству и к иррациональной метафизике восточного типа.

Называя новый эон русской культуры Бронзовым веком, мы автоматически ставим его ниже предшествующих эонов – Серебряного и Золотого веков, что соответствует традиционному представлению о регрессе мирового порядка. Но, в связи с выявленными особенностями российского геополитического и культурного положения, мы имеем право и на совершенно иной взгляд: в своё время Византия не мыслила себя принципиально новым образованием, но только восточной частью Римской империи – так и Россия пока что не имеет ясного представления о масштабах своей евразийской миссии. Божественная игра, Лила (санскр.), не имеет раз и навсегда установленных правил: то, что сейчас называют культурой Возрождения, было следствием увлечения группы талантливых людей Античностью. После многовекового молчания пробудились целые пласты культуры, чему споспешествовала благоприятная политическая среда при династии Медичи. Золотой и Серебряный века русской культуры были гениальным подражанием западным образцам; порой русские гении превосходили своих учителей: так Достоевский превзошел Бальзака, Пушкин – Байрона. Бронзовый век, если ему суждено состояться, не может быть рефлексией на образцы классической западной культуры. Скорее он будет черпать вдохновение на Востоке, но не так, как это делали романтики и символисты: Восток более не представляется нам экзотикой, шкатулкой с секретом; Восток – это зеркало в спальне, в котором мы должны различить своё истинное лицо. Кто знает: может быть, Бронзовый век русской культуры станет Золотым веком евразийской?

II. МЕТАФИЗИКА ИСКУССТВА

Инфернальные пейзажи и проблемы мета-Я
Литература, метафизика, ужас
Евгений Головин и сущность поэзии
Индивидуальная поэтическая сфера
Любовь в поэзии символизма
Артюр Рембо. Пьяный корабль. Гласные
Густав Майринк – дыхание костей
Граф Лотреамон – крылатые спруты сознания
Фридрих Ницше. Гвидо Кавальканти. Эзра Паунд
«Пир королей» Павла Филонова
Гейдар Джемаль. Стихи 1974–2007 гг.
Владимир Микушевич. Стихотворения

ИНФЕРНАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ И ПРОБЛЕМЫ МЕТА-Я

(Ю. Мамлеев, Е. Головин, А. Дугин)[1]

Александр Дугин: Собственно говоря, речь идет о попытке метафизических и герметических комментариев к рассказам Мамлеева. Роль Мамлеева, я много раз говорил, не буду повторяться, наверно все понимают, абсолютна. Это наше всё, настоящее. И потому комментариев тут может быть сколько угодно. Поэтому на какое-либо исчерпывающее изложение мы не претендуем, просто это приглашение к одному из возможных прочтений Мамлеева. Прочтению под знаком инфернальных пейзажей и проблемы мета-Я. Сейчас Великий пост. В Великий пост, как правило, Вы знаете, упоминаются довольно-таки темные аспекты существования, которые должны мы лицезреть для более ясного представления о специфике нашей души, о специфике пути нашей души сквозь различные страты онтологии. Поэтому обращение в данный период к творчеству Юрия Витальевича мне представляется вполне уместным.

Теперь, Юрий Витальевич, Вам слово.

Юрий Мамлеев: Мы приступаем к нашему чтению. Сначала порядок такой: я читаю рассказ, потом мы проводим дискуссию. Первые два небольших рассказа, они, собственно говоря, на повествовательном уровне посвящены проблеме отчуждения существа: человека от Бога и мира, и его выпадение из божьего мира в нечто иное, трансформация в нечто иное. Об этом

[1] Семинар Нового Университета 1998 год.

первые два рассказа, так что они носят несколько назидательный характер. Ну, а другие уровни уже мы будем обсуждать.

Первый рассказ «Пальба».

Пальба

Что делал Федор Кузьмич всю свою жизнь?

Ответ: гонялся за крысами. Он и сам не знал, почему был к этому предназначен. Детства своего он не помнил, предыдущего воплощения тоже.

Он даже не считал, что ходит на работу, спит и обедает в темной столовой. Хотя на самом деле он выполнял все это, благодаря чему, по-видимому, и существовал.

Был ли он практичен?

Едва ли. Но для «главного», то есть для ловли крыс, он проявлял необходимую четкость и здравость ума. Достаточно сказать, что он обменял свою солнечную отдельную квартиру на грязную, в провалах, комнату, где, по слухам, водились крысы. Комнатенка была где-то в углу старого дома, с особым входом, и пугающе изолированная от других комнат бесконечными лестницами, закутками, стенками и какой-то вечной темнотой.

Федор Кузьмич был тогда еще молодой человек лет двадцати, с взъерошенной челюстью и почти невидимыми глазками. От своих родителей – почтенных граждан – он наотрез отказался.

Одна уверенная, но погруженная в себя девушка сделала ему предложение. Федор почему-то отослал ее к трубе, торчащей далеко в поле, на месте само собой разваливающегося завода. Больше ему никто не делал предложений. И жизнь его потекла удивительно однообразно, хотя и очень замкнуто. Заработок свой он не пропивал, но, питаясь чуть ли не помоями, откладывал его в копилку, которую клал в собачью конуру... Единственной серьезной покупкой Федора было охотничье ружье.

«Главное» происходило таким образом. Федор просыпался ночью на своей полукровати от какой-то внутренней молитвы.

Зажигал лампадку, хотя икон нигде не виделось. Весь пол был уже как живой: усеян не то крысами, не то мышами, для которых Федор разбрасывал на ночь еду.

Тогда Федор в нижнем белье, мысленно прижавшись к трепетному пламени, вовсю палил из ружья по крысам. Гром сотрясал комнату. Поэтому обычно стекла в ней были выбиты.

Так прошло десять лет.

Федор стал замечать, что, несмотря на дикое обилие крыс в этой местности, их уже меньше собиралось у него по ночам. Хотя за все десять лет он не убил ни одной крысы. Но, возможно, такая безудержная пальба травмировала их.

Тогда Федор решился ловить крыс голыми руками. Ему никогда не приходило в голову, что укусят, и его действительно не кусали – настолько внебиологичны были его отношения с крысами.

Проснувшись среди ночи– теперь уже не от внутренней молитвы, а от красивого, образного, почти детского сна – Федор торопливо зажигал неизменную, но ставшую холодней и мертвенней, лампадку. Странное отсутствие икон возле нее – эта пустота голой стены – указывало на преображение ее сущности.

Полуголый, сделав несколько безумных, почти клинических прыжков вверх и вбок, Федор кидался в самую гущу этих тварей. Теперь они совсем не боялись его, безоружного, ускользая из-под самых Фединых рук. А он на четвереньках прыгал за ними из стороны в сторону.

Может быть, крысы чувствовали, что все это неспроста и здесь вовсе не охота за ними? Но что же это тогда было? Впрочем, за первые пять лет ему удалось поймать за хвост четырех крыс. Но что он с ними сделал потом, Федор не помнил.

Надо сказать – никто из людей не знал, что Федор гоняется за крысами. Его давнюю стрельбу из ружья принимали за оборонную тренировку. А последние годы он вообще приумолк, обходясь своими квазипрыжками.

Так прошло еще десять лет.

Внутри этой его замкнутой структуры, дающей ему способ устойчивого существования, произошли светлые изменения на одном и том же месте. Теперь Федор уже гонялся не только за крысами, но и за крысиными призраками. Попросту говоря, он стал преследовать «их» днем, прыгая за ними в разные стороны, хотя «на самом деле» крысы в это время отсутствовали. Это преследование ирреальных крыс как-то сразу облегчило ему жизнь. Она сделалась просветленней, поэтичней, так как исчезла эта тяжёлая, угрюмая, ежедневная необходимость просыпаться среди ночи. Последнее было единственным, почему Федор принимал свое занятие также за тяжкую, серьезную работу.

Теперь Федор стал легок, более поворотлив и мог часами, никуда не выходя, прыгать в своей комнатёнке за крысиными призраками!

Воздушность, воздушность овладела им!

Так прошло еще десять лет!

Мир в представлении Федора был структурален, замкнут и вполне адекватен его сознанию. Лучшего нельзя было и желать. Федор был счастлив, особенно, если счастьем можно назвать отсутствие горя. И никто не знал, в чем причина его устойчивости.

Однажды он шел по перелеску, возвращаясь – по видимости – из проселка в соседний городок.

Внезапно из-за деревьев вышла огромная фигура. Формально это был человек, только весь обросший. Когда он подошел поближе, Федор увидел его лицо. Оно было рыжеватое, щетинистое; глазки – как стальные и точно навек пригвожденные к лицу.

И Федора обдало мертвым, разрушающим его душу холодом. Впервые за всю жизнь смертельный страх объял его. Потому что самое страшное, что увидел Федор в неживом, сонном лице нового существа, было: этот человек вне его, Федора, представления о мире, вне всего, что он может создать.

Возможно, это был нечеловек – Федор никогда раньше не видел таких лиц; или, во всяком случае, человек из другого мира.

– Не будешь больше гоняться за крысами, – вдруг оскалясь, сказал он Федору, и с силой ударил его ножом в грудь...

«Откуда он знает?!» – последнее, что успел подумать Федор. И это убило его больше, чем удар ножа.

* * *

Евгений Головин: Юрий Витальевич, здесь очень любопытен момент в конце рассказа, я хотел у Вас спросить, как это удалось. Имеется в виду то самое существо, которое вышло с ножом, так отлично поработало с этим «крысиным любителем». Фраза, которая звучит так: «Формально это был человек…»… вот что интересно – это очень напоминает один афоризм Новалиса. У Новалиса есть довольно-таки любопытное высказывание: «Почему именно люди должны жить в человеческом теле, на мой взгляд, в человеческом теле могут жить любые другие существа». И очень занятно, что почти его современник, знаменитый философ XVIII века и физио-анатомист Ламетри в своих книгах дал массу рисунков, где люди постепенно переходят в животных, в коров, в камни, в растения. У Ламетри есть, таким образом, сходная отчасти теория. Мне бы хотелось узнать Ваше мнение. Он сказал, что человечество есть антропоморфный ответ природе в том смысле, что

есть, с одной стороны, природа, любые звери, любые камни, любые растения, и существует на всё это антропоморфный ответ, т.е. нечто в человеческом теле, что отражает и повторяет всю природу.

Что-то нечто подобное у Вас было или Вы размышляли скорее о короле крыс, который тоже довольно мифически известное существо?

Ю.М.: Ну, я бы сказал, что вообще, конечно, может быть, к сожалению, произведения искусств пишутся настолько ирреально и иррационально, что автор сам, его сознание, окутаны какой-то тайной, и он полностью не осознает, что пишет. Т.е. он, конечно, осознает, но уже потом, когда становится читателем, но он становится таким же читателем, как и все остальные. Поэтому мой ответ тоже не абсолютен, как и ответ всех остальных. Он заключается в том, что, да, с этой теорией я знаком, и здесь можно было бы ее подвести под эту ситуацию совершенно точно. Почему? Потому что, с одной стороны, мы знаем, что человеком в Традиции называется вовсе не биологическое существо, а только такой человек, который имеет вертикаль. Т.е., который имеет непосредственную или даже потенциальную связь с Богом, с Абсолютом. Если эта вертикаль отсутствует, то здесь уже могут быть самые различные вариации.

Е.Г.: Простите. Если он не имеет вертикаль, а имеет одну горизонталь, правильно, тогда он, как человек, человеческое тело, может расплыться по всей природе?

Ю.М.: Абсолютно.

Е.Г.: И один день выступать крысой, другой день – тем самым охотничьим ружьем, что тоже элементарно, третий день – чем-то еще.

Ю.М.: Абсолютно верно.

Е.Г.: Т.е. пока нет этой вертикали, в принципе, то, что у него есть человеческое тело, не является его сигнатурой как человека.

Ю.В.: Да, не является его знаком как человека.

Е.Г.: Как Вы думаете, Александр Гельевич?

А.Д.: Как раз прошлая лекция была посвящена проблеме антропологии, и все это имеет самое прямое отношение к Традиции, к новой антропологии. Мне представляется, что Юрия Витальевича лучше трактовать не путем конвенциональных моделей традиционализма, который, безусловно, присутствует и в его сознании, и в его творчестве. Но мне кажется, гораздо интересней рассматривать то, что вообще не поддается никакой трактовке. С моей точки зрения, Мамлеев интересен, помимо других бесконечных достоинств, прорывом в постсимволизм. В принципе, любое произведение любого современного писателя, даже который стремится быть максимально сложным, максимально неожиданным, резким в своей новизне, как правило, раскладывается на довольно простые парадигмы, составляемые либо из конвенциональных знаний, либо из онейрических архетипов. Обычно, по большому счету, чем более он претенциозен, тем более он механистичен. А вот у Мамлеева, мне представляется, пожалуй, редкий случай литературы, которая не то чтобы не отдается разложению на концепции (например, в случае «короля крыс»), но здесь чрезвычайно явственно проступает другое, более важное – компонент реального абсурда, абсурда, действительно не вмещающегося в классические схемы. Это-то мне и представляется наиболее интересным. Когда я готовился к сегодняшнему выступлению, перечитывал рассказы Юрия Витальевича, я разрабатывал некоторые символические построения – разбирал функцию крысы в черной магии, символизм крысы в истории зооморфных представлений, в частности, у африканских

народов. Заметил, что этимологически русское слово «мышца» отсылает к фигуре мыши, движущейся под кожей. На это филологическое родство указывает даже всегда предельно скептический Фасмер. Но «крысы Мамлеева» из «Пальбы» – это что-то иное…

Е.Г.: Но ведь это же одинаково со словом arsenicum… Мышьяк…

А.Д.: Я попытался среагировать на описанный Юрием Витальевичем в «Пальбе» мир и никакого другого термина, как инфернальный пейзаж, я придумать не смог. Т.е., конечно, наверно, у всех этих персонажей и в этой ситуации существует некоторый, скажем, концептуальный код, т.е. речь идет о какой-то идее, воплощенной через творческое восприятие в произведении. Но мне кажется, что гений Мамлеева в том, что, хотя он сознательно или бессознательно и вдохновляется какой-то идеей, но то, что выходит из-под его пера, представляет собой нечто неконцептуализируемое, нерасшифруемое, нечто, несущее на себе прямой и угрожающий отблеск абсолютного. В рассказе «Пальба», например, на мой взгляд, мы видим некоторую динамически развивающуюся ситуацию, отдельные описательные, повествовательные, сюжетные линии… Но все это, и даже скрытый символический ряд, и близко не описывают то, с чем мы имеем дело.

Здесь есть что-то иное. Когда Юрий Витальевич читает свой рассказ, возникает пронзительное ощущение, что мы сталкиваемся с иной реальностью – причем очень упругой, гуттаперчиво отказывающейся помещаться в привычные представления. С одной стороны, в жизни таких любителей пальбы мы знаем немало. Их можно часто встретить в психиатрических клиниках, это не такая редкость. Среди нас есть такие люди и подчас даже более сложные и безумные. Вся московская история 60-х, история метафизического подполья, полна была протагонистами аналогичных историй, безумцами, которые, собственно говоря, творили вещи гораздо похлеще. Но никогда их,

даже самые абсурдные, шаги не создавали того уникального эзотерического тона, который есть в рассказе Мамлеева.

В «Пальбе» я вижу сочетание двух вещей: 1) с одной стороны, диссоциация мира, и при этом крайнее обнажение, освобождение от любых логических и символических иерархических структур; 2) с другой стороны, крайне напряженное присутствие чего-то еще, неназываемого и невыразимого. При удивительно достоверном описании разложенной реальности, в отличие от многих «сюрреалистов снизу» (а я считаю, что Юрий Витальевич «сюрреалист сверху»), у Мамлеева обнаруживается какое-то патологически ясное и наглядное в своем абсурде присутствие.

Присутствие духовного свидетеля, который это все и созерцает. Вот эти два элемента я вижу в рассказе Мамлеева: наличие двух накладывающихся друг на друга абсурдов… Один абсурд выражает предельное растворение имманентного. Другой – тайное духовное свидетельство о чем-то; о чем только, вот это не совсем ясно... Компонент тайного присутствия создает уникальную атмосферу, которая сама по себе может быть уподоблена миру, в котором, в принципе, может и

не существовать ни Новалиса, ни крыс… Это особые мамлеевские измерения бытия. У Лавкрафта подчас читаются проникновения в миры и реальности, которые отчасти созвучны глубинным интуициям Мамлеева. Так, Лафкрафт описывает мир «слепых богов-идиотов». Они только играют на флейте и ничего больше не умеют делать. Но они все еще боги, хотя и обыдиотились постепенно, потеряв полностью разум, но сохранив, однако, колоссальный демиургический потенциал, дикую мощь. Но они уже больше не хотят (а, может быть, им просто лень) создавать рациональные упорядоченные миры (то есть космос). И тогда они, вместо того, чтобы создавать, как положено богам, порядок из хаоса, устраняются и, разместившись под дном творения, дудят пронзительно в свои флейты, производя чудовищные, безумные мелодии – полные силы, но лишенные смысла и гармонии.

Мамлеевская реальность, на мой взгляд, каким-то образом резонирует с мирами «слепых богов» хаоса. Здесь еще можно (хотя и с трудом) опознать отдельные элементы структур мира, но они рассеяны, растворены, как в описании «дракона внешних сумерек» у гностиков. Этот «дракон внешних сумерек» описывается как холодный, замкнутый сам на себя мрак, где изредка, раз в вечность, пролетает свиная рожа, раздается какой-то скрип, гул, половина хохота, рабочие забивают гвоздь, журчит ржавая вода… В рассказе «Пальба» я вижу элементы символических комплексов, но я вижу их растворенными.

Е.Г.: Саша, а Вы не находите, что вообще этот рассказ можно интерпретировать совершенно спокойно: мол, Федор Кузьмич– просто человек, который хочет вести нормальную жизнь. Даже без элементов абсурда; и что такое абсурд? Я читал много рецензий на Юрия Витальевича – французских, немецких, – и меня поразило именно то, о чем Вы, Саша, сказали. Дело в том, что действительно там масса вот этих субстантивов: абсурд, гротеск, некрофагия, автофагия и прочее дело. Но заметьте, что вот эта дефиниция, собственно, не имеет никакого отношения

к живой ткани рассказов Юрия Витальевича. Т.е. там нет, как сказали бы немцы, никакого «Sinn»… Нет, здесь сплошное «Wahn» идет... Вернемся к Федору Кузьмичу, ведь он, как и многие герои Юрия Витальевича, совершенно нормальный человек, который хочет жить нормальной жизнью. Первый нормальный его поступок, что он обменял эту сволочную квартиру, солнечную, на нормальную дыру в коммуналке. И он совершенно правильно это понял, потому что эти однокомнатные квартиры, которые «совдеп» наставил повсюду, очень напоминают толпу в метро в час пик. Огромная толпа, люди, никому нельзя шевельнуться, но в то же время люди абсолютно изолированы в своем теле, они идут и не видят друг друга, точно так же они изолированы в этих домах. Коммуналка – это же совсем другое дело, это же совсем реальная жизнь. Потом, заметьте, меня всегда поражает в рассказах Юрия Витальевича, что его дома, его комнаты живут абсолютно живой жизнью, т.е. трудно сказать, это как бы второе тело персонажа. Очень много рассказов вообще начинаются с описания какой-то комнаты, какого-то подвала, какой-то развалюхи… Имеется ввиду: все эти помещения живут живой жизнью, и они полностью разлагаются. А эти самые «солнечные однокомнатные квартиры» – это вообще не реальные вещи; это просто непонятная оперетта, где люди, кстати, живут совершенно абсурдной жизнью. Поэтому, на мой взгляд (Юрий Витальевич, Вы меня поправите, если я не так сказал), Федор Кузьмич просто решил зажить совершенно нормальной жизнью, совершенно правильно. Ну, хорошо, если люди ездят на охоту куда-нибудь, на тигров и львов, то у него, поскольку не так много денег, он решил охотиться на хищников прямо дома. Тем более, как индивидуалист, он выходит на метафизический уровень. И там, как часто бывает в рассказах Юрия Витальевича, попадаются удивительно изысканные фразы, чисто нигилистские. Например, в данном рассказе: «Преследование ирреальных крыс», т.е. совершенно логичный ход, что если живые нормальные крысы

ходят по ночам, то призраки крыс должны ходить днем в солнечном свете, и там-то за ними и надо охотиться. Т.е. этот человек обставил себе жизнь крайне интересно, причем, услугами внешнего мира он почти не пользуется, он только купил ружье – больше ничего. Поэтому, я считаю, что это необычайно нормальный, здравый и очень метафизический рассказ.

Ю.М.: Что я могу сказать, опять-таки мое мнение не абсолютно. Должен сказать, что здесь можно увидеть уровень, который прекрасно описал Женя и вместе с тем меня поразил, конечно, Александр Гельевич этой метафизической подоплекой. Здесь это выглядит очень поразительно и, надо сказать, эти два уровня понимания, они настолько контрастные и, несомненно, эти уровни содержатся в этом рассказе. Это сочетание живой конкретной жизни наших коммуналок, это все, действительно, есть. Но этот рассказ нужно просто прочесть, как рассказ о нормальной жизни. С другой стороны, раскрытие метафизической подоплеки, оно, конечно, выглядело для меня совершенно удивительным, потому что, безусловно, совпадало с некоторыми моими попытками интерпретации этого рассказа. Причем Александр Гельевич выразил это даже лучше. Я имею ввиду вот что… Этот рассказ, действительно, можно интерпретировать (впрочем, как и последующий), как выпадение из нашего мира, выпадение из конструкции нашей Вселенной и уход в какой-то особый микромир, какой-то особый параллельный мир, который совершенно не подчиняется нашим законам. Самое интересное в том, что встаёт вопрос: каким образом найти в этом микромире, который создавал Федор Кузьмич, выход?

Это мир замкнутый, он устойчивый. Обратите внимание, что герой ищет все время устойчивость, он ищет такого закрытого пространства, чтобы ему существовать спокойно. Но, все-таки, внутри этого мира (хотя, казалось бы, он отчерчен от нашего мира, он какой-то непонятный, выскочивший откуда-то параллельный мир, замкнутый) все же особым образом (и

об этом говорил Александр Гельевич) присутствует отблеск абсолютного. Но он присутствует совершенно в других моментах, в других проявлениях, чем он присутствует в нормальном нашем мире. Микромир героя «пальбы», параллельный, мир каким бы он ни был выпадающим, каким бы он ни был странным, каким бы он ни был, с нашей точки зрения, абсурдным и, казалось бы, закрытым от неба, в нем не может не присутствовать каким-то перевернутым образом отблеск высших миров, отблеск Абсолюта, из которого все выходит. Поэтому это такая нора – необычный мир.

А.Д.: То, что Вы сказали, в принципе, можно применить и ко всему Вашему творчеству, Юрий Витальевич, не только к этому рассказу. На прямом уровне, как Евгений Всеволодович предлагает рассматривать, это, верно, можно рассмотреть просто как спокойную жизнь, как судьбу обычного человека немного индивидуалистического, но в рамках. И даже можно признать за ней некую нормативность… Это очень сильно передано, на мой взгляд, в словах Евгения Всеволодовича. Надо внимательно еще раз всё обдумать. Я считаю, что все парадоксальное гораздо более истинно, нежели банальное, поэтому, скорей всего, то, что сказал Головин, совершенно точно. Заведомо можно сказать, что Евгений Всеволодович дал абсолютно корректную, сверхкорректную интерпретацию. И про ружье, и про крысиных призраков, и про солнечную однокомнатную квартиру…

При этом одно другому, мне кажется, не мешает. Что касается метафизической стороны, возникает очень любопытный момент. Есть суфийская история, изложенная в философии «Ишрака» Сохраварди, где повествуется о «колодцах западного изгнания». Это аналог того, что герметическая традиция называет Nigredo, и о чем Евгений Всеволодович прочел блестящую лекцию «Работа в черном» – потрясающе прочел, исчерпывающе. И вот в этой истории есть интересный момент. Путник отправляется на Запад, там его хватают стражники,

заточают в темницу, бросают на дно этой темницы. На этом дне он прозябает, не видя ничего, только скользкие черные стены, и весь мир предстает у него в черном свете, скользкий, отсырелый, каменный, сочащийся желтой ржавой влагой… Он теряет свою Родину, забывает о ней. Дальше описывается, как выбраться из колодца – путем инициатических операций. В определенный момент искатель посвящений, от имени которого идет повествование в трактате Сохраварди, спрашивает учителя: «Куда мне надо отправиться, чтобы попасть в этот черный мир, куда мне надо спуститься, чтобы начать инициатический путь на Запад?» Учитель отвечает: «Да никуда тебе не надо идти. Ты на Западе». Чудовищный инфернальный рельеф не находится «где-то там», за далекими горами, в экзотических странных мирах. Этот инфернальный рельеф мгновенно возникает на месте того, что еще секунду назад было не инфернальным, привычным, после того, когда нас или сквозь нас начинает действовать одна тонкая метафизическая инстанция… После того, может быть, как упадет блик Абсолюта. Он падает мгновенно и без предупреждения на некоторую произвольно взятую сущность, и вот тогда, собственно говоря, начинается западное изгнание. У Новалиса в «Голубом цветке» есть инициатическое описание – герой, Генрих фон Офтендинген, жил более-менее нормально. Но внезапно он осознает что, там, где он находится, – невыносимый ад, его структуры, цепи событий, декорации распадаются, рушатся, – и обнажается темный невыносимый вой тщеты и недостатка…. То, что вчера он считал нормой, оказалось чудовищной патологией… То, что он считал серединой, оказалось дном, ниже некуда. И, таким образом, оставаясь на своем месте, он стремительно оказывается в аду. Соответственно, из знакомых, из близких людей, из просто случайных прохожих, из птиц, проносящихся за окном, начинает складываться, собираться инфернальный пейзаж – уродивый, невыносимый, гнетущий, удушающий… Это своего рода шаманская болезнь, добровольно избранная,

волевая (или принудительно навязанная) шизофрения. Евгений Всеволодович однажды высказал очень интересную и важную (гениальную) вещь: человек перед тем, как сойти с ума, принимает это решение вполне осознанно; ведь каждый человек где-то в глубине души своей знает, на что он решается, когда он дает свободный выход безумию. Решимость идти в западное изгнание или обнаружение себя в сердце, в середине (или даже на периферии) инфернального пейзажа, это первый признак нового бытия. Это не просто, скажем, люди стояли, а затем упали или жили-жили себе нормально, а потом их куда-то занесло, и они потерялись в пути… Нет, на самом деле они просто пробудились к реальности. Блик Абсолюта упал на них, и тут же то, что казалось понятным, стало непонятным, то, что казалось привычным, стало совершенно экстравагантным и, соответственно, наоборот.

Мне представляется, что это еще одна возможная интерпретация – рассматривать этот рассказ как дескрипцию процесса пробуждения. Инфернальный пейзаж, постепенно оживая и становясь уютной столбовой реальностью, обнаруживает себя именно благодаря тому, что на какое-то существо, в данном случае на Федора, упал блик Абсолюта. А дальше, действительно, идет трансформация рассеянного, диссоциация взгляда на «солнечные квартиры», потеря интереса к уютным близким и к невестам, возникают новые цели, новые нравы, новые задачи, новые пути, новые путешествия, новые предметы. И даже ружье здесь новое (в инициатическом смысле)… Не исключено, что Федор его не купил, но магически преосуществил его, преосуществил непонятным сознанию образом. Потому что на рынке или у доброжелателей ружье это было одной вещью. Но в квартире, где горели свечи и лампадки перед несуществующими иконами (т.е. фактически герой поклонялся апофатическому принципу, высшему неизвестному, неизведанному Deus Absconditus), оно стало чем-то другим.

Иными словами, мы можем рассматривать «Пальбу» как классический инициатический сюжет, описывающий генезис инфернального рельефа.

Ю.М.: Следующий рассказ называется «Хозяин своего горла».

Хозяин своего горла

Этот человек жил в затемненной, сумасшедшей комнатушке, разделенной висячими, полурваными одеялами на четыре равные части.

В каждой части жила своя, отъевшаяся салом и заглядывающая в пустоту семья. Только в одной, в задней части, куда солнце проглядывало только через рваное одеяло, – жил он, Комаров Петр Семенович, хозяин своего горла. Формально это место называлось общежитием, а на самом деле было скоплением мертвых, без всякого потустороннего выхода, точно застывших душ. Но Комаров не входил в их число. Раньше он любил на гитаре играть, малых деток ведром с помоями пугать. Но сейчас – все это позади. Свое новое, импульсивное существование Комаров начал с того, что неожиданно, столбом, упал на колени и так долго, долго простоял в своей конуре за колыхающимся одеялом.

Уже тогда эти тени мелькали у него на стене. Но сумеречно, вернее, это были тени теней. Главное – находилось в нутре.

С этого момента Петр Семенович почувствовал, что он становится хозяином своего горла. Точнее, он теперь понял, что его сознание предназначено и появилось на свет для того – и только для того, – чтобы ощущать это горло и жить его внутренней, в некотором смысле необозримой жизнью.

Поднявшись наконец, Петр Семенович засуетился и, подхватив сумку, поскакал на работу, в учреждение, где учитывались свиньи и прочий скот.

И сразу же он почувствовал неудовольствие, чего раньше с ним никогда не случалось. Именно: ему стало неприятно, что он настраивает свой интеллект на все эти учеты и прочие размышления, в то время как он – интеллект – теперь должен быть предназначен только для горла.

Просидев часика два, Комаров не выдержал и, схватив со стола часы, убежал.

Пришел домой в несколько взбудораженном состоянии. За одеялом раздавался угрюмый вой; кто-то большой и голый ползал по полу, заглядывал в соседние, отделенные одеялом «комнаты».

Закутавшись в другое, спальное одеяло, Комаров лег под кровать, что он делал всегда, когда хотел создать видимость своего отсутствия. Конечно, не только для людей.

Взял в руки Библию и стал читать. Но опять поймал себя на огромном, неизвестно откуда взявшемся сопротивлении. Его вдруг снова стало раздражать, что приходится использовать сознание для ненужного, несвойственного ему дела. Точно он испытывает свой дух не по назначению.

В конце концов, Комаров скрутился калачиком и задремал, погрузив свое «я» в горло. Чудесные картины открывались ему! Порой ему казалось, что его горло распухает, приобретая дикие размеры, уходящие в загробные миры. И он сквозь красные прожилки своей гортани видел немыслимые, беспорядочные реалии: Божество, бегущее с ведром за курицей, некие линии и мышонка, запутавшегося в сплетениях гегелевского духа.

Но внешнее мало интересовало его: иногда этот виденный им загробный мир казался ему просто загробным сном, более соответствующим, правда, своей действительности, чем обычно земной сон – своей.

В целом он весь жил этим горлом. Нырял своим «я» в его кровь, и его сознание как бы плыло по крови, как человек в лодке по реке. Шептался с шевелениями своих жилок, заглядывался на их бесконечную красоту.

– Что, кашлять изволите, Петр Семенович, – вернул его к так называемой реальности человеческий голос. Толстый голый мужчина в тапочках – сосед – сидел у него на кровати и играл сам с собой в карты. Петр Семенович показал с пола свое бледное, изможденное течениями лицо.

– Тсс! Никому не говорите что я у вас, – приложив лапу к губам, проговорил сосед. – Меня ищут. Но ребенок запутался в одеялах.

Комаров смрадно выругался, чего раньше с ним никогда не бывало, и неожиданно ущипнул толстяка в задницу. Тот, перепуганный, что-то прошипел и на четвереньках пополз в соседнеодеяльную комнату.

Вообще, действительность рушилась.

Комаров теперь ясно видел, что мир не имеет никакого отношения к его сознанию, особенно, как некая цель. Цель состояла в горле.

Идя по этому пути, Комаров бросил свою карьеру в учреждении по учету свиней. Он вообще перестал работать. Неизбежную же пищу он добывал на огромных, величиной, наверное, с Германию, помойках, раскинувшихся за чертой города.

Существовать так не представляло труда, но Петра Семеновича все время смущала малейшая направленность его сознания на «пустяки» или «бесполезность», то есть, иными словами, на мир.

Рано утречком – еще соседи колыхали своим храпом одеяла – Комаров бодренько, обглодав косточку, выскакивал на улицу и замирал в изумлении. Божие солнышко, травка, небо казались ему противоестественными и ненужными.

«Надо жить только в горле», – думал Комаров.

Даже от его былого увлечения молоденькими женщинами не осталось и следа.

Он пытался также сократить прогулки до помоек, набирая свою относительную пищу на целые дни. Впрочем, и во время этих встреч с творением он наловчился так погружать свое «я»

в горло, что фактически вместо мира ощущал темное пятно. Он брел как слепой.

И все-таки все реже и реже он выходил на улицу.

Только высокие, пестрые, уходящие в потолок одеяла окружали его. Иногда он видел на них смещения цвета.

Рев, доносившийся из соседних «комнат», уже не донимал его. А голый мужчина больше никогда не заглядывал к нему.

Скрючившись, Комаров жил в горле.

Он уже явственно ощущал в своей глотке пустоту, потому что его сознание ушло в сторону. Иногда, закрывши глазки, он издавал какие-то беспрерывные урчания, звуковые липучки, просто нездешние звуки.

Но в основном была тишина.

Комаров видел перед собой внутреннее существование своего горла, – эту радостную непрерывную настойчивость! Его «я» барахталось в горле и было как бы смрадным осознанием каждого его движения, глотка. Внутренними очами он видел весь безбрежный океан этих точек, кровеносных сосудов, мигающих неподвижностей. Плавал по их длинному, уходящему ввысь бытию. И его потрясало это настойчивое, уничтожившее весь мир существование.

Редко, протянув руку за кружкой, он отпивал глоток холодной воды, чтобы смешать ее с этим новым откровением. Тени теней на стене становились все более грязными и видимыми. Они сплетались, расходились и уходили в другой мир.

Иногда нависали над комнатой.

Его больше всего удивляло, что же сделалось с сознанием?

Оно превратилось в узкую точку, больную своим непосредственным великим существованием. Это противоречие смешило и раздражало его.

Но, наконец, он смирился с ним.

Он видел даже цвет своего сознания, погруженного в горло. Оторванное от своего прежнего существования, оно жило новым миром.

И вдруг – все это неожиданно разрешилось. (За его комнатой, кажется, колыхались ватные одеяла.) Сначала он умер. А потом, а потом – вот он был, выход, который он так ждал, который он так предчувствовал!

Его душа, оторвавшись от жалкой, земной оболочки, ушла. Но так, что обрела невиданную, страшную устойчивость, почти бессмертие – потому что в ней, в душе, не было ничего, кроме отражений жизни Комарова в горле.

А тело Комарова выбросили на помойку; кто-то заглянул ему в рот и увидел там, в глубине, изъеденные, черные впадины.

* * *

Е.Г.: Вообще я не знаю, как интерпретировать этот рассказ. Я его прочитал раза два или три и очевидный гротеск, который присутствует здесь, он, в общем, понятен. С другой стороны, он ничего не объясняет. Все эти обычные экзотерические категории применительно не ко всей, но зачастую к Вашей прозе, совершенно теряют всякий смысл. Но я понимаю… Действительно, тут возможна определенная эрудированная критика. Вот этот человек, его Я погружается в горло, т.е. *в историю крови*, потому что в горле, как известно, из всего тела, более всего кровеносных сосудов. И если у него там открываются внутренние глаза, он, безусловно, может видеть массу пейзажей: розовых, кровавых, чудовищных… Это все понятно. Голова к черту, потому что *голова ему больше не нужна*. Получается, это торс практически без головы; он видит даже цвет своего сознания. Совершенно верно. Допустим, я могу прочесть у замечательного французского поэта Анри Мишо такое выражение о крови: «Когда вы смотрите на реку, это не значит, что вы видите течение реки, вы видите течение вашей крови». И это совершенно естественно, потому что наши, как бы сказали ученые, «биоритмы» очень сильно зависят от пульсации крови. Я все время чувствую, что моя мысль совершенно

скользит непонятно где и зачем, т.е. я не понимаю гротескного, диссонансного удара этого рассказа. Александр Гельевич, если Вы можете мне это пояснить, так же как и всем нам, то это будет очень даже неплохо с Вашей стороны.

А.Д.: Это и подтверждает тезис, которым мы комментировали «Пальбу». Получается, что Мамлеев не подлежит классическому литературоведческому анализу. И люди, которые пытаются его провести, попадают совсем мимо цели. Такое впечатление, что какие-то мамлеевские герои проснулись, из-за одеял вылезли, в карты с собой поиграли и написали рецензии на свои индивидуальные галлюцинации. Рецензировать и толковать профессионально, корректно можно только то, что ты понимаешь, по крайней мере, не хуже самого автора. Критик должен быть знаком с теми реальностями, которые заставляют человека выбросить голову или сменить своё тело на тело змеи (например)… А люди, которые рецензируют Мамлеева и пишут о нем критические статьи и даже читают его тексты, умудряются пройти мимо них совершенно и беззастенчиво. Если бы, впрочем, они попытались реально вдуматься в то, *с чем они имеют дело*, т.е. войти в мир, который им прелагается, то, я думаю, что их не просто бы из критиков выгнали, но их дальнейшее существование было бы в лучшем случае в стиле рассказа «Пальба». Известный факт – многие люди читают массы книг, в том числе и религиозную литературу, и остаются абсолютно точно такими же – разве что с усами или покраснее на рожу – как и до этого момента, когда они это прочитали. У Селина в «Путешествии на край ночи» есть интересный пример, когда владелец клиники, подобрав на помойке главного героя Фердинанда Бардамю, начинает под его влиянием изучать всемирную историю. Он жил до этого нормальной средней жизнью мелкого буржуа. Наверняка, он и раньше что-то читал. Но в основном другие заботы – клиника, деньги, в общем, медицина. И вдруг он понимает, что мировая история *была*. И это настолько его убивает, что он тут же все бросает, собирает

пожитки, бросается на вокзал, куда-то уезжает, и с концами… Сам факт осознания того, что мировая история в принципе *существует*, может ввести человека в состояние, аналогичное герою Мамлеева. Человек мгновенно слетает с «катушек» и начинает двигаться ближе к помойкам величиной с Германию.

В свое время до эмиграции Юрий Витальевич, по свидетельству Гейдара Джемаля, говорил, что советского человека надо вначале научить: *что-то есть*, *что-то существует*, а потом уже рассказывать о дальнейшем, о том, что *как* есть и *что*. Это первая задача. На самом деле, как оказалось, не только советский человек грешил выпадением из каких-либо реальностей, темных и светлых, разумных и неразумных, гротескных и банальных. Но, видимо, здесь всё гораздо глубже, поскольку советского строя нет, а ситуация с недоверием к факту существования, прохладная скептическая неуверенность в бытии, ни коим образом не изменилась в лучшую сторону. Скорее, в худшую.

На мой взгляд, критика произведений Мамлеева должна более-менее основываться на проникновении в реальности, с которыми он оперирует или хотя бы на подступах к этим реальностям. Зачем брать на себя такую большую ответственность? Только находясь, по меньшей мере, в предбаннике этого мамлеевского мира и этих мамлеевских реальностей, можно о чем-то рассуждать в отношении его творчества.

В этом рассказе, однако, как и в предыдущем, метафизическая сторона дела дана вообще в отрыве от какой бы то ни было литературной критики. Эта метафизическая сторона здесь дана напрямую, крайне наглядным, нравоучительным и душеспасительным образом. Конечно, горло – это слишком символический момент. Женя, Вы правы, можно вспомнить «Ацефала» Жоржа Батая, тематику «человека без головы», солнечного сердца, которое живет в горле. Можно вспомнить, что в горле как раз рождается звук, слово человеческой речи, горло сопряжено с выходом. Есть оперативного толка практики в различных Традициях, в том числе и в исихазме, связанные с

оживлением горла. В частности, в масонском символизме есть жест, связанный с проведением ладонью по горлу, который часто наивно трактуют, будто речь идет об «отрубании головы в наказание за выдачу масонского секрета». На самом деле, речь идет об оживлении зоны тонкого тела, сопряженной с горлом. Горло играет в человеческом субтильном антропоустройстве центральное значение, с точки зрения духовной реализации. Но это всё элементы такой традиционалистской трактовки. Конечно, можно было сказать, что речь идет об описании определенных инициатических шагов, которые описаны в гротескной манере. Она является гротескной не потому, что она гротескна, а потому, что параллельно *рождается инфернальный пейзаж*, – как следствие падения блика Абсолютного на некоторое существо. И вот проявляется инфернальный пейзаж, а дальше начинается духовная реализация. Здесь она, правда, другая, нежели в «Пальбе». Здесь речь идет о фиксации на определенном тонком аспекте своей конституции и пробуждении его, обнаружении его, абсолютизации его и отделении, обособлении от ветхой плоти. Горло становится той опорой, тем суппортом сакральной реализации, на котором основывается *новое зрение души*. Очень показательно, как *мир становится черным* и малоинтересным, тоже классический инициатический момент. Чем больше человек живет внутренними потоками, тем больше внешний мир для него становится туманным и, в конце концов, превращается в пятно. Можно и так интерпретировать рассказ.

Но, все-таки, опять здесь есть *что-то большее*, что-то тревожное, что-то более глубинное. Рационализация, даже метафизическая рационализация, в этом рассказе мне опять не представляется исчерпывающей. Есть здесь что-то новое и дикое, что обращено к каждому из нас. В этом рассказе есть специфическая нотка, *специфическая интонация*, которая не подлежит однозначной структуризации. Это как бы пазл, который каждый должен собрать сам, путем своего собственного опыта. И в этом мне представляется особое значение.

Е.Г.: Мне кажется, что большая трудность этого рассказа заключается в том, что каждый из нас не может найти в своем внутреннем мире опыта, *адекватного* описанному в рассказе. Это самое замечательное Я данного господина, который читал «Библию» под кроватью, оно могло бы воплотиться в руки, ноги, в любую другую часть тела, в сердце, допустим, и тогда интерпретация была бы прозрачной. То, что оно опустилось в горло… Да, мы можем, действительно, найти много ассоциаций в масонских, в шаманских, в других любых ритуалах, особенно у австралийских колдунов, там очень много в колдовстве связано с разбуханием именно горла. Когда Я колдуна входит в горло, мир, пустыня просто умирает, потому что издаются такие страшные звуки, что вообще ничего живого не остается. Но, опять же, это все ассоциации, которые, на мой взгляд, не имеют отношения к принципу этого рассказа. Либо это совершенно экспериментальная проза, либо это вообще непонятно что, либо это некий момент черной фантастики – когда герой рассказа умирает, ему заглядывают в рот, и там видят *черные впадины*. Допустим, его душа, которая называется Анимой**,** тело души, жила у него в голове, потом провалилась ему в горло и совершила там совершенно чудовищные опустошения. С другой стороны, это урок практического соллипсизма. Мы воспринимаем окружающий мир, так или иначе, *через наше тело*, через кончики наших пальцев, через нашу походку, через наши глаза. Здесь всё воспринимается через капилляры, через сосуды горла и, конечно, там пейзажи более страшные, более крутые. Можно сказать, что здесь эфирное тело, которое просто *раскрыло свои глаза* в горле. Я хочу сказать, что мы можем говорить все что угодно на эту тему, но, тем не менее, суть этого рассказа от нас уходит, и это современным читателям очень неприятно, потому что если мы плохие творцы, то мы все очень хорошие комментаторы. В том смысле, что мы пытаемся комментировать подряд все, что нам попадается на глаза. Поэтому для меня, как для современного читателя, этот

рассказ оставляет мучительный диссонанс. Потому что, в конце концов, Юра, если Вы объясните это хоть как-нибудь, тогда зуд интерпритаторства будет чуть-чуть защекотан и погашен.

Ю.М.: Я могу больше сказать относительно этого рассказа, он в значительно большей степени, чем некоторые другие, написан под воздействием *ирреальной творческой силы*. Я, когда писал, пытался погасить все рациональные и даже метафизические установки, освободить как бы свое творческое Я от книг и просто, как говорится, *ломиться*. Поэтому, естественно, этот рассказ наиболее труден для интерпретации. Те интерпретации, которые предлагались, они совершенно естественны, и проблема, конечно, состоит в том, что явным образом еще в большей степени, чем в «Пальбе», остается неразгаданный, *неизвестный участок*, который совершенно не имеет объяснений. Но единственное, что я могу добавить, это одно объяснение, которое я смутно помню, о котором мне говорил в Париже один человек. Якобы в этом рассказе он видит один момент, который выражен следующей формулой: «В мире, в котором мы живем, небо открыто нам своим лицом», т.е. постольку, поскольку у нас есть образ и подобие Бога. Но природа в нашем *мире повернута к нам спиной* в том отношении, что природа в буквальном смысле в значительной мере *смертельна* для нас, она ограничивает нас. Жизнь человека до смешного короткая, и все что связано с физической жизнью, погребено болезнями и так далее.

Но он сказал, что есть еще другая концепция, что метафизическое зло по-настоящему проявится тогда, когда небо повернется к нам спиной, а природа откроет свое лицо. Интерпретация здесь такая: природа, открыв свое лицо, откроет какие-то немыслимые бесконечные возможности, о которых мы даже не подозреваем– включая элемент физического бессмертия, конечно, до определенного цикла. Природа, открыв свое лицо, обнаружит невиданное страшное богатство и гигантские возможности. И он говорит, что в моем рассказе

видит намек на это. Причем с точки зрения неба, все эти возможности природы *крайне ужасны* и негативны, потому что они ведут не в небесное бессмертие, а в бессмертие другое, противоположное.

Е.Г.: Может быть, мы послушаем третий рассказ, чтобы както найти те или иные концы к этим комментариям.

Любовная история

Федор жил в угрюмой, до странности идиотской дыре где-то в гуще Москвы. Идиотизм главным образом выражался в окнах, которые смотрели на наблюдателя как выбитые глаза деревянного существа. Содержали Федора и его еще более непонятную сестру старики-родители, сбежавшие от них на другой конец города. Федор никогда не бил сестру, наоборот, часто задумчиво вглядывался в нее. Иногда молодые люди прогуливались по проспекту. Только был ли это проспект? Ната – сестра – часто отходила в сторону и мочилась в глубокую канаву. Было ли им грустно? Почти всегда.

Так прошло много времени. С волос Федора все время падала перхоть на пиджак, и Ната любовно смотрела на его спину. Чай часто пили по ночам, но почти ни о чем не разговаривали.

Ната, надувшись чаю, бродила из угла в угол и пела песню, одну и ту же, надрывно-бессмысленную. Федор ложился спать, прикрывая голову томиком Сведенборга. Он был развит и мог читать не только Сведенборга; но сестра, напротив, была придурковата и читала только по складам, хотя и любила слушать сказки. И еще она любила смотреть на закаты, только делала она это не как все люди, а одновременно пережевывая какую-нибудь пищу.

Соседи считали их ангелами, потому боялись их и прятались по своим щелям. Впрочем, один извращенный тип угодил в Натину голову камнем, хотя она и так была дурна.

Но все проходило.

На Федора иногда нападали периоды дикого оживления: он метался из стороны в сторону, худел и почему-то собирал по помойкам книжки. Но в то же время нередко делал из книг древних философов бумажные кораблики, которые пускал по воде. Редко он тогда Нату брал с собой и стремился вперед, к Господу.

Озираясь на самого себя, повстречал он раз довольно приличную интеллигентую семью Озеровых. Глава семьи, вдовец, Виктор Михайлович, правда, был совсем никудышный: плакал по ночам, платок клал на голову и иногда уходил по рельсам железной дороги совсем Бог знает куда. Но в остальном, кроме крайней, ни к селу ни к городу, плаксивости, был вполне рационален. Детей своих он созывал к себе, как петух: «Ко... ко... ко...»

Федора привлекала, в основном, старшая дочка – Светлана. У него как раз был период оживленности, и Федор катался со Светой на лодке, читал стихи, думал о смерти. Но потом их роман стал хиреть: Федор даже часто бросал Свету во время прогулок на улице; первое время он из стыдливости останавливал ее где-нибудь на углу с тем, чтобы – по его словам – отойти и помочиться; но вместо этого резво убегал от нее, а она так и оставалась долго ждать его за углом. Потом он бросал ее просто так, прямо и неожиданно, где-нибудь в троллейбусе. Светочку это возмущало, но не больше. Она вообще была идеалистка и жила черт знает чем, принимая чайник за глаз Божий.

В конце концов, Федя приспособился ходить к ней с сестрой; сестра как тень сопровождала его даже на чердак.

Тяжелая тоска мучила Федора. А однажды Света умерла, более прямо: утонула.

Федор пришел представиться по этому случаю родственникам в своем самом лучшем костюме. Виктор Михайлович, который уже начал считать его идиотом и не давал согласия на брак, был поражен дрожью сочувствия в голосе Федора. За общей суматохой, вызванной известием о смерти, это не так бросилось в глаза, но вскоре это целиком заняло умы Светланиных родственников. Федор не отходил от них ни на шаг, как

побитая собака; вникал во все хозяйство, связанное с похоронами, и за столом, во время скорбных ужинов, сидел по правую руку от отца Светы. Тут же маялись ее брат Лева и сестра Зоя. Тупые глаза Наты, сидевшей в углу, следили за ними.

А Федор и впрямь полюбил Светлану после смерти; ее исчезновение стало равно ее присутствию.

Он забросил всю жизнь и с воспаленными глазами рассказывал Озеровым о якобы духовных безднах Светочки, нервничал и вспоминал, вспоминал ее движения, улыбку уст, боль глаз, которые теперь приобрели неслыханное значение. Виктор Михайлович совсем ошалел от него и предложил ему по знакомству оформить брак с умершей дочерью.

Часто Федя говорил в забитые пухом уши своей сестры (она не любила шумы, так как считала, что они от дьявола), что его высшая мечта обращена назад, и он хотел бы в прошлом умереть вместе со Светой.

Иногда бормотал самому себе, с видимым удовольствием, что это он – вернее, его идеи – довели Светочку до самоубийства: поэтому он считал, что Светлана не просто утонула, а утонула сознательно, как сдают экзамен.

Грустно ему было до невероятности.

«И когда это кончится», – думал отец Виктор Михайлович спустя три месяца, когда Федор по-прежнему бередил раны родных своими заклинаниями вроде того, что Светочка могла бы быть в будущем кем-нибудь вроде Сведенборга или даже Аполлония Тианского и что во сне она иногда говорила такое, что не смогли бы расшифровать самые тайные мистики, не говоря уже о модных психиатрах.

Он вынудил родных раз в три дня справлять траурный семейный вечер в честь Светочки и воинственно помахивал своим фиктивным, задним числом полученным свидетельством о браке. Он уверял Леву, который был наиболее интеллигентен из оставшихся Озеровых, что Светочка хотя и говорила в своей земной жизни одни на редкость глупые вещи, но, на самом

деле, в них был запрятан особый, эзотерический смысл, который недоступен даже Первосущему. Озеровы от всех этих идей, правда, немного помешались. Лева долго истерично спорил с Федором, возможно ли, чтобы в Первосущем не скрывалось то, что обнаружилось в последующем, т.е. в Светочке.

Федор считал, что возможно, так как – по его мнению – в Светлане все эти «странности» являлись проявлением силы, посторонней Творцу.

Лева смущался. А Зоя просто жалела, что Света умерла, вспомнила ее слезы и добрые дела и робко надеялась, что Светлана теперь процветает на том свете.

Федор же гнал самую мысль об антропоморфичности потустороннего и считал, что Света ушла в Ничто или превратилась в «антисущество», настолько уму непостижимое, что и намек на него не может быть выражен на человеческом языке.

Но призрак исчезновения окутал весь их дом. Федор плюнул на все и на радостях переехал вместе с Натой жить к Озеровым. Вскоре он настолько разошелся, что прямо жил этими бесконечными идеями и разговорами и, ложась спать, целовал Светланин портрет.

Так прошел год. Могила Светочки до того была заплевана от непрерывных посещений, что Озеровых оштрафовали. Но Лева торжествующе говорил, что время делает свое верное, кротовое дело и Федор понемногу забывает Светочку.

– Вот это вполне нормально, – говорил он.

И Федор действительно забывал: то ли у него уже оскудел запас слов и понятий, то ли Света умерла второй раз... Теперь он иногда брал Нату по грибы в лес. Но стал страшно злым и раздражительным оттого, наверное, что прежнее необычное состояние уходило от него. Да и не понимал Федор, зачем он Нату вечно берет с собой.

«Как можно так привязываться к совершенно ненужной вещи?» – возмущался он перед собой.

И действительно, Ната была абсолютно никому не нужна, особенно самой себе. Раньше, в детстве, она еще задумывалась над своей ненужностью, а теперь и это бросила.

– Забывает Федя Светочку, забывает! – громко и радостно, петухом, кричал Виктор Михайлович.

В глубине своей странной, отзывчивой души он считал, что петухам доступны человеческие понятия.

– Забывает! – говорил он на ночь.

Неизвестно, чем бы кончилась эта история для Федора с уже несуществующей Светочкой, как вдруг, ровно через год и четыре месяца после ее смерти, в том же пруду утонул Лева – ее брат.

Дело оборачивалось совсем непривычным. Прикорнув, Виктор Михайлович робко грустил у стола; Зоечка вообще не могла ни во что поверить. Федор пропал дня на три. Наконец он пришел в дом подобранный, строгий, в крепко стянутом, точно петля, галстуке; сначала говорил мало. Больше курил.

Задумывался.

– Люблю Леву, – произнес он прямо в глаза Виктору Михайловичу.

– То есть как любите?! – вздрогнув, ответил Виктор Михайлович. – Я его, например, тоже люблю.

– Во-первых, вы любили, а я люблю. И, во-вторых, люблю половым чувством, – проговорил Федор, бросив ряд не то трусливых, не то жутких взглядов на окружающих.

– То есть как половым чувством?! – подпрыгнул Виктор Михайлович. – Я вас вышвырну, молодой человек. Ведь Лева – мужчина.

– Вот, и самое странное именно то, что он – мужчина, а не то, что я люблю мертвого... – начал Федор.

Но тут Зоечка перебила его... Взвизгнув, она ушла в другую комнату.

– Объясни, Федя, хоть мне, как мужчина мужчине, что это значит, – загрустил Виктор Михайлович.

И тут Федор понес. Чего тут только не было! И то, что в целом мире только Лева понимал его; и апелляция к отцовским чувствам Виктора Михайловича; и то, что брак с мертвой Светочкой был ошибкой («Вы что, развелись с моей умершей дочерью?!» – кричал Виктор Михайлович); и, разумеется, тайна... А на самом деле Федор очень страдал. Он полюбил Левушку и, существуя в себе, жил его тенью. «Все смешалось в доме» Озеровых, а больше всего, в уме Федора.

Теперь он уверял всех домочадцев, что всегда любил Левушку, и тогда, когда говорил о покойной Светланочке, на самом деле, подразумевал в явлении еще живого, но в его сознании уже мертвого Леву. Некоторая путаница не мешала всем чувствовать таинственность всего происходящего. Виктор Михайлович, правда, в тиши, под одеялом, признавался самому себе, что уже не различает, кто и когда у него умер. Федор, разумеется, считал, что он довел Леву до бессознательного самоубийства, и жалел, что он не утонул вместе с ним. Нагнетание чувствовалось во всем.

По ночам с Федором стали происходить странные истории. Надо сказать, что он свою ненужность – сестру-идиотку – клал обычно к себе в постель, чтобы именно ощутить присутствие ненужности, и никак не мог отделаться от этой внешне нелепой привычки. Но, несмотря на внереальное дыхание Наты около Федорова лица, Лева как будто посещал Федора по ночам. Собственно говоря, ничего Федор не видел, как форма Лева отсутствовал, но происходила какая-то чистая его эманация, и Федор чувствовал в душе содрогание, весь мир пел никем не сочиненные песни, и что-то существующее, которое раньше было Левой, мучительно дразнило Федора и вызывало в нем ощущение танца. Он чувствовал и сладость и боль одновременно, и никак не мог выбраться из их противоположности. И днем тоже носился со своим представлением о Леве как с нездешней картиной, и, в то же время, оно казалось болезненно

уходящим. И везде были брызги небытия, смерти, смешанные с его воображением и чем-то отделенным от него самого.

В конце концов, Федя заметил, что стал совсем равнодушен к женщинам: напротив, в обществе мужчин он иногда чувствовал нехорошее беспокойство.

А Виктор Михайлович после смерти детей начал вдруг веселеть и меньше плакать. Только в его рациональности иногда появлялись пугающие провалы. Так прошло некоторое время.

Федор по-прежнему хоть и остывающе, но оборачивал лицо свое в умершего Леву. Правда, тоска его немного притупилась. Но внутренне он был готов к очень многому.

А месяцев через девять после смерти Левы Зоя неожиданно для всех ее знавших утонула. Только не в пруду, а в речке.

На похороны почему-то почти никто не пришел, как будто все знакомые сконфузились. Можно сказать, что были только Виктор Михайлович, Федор и Ната. Возвращались они в обнимку, чуть не лапая друг друга. Ната ничего не понимала в происходящем; однако теперь она считала ненужной не только себя, но и смерть Зои.

А Виктор Михайлович вдохновенно выдвигал планы, как ему построить для себя – оставшегося в живых – дачку; правда, почему-то он хотел ее сделать со стеклянной крышей или уж вообще без всяких крыш. Он весело размахивал руками в небо.

Один Федор был по-настоящему угрюм. Он с ужасом чувствовал, что уже забывает про Левушку, что все у него опять таинственным образом смещается и та же любовная история повторяется по отношению к Зоечке. Что он любит ее так же, как любил остальных ушедших. Но теперь уже страшная тоска охватила его.

Листья кружились перед ним, не задевая лица. А он шел вперед, не замечая, где он. И единственное, что в нем поднималось, – страстное, неизлечимое желание повеситься и вопрос, разрешит ли это то, чем он стал жить.

* * *

Е.Г.: Очень любопытные моменты вот какого рода. Скажите, пожалуйста, Юра, вот такие герои и такие ситуации возможны ли в других пейзажах, в других аксессуарах, допустим, не в этих кошмарных московских дырах, не в этих совершенно чудовищных помойках, а просто, скажем, у наших русских новых нуворишей, в каких-то богатых аппартаментах? И чтобы действовали там не такие люди, довольно бедные и довольно несчастные, а, допустим, люди такого среднего достатка или даже богатые? Так вот: этот сюжет всегда связан с социальной сферой, в которой это происходит или это тотально общечеловеческий сюжет? Понятно, почему я спрашиваю. Потому что рассказ очень традиционен с точки зрения силовых линий: любовь– смерть. Совершенно понятно, что *героя переполняют идеи любви*, и совершенно понятно, что ему все равно, кого любить, и в этом смысле он тоже *высокий индивидуалист*, который пытается себя реализовать на необычайно метафизическом уровне. То есть любовь для него *сильна как смерть* и даже *сильнее, чем смерть*. Так вот я хочу узнать, откуда и каким образом все-таки в большинстве Ваших рассказов присутствует определенная, совершенно точная панорама этих событий? Я имею в виду эти дыры, эти кошмары, все эти родственники, которые бросают или не бросают… Совершенно ясно, что Ваши герои берутся не из ниоткуда, как манифестированный мир без Господа Бога, из ничего. Характерно, что в рассказе «Пальба» лампадка горит перед несуществующими иконами. Александр Гельевич высказал идею, что это апофатическое начало Deus Absconditus, то есть «неведомый бог», и перед ним лампадка, но возможно и другое: просто *пустота и является тем богом, перед которым стоит лампадка*. Совершенно нормальная, полностью обезоруживающая пустота. И здесь, в данном случае, в рассказе «Любовная История» мы не видим у этого

героя *большой напряженности любви*. Любовь идет как-то очень нормально, таким потоком. Он в известной степени любит сестру, любит Светлану. То есть, этот человек в каком-то смысле *плывет на лодке по реке любви*. Причем очень интересно, что смерть для него тоже не есть припятствие.

В этом плане Вы не находите, что это чисто метафизический рассказ или его можно интерпретировать как элементарное становление «Я» человека, который хочет развить своё любовное чувство до абсолюта?

Ю.М.: Думаю так, что этот рассказ одновременно является таким метафизическим, потому что здесь явная метафизическая подоплека.

Но, с другой стороны, вот этот пейзаж он *абсолютно необходим*. Я не думаю, что такое возможно в роскошных квартирах или в сознании новых русских, потому что *метафизическое проявляет себя в определенных условиях*, и есть некоторые пейзажи, которые носят столь негативный момент именно потому, что *метафизическое в них не воплощается*, потому что этот пейзаж является *знаком отсутствия метафизического*.

Е.Г.: Возвращаясь к рассказу «Хозяин своего горла», можем ли мы сказать что такая ситуация может произойти в особняке «новых русских», не в общежитии и так далее, а именно там, где стоит какая-нибудь французская мебель, где сделан евроремонт, где все шикарно? Или для этого неоходима комната, разделенная четырьмя разорванными одеялами, голый человек, который играет в карты сам с собой и поздравляет героев с тем, что он кашлянул. То есть, вся эта ситуация возможна только в подобных аксессуарах. То есть, это не является притчей в духе Кафки. Допустим, роман «Процесс» может проходить где угодно, а «Замок» – это чистая парадигма, не литература; это уже перехлест в метафизику, социологический кошмар. Но здесь это *беллетристика*, то есть, здесь нет выхода в метафизику, я имею в виду, если рассмотреть эти три

рассказа по аксессуарам. Они притянуты к абсолютно точному социальному моменту.

Ю.М.: Я бы так не сказал. Эти рассказы совершенно явно метафизические и имеют абсолютно общечеловеческий смысл, и не только общечеловеческий, но и надчеловеский смысл. Я думаю, что все эти моменты там, в коммунальной квартирке и в других местах, просто являются некими символами парадоксального присутствия метафизического. В принципе, это может быть везде, в любых ситуациях, но все же проявление метафизического должно проявляться в окружающем пейзаже.

Е.Г.: Так это и есть тот самый *инфернальный пейзаж*, о котором говорил Александр Гельевич. Я хотел бы, чтобы Вы, Александр Гельевич, развили эту тему инфернального пейзажа в смысле этих трех рассказов.

А.Д.: На самом деле, здесь есть ещё один тонкий момент: существует такая традиция (не глобального, но локального толка), согласно которой, Юрий Витальевич Мамлеев и мир, в котором он жил, является аномальным явлением, и эта метафизическая традиция сделала некоторый странный скачок (как и герой первого рассказа), и обнаружила в содержательной стороне метафизических процессов некоторые зазоры. Скажем так, некоторые проблемные трещины. Таким образом, эта традиция становится очень-очень особой. Существовало несколько версий о её специфике, и какую роль в этой традиции играет Евгений Всеволодович Головин, какую – Гейдар Джахидович Джемаль, а какую сам Юрий Витальевич Мамлеев, была даже такая концепция, буддийская – «коллективного тулку» – что какая-то сущность очень странного порядка, воплотившись в инфернальной Москве позднесоветского периода, рассыпалась на несколько персонажей и затем собралась в единый круг для выяснения тех проблем, которые были отложены в каких-то очень высоких и серьёзных мирах. Это сочетание такого колоссального наследия, которое позволяло оперировать классической метафизикой с каким-то странным и неожиданным

скачком метафизики (такое ощущение, что сама метафизика захотела в какой-то момент преодолеть себя, сделать некоторый неадекватный шаг, – поскольку… можно себе представить такие гностические учения, в которых Абсолют начинает тяготиться своей абсолютностью, ему надоедает быть Абсолютом, и он делает какой-то «выверт»). Откуда уникальность инфернальных мамлеевских пейзажей? Эти квартирки, экзистенциальные среды, эти типажи – они несут в себе совершенно дополнительный компонент, который, в принципе, обычный иллюстративный ряд не несёт. Собственно говоря, как сама метафизика, что имеет некоторый «сдвиг», дополнительный нюанс, так же, соотвественно, и всё, что эта метафизика перерабатывает – в творчестве, в картинах,– тоже несёт очень специфический пейзаж. Неотделимый. Поэтому если бы речь шла о парадигме, мне кажется, что можно было бы найти и среди новых русских очень мамлеевские типы. Сейчас средний класс стал трезвым, а вот новые русские становятся всё более безумными, и там как раз какой-то сходный инициатический сценарий вполне возможен. Но другое дело в том, что мамлеевский инфернальный пейзаж – это замеченный неким неортодоксальным Абсолютом кусок имманентного мира, который приобрёл совершенно колоссальное значение. Мне представлется, что эти пейзажи – культовые.

Ю.М.: Проблема здесь глобальная, и заключается она в следующем: здесь есть отправка к генонизму, так как Генон брал Традицию как некую застывшую реальность, и в силу некоторых причин он не задумывался о том, что метафизика может (я не скажу «развиваться»,– по отношению к метафизике это слово абсурдно) – *раскрываться.* Иными словами, она может в какой-то исторический период – вечная – раскрыть себя совершенно по-другому. И сейчас как раз период, когда, на мой взгляд, в мир входит совершенно нечто иное, чего не было раньше. То есть, абсолютно иная метафизика, которая, в общем, в обычной мировой традиции не содержится. Это очень важный

и глобальный момент. С другой стороны, у Генона было одно замечание о том, что истинная традиция всегда заключается в себе момент, выходящий за пределы традиции. То есть, можно рассматривать метафизику не как некие застывшие парадигмы, которые были на протяжении предыдущих тысячелетий, и сейчас, возможно, мы живём в период, когда в мир входит новая метафизика реальности. Поэтому все эти истории могут существовать в любом другом пейзаже, но они неизбежно должны преобразовывать этот пейзаж в нечто иное. Если это происходит в голове нового русского, то его прекрасная квартира и сотня автомобилей будут иметь уже иной смысл или даже иной вид. Происходит какое-то внутреннее преображение вещей.

Е.Г.: Тут есть ещё такой любопытный момент: когда Вы употребляете такие слова как «Абсолют», «метафизика», «Традиция» и так далее, не обращаете ли Вы внимание, Юрий Витальевич, что ход Вашей прозы – она очень текучая– полностью размывает все эти имена существительные, которые, в принципе, изображают малопонятные единства, но которые мы употребляем несколько по инерции, потому что сейчас, по-моему, настало такое время, где физика и метафизика уже очень сильно сливаются, где жизнь и смерть также незаметно переходят друг в друга, что невозможно их точно определить. Даже стиль последнего рассказа «Любовная история»: там Вы позволяете себе такие спокойные фразы, что Фёдор вообще-то там посчитал ошибкой брак с мёртвой Светланой. Там это у Вас проходит также спокойно,– такая же дежурная фраза, как и то, что она принимала чайник за глаз Бога. И Вы читаете это примерно таким же спокойным голосом. У Вас совершенно авангардный стиль, поэтому я уверен, что нельзя Вас сравнивать с Традицией, вернее, перекидывать какие-то канаты в прошлую русскую литературу, потому что это в принципе невозможно. Я говорю о том, как Вы делаете эти комнаты, как Вы делаете все эти живые и страшные дома. Или, например, прекрасная,

допустим, метафора «свалка была большая как Германия». И мы подумаем: почему Германия? Можно ведь сказать: большая как Австралия, как Бразилия. Но здесь метафора дана с удивительным «крючком», потому что Германия для нас – это нечто очень большое, и не только с точки зрения пространства (есть страны побольше Германии), но, так сказать, в духовной истории белой цивилизации нам очень трудно найти страну, которая была бы больше Германии. И поэтому, когда свалка такая же большая как Германия, эта советская свалка приобретает совершенно метафизический характер. Но это метафизика, которая идёт как бы изнутри этой свалки. Человек быстро вышел из своей дыры, из этой комнатухи, перестал учитывать свиней и сразу попал на эту свалку, большую как Германия. Понимаете, вы всё это излагаете очень точным языком, с очень лёгкими грамматическими неправильностями (что очень правильно), но при этом у Вас нет никакой тенденциозности, никакой идеологии. Допустим, в «Преступлении и наказании» Достоевского написано, что комната Раскольникова была похожа на гроб. Это есть тенденция, это есть идеология. И мы сразу понимаем, что в этой комнате ничего хорошего быть не может, то есть жизнь и смерть очень разделены. И Раскольников, совершив совершенно обычный акт, то есть, охабачив эту старуху топором (нормальный Ваш герой просто плюнул бы и не обратил внимание на этот пустяк), сделал из этого совершенно невероятную, какую-то абсолютно психосоматическую драму, и потом долго каялся и непонятно вообще куда попал потом. То есть то, что для современного героя современной литературы – совершенно нормально, но невозможно для героя XIX века. Я говорю о том, что между нами лежит очень большая пропать и эту пропасть невозможно заполнить. И поэтому жалкие призывы пристегнуть писателя Юрия Витальевича Мамлеева к Достоевскому, Ремизову, или ещё к кому-нибудь, совершенно нелепы. Это совершенно другая литература, где учтена посткультурная ситуация людей, где все границы раз-

мыты, где людям (как в рассказе «Хозяин воего горла») просто предоставлена уникальная попытка разобраться, наконец, в своей жизни и в своих мыслях. Мне кажется, что это довольно героическая литература.

ЛИТЕРАТУРА, МЕТАФИЗИКА, УЖАС

(Ю. Мамлеев, А. Дугин)[1]

Мамлеев: Часто на Западе мне приходилось слышать, что мои произведения являются литературной *инициацией к ужасу.* Давайте посмотрим, какого рода это ужас и почему он связан с инициацией. В моих рассказах присутствует несколько видов ужаса. Я начну с первого вида, который содержится в разных рассказах. Этот ужас связан с индивидуальным бытием человека, с тем, как человек понимает себя, когда задает себе вопрос: «кто я?» Когда этот вопрос обращен внутрь, и человек видит не свою глубинную суть, а свою маску, свое тело, своё «эго», – человек ужасается. Поэтому, первое, что проходит в моих вещах красной нитью, это ужас, связанный с непонятностью себя как индивидуума. И для иллюстрации самого первоначального импульса такого ужаса я прочту отрывок из рассказа «Ваня Кирпичиков в ванной», от имени героя:

«...но больше я теперь к телу своему отношусь умственно, с рассуждением. Пугает оно меня. Иной раз вот ляжу, ляжу в сухой ванне час, другой. Все тело свое пристальнее и пристальнее рассматриваю. Мозг почти не работает, только удивление так шевелится постепенно часами. Ух, думаю, тело какое – белое, с закорючками, загадочное. Ух, и чудеса, чертова мать, и почему нога впрямь растет, а не вкось. Ишь, с одной стороны его тело как предмет, как тумбочку какую чужую, с другой стороны его чувствую. Ишь, так гул во мне нарастает и нарастает, я глаза на тело свое пялю, пялю, да вдруг как заору, выскочу из ванной, дверь настежь и бегом по коридору – от тела своего

[1] Семинар Нового Университета 1998 год.

убежать хочу. Бегу стремглав. А сам думаю: «Ха-ха, тело-то свое, ты, Кирпичиков, в ванне оставил. Ха-ха, скорее, скорее, беги от него, надоело, ошалел от него, проклятого. Соседи во время этих историй на крючки запираются. А я свет погашу и в шкаф плотный такой, с дверцей, забьюсь. От собственного тела прячусь – как бы еще не кинулось, не придушило меня, ненормальное...»

Здесь в гротеске выражен страх человека перед своей оболочкой. Страх перед проекцией истинного «Я», перед проекцией в мир. Потому что оболочки человека, в частности, тело, эго, получают отпечаток того мира, а мир наш – падший, который видят перед собой.

Другой мой герой из рассказа «Человек с лошадиным бегом» говорит: «...глядишь на себя, глядишь, а то и руки поднимешь, самого себя перед зеркалом задушишь». Одна стихия ужаса связана со страхом перед самим собой.

Теперь *вторая категория ужаса*. Тут в качестве эпиграфа уместны слова одного моего героя: «Ужас, он просветляет». Каким же образом ужас может просветлять? Для того, что бы было понятнее, я прочту отрывок из рассказа «Жених». История следующая– у матери погибла девочка, погибла под машиной. И вот как мать реагирует:

«Господи,– говорила она,– съежившись на корточках у икон, господи, не может быть так жизнь устроена, чтобы один человек был причиной погибели другого, не может. Ваня не убивец, хоть и убивал. Он только прикоснулся к Надюше, связался с ней раз и навсегда. Тайна, Господи, их связала. Теперь для меня что Ваня, что Надюша. Таперича Ваня не убивец, а жених, воистину жених будущий». (Ваня– это водитель машины, убивший девочку). Что мы видим. Необычная реакция матери как бы связана с известным высказыванием о том, что это мир создан по ошибке. Мы не будем в это углубляться, но в данном случае просветление состоит в понимании того, что наш мир ненормален. Ужас ситуации приводит женщину к понима-

нию того, что так не может быть. Не может один человек быть причиной погибели другого. Ужас действует как шок и ведет к неожиданному озарению. После мы переходим к следующему важному моменту, который можно назвать, с одной стороны, трансцендентный ужас, а с другой стороны, – ужас перед онтологически необъяснимым. Это своего рода священный ужас. Ужас, ведущий в бездну. Чтобы было понятно, о чем я говорю, вначале обратим внимание на следующий отрывок, описывающий встречу человека с тем, чего как будто бы не может быть совсем. Это отрывок из сборника «Черное зеркало». Итак, героя рассказа начинают преследовать на улицах Нью-Йорка. И он вдруг видит на улице фигуру, похожую на человеческую, но которую он не в состоянии описать: «...глаз мутанта, марсианина тускло глядел на него, рта вообще не было, точнее он был сдвинут почти к уху. Остальное нельзя было выразить. Страшен был череп в своей абсолютной беспощадности по отношению к жизни (?). Рук было как будто трое. Крэк чувствовал, сидя на тротуаре – еще один миг и он тронется, а он и так уже был сдвинут после всех больших событий, а сейчас назревал последний, окончательный полет. Сознание уходило от него. И в этот момент краем своего глаза Крэк увидел – его идут убивать. Размахивая руками, к нему шел тот человек с горбом на лбу. В руках у него был нож. Молния самосохранения пронзила бедного Крэка. «Спастись, спастись!» – выло все внутри. Сознание вернулось к нему. Собственно, крик поднял его на ноги, и в ту же минуту он сделал единственный ход, который мог его спасти – он бросился в объятия мутанта. Три руки обвили его. Как сумасшедший, Крэк рвался поцеловать губы, но губ не было. Может быть, они находились где-то сзади или просто имели другую форму. Язык лизнул что-то странное – не то ухо, не то нос, не то просто отверстие, а из нутра Крэка рвался один только крик: «Мой друг, мой друг, наконец- то я тебя встретил!» Потенциальный убийца с горбом на лбу оторопел. С ножом в руках, острием своим направленным в нежную

тушу Крэка, он застыл метрах в семи от него, горб прикрыл глаза, так, что их выражение трудно было разгадать. Но потом из его рта полилась речь на чистейшем английском языке: «Ты знаешь Чарли! Ты друг самого Чарли! Ты друг Чарли!» Кроме этого, из его рта ничего не вырывалось. Потом человек с горбом на лбу повернулся, спрятал нож и пошел в обратную сторону. Крэк остался наедине с Чарли. Он отпрянул, чтобы взглянуть получше на своего спасителя. Тот еще не произнес и слова. Кто это перед ним? Невозможно было понять, какой он расы, пола, происхождения или просто цвета кожи. Цвет был скрыт под шерстью и видимо был неопределенен. Светился только один глаз. Большой и безумный».

Обратите внимание, что здесь действуют как бы два ужаса – один обычный, с которым иногда мы сталкиваемся – это преследование убийцы и спасение от него в другом ужасе, спасение от мелкого ужаса жизни в том, чтобы нырнуть в еще более сильный ужас, который как бы охраняет от этого маленького, но смертельного ужаса. Второй ужас – ужас перед необъяснимым, онтологически необъяснимым. Что касается трансцендентного ужаса, то он тоже может вести к просветлению, а может и нет. Потому что когда мы сталкиваемся с тем, что лежит за границей человеческого познания, за границей всего того, что человечество может знать о метафизической сфере, мы сталкиваемся с тем, что опасно. Роман «Шатуны», который является описанием ада современной жизни, характерен еще и тем, что его герои попытались ответить на вопросы, на которые человеческий разум не в состоянии ответить. Они как бы пересекли эту невидимую границу «положенного», они попытались выйти за человеческие возможности. «Падов внезапно почувствовал, похолодев, то что составляет «Я» вот– вот рухнет. «Все скоро рухнет и что будет потом?» – прошептал он. Падов встал на ноги и, шатаясь, вышел из канавы. Так и пошел вперед с выпученными глазами по одинокому шоссе, навстречу скрытому миру, о котором нельзя даже задавать вопросы».

Итак, какие мы можем сделать по этому поводу заключения. Во-первых, я бы хотел обратить внимание, что когда речь идет о метафизическом ужасе, разъяснение проходит через противоположные крайности, через соединение несоединимого, соединение и «да» и «нет». Примеров такого соединения несоединимого очень много. Например, какие-то падшие алкоголики бормочут о высших тайнах и т.д., – в такие моменты красота как бы происходит из уродства и это приближает к истине. «Отвратительное, которое приближает к истине подобно безобразному, грязному, юродивому, где безумие только зеркало нашей общей, онтологической нищеты», – писала известный богослов Татьяна Горичева. Высмеивание иллюзий, ложного света. «Идеал» остается тогда, когда уходит чудо, Бог. Такую же роль, как и ужас, в моих произведениях играет так называемое Веселье. Часто герои веселятся странно и страшно. Иногда их тянет плясать. Один пляшет перед домами, другой – просто в одиночестве, третий – с малыми детьми. Ужас коренным образом связан и с весельем. Одно переходит в другое и наоборот.

Итак, ужас сметает эту жизнь, уничтожает ее стабильность, ее наивный комфорт. В конечном итоге задача ужаса – уничтожить ум и рассудок, ибо ум и рассудок коренным образом связаны с этой жизнью. Как правило, они являются препятствием к истинной духовной реализации. Настоящая духовность связана с чистым интуитивным интеллектом, а прежде всего с переходом к чистому духу, к чистому сознанию. Таким образом, первая функция ужаса – это то, что проходит как ураган по нашей жизни, и может уничтожить то, что является иллюзией, ложным светом, вообще препятствием. Кроме того, второй момент, ужас может служить для просветления. Еще есть одна такая формула: «Мои губы полны бесконечной жажды тревоги». Иногда ужас переходит не в веселье, а в бесконечную, трансцендентную тревогу. Это не банальная тревога, а тревога, связанная с попыткой познания того, что познать невозможно.

Неужели ужас является единственным средством для перехода в иное состояние? Если вы внимательно читали мои метафизические вещи: «Судьба бытия» и другие, то видно, как метафизика и искусство довольно сильно отличаются друг от друга. Можно сказать, что в моей метафизике я более позитивен, чем в искусстве. Дело в том, что моя метафизика связана с идеей высшего Я, которое частично пересекается с Ведантой и, в общем-то, с учением о том, что внутри человека есть нетварные пласты, которые не подвержены никаким ударам судьбы. Поэтому, если человек может выйти на этот уровень, то именно там прекращает свое бытие и ужас. Ужас будет нас преследовать, пока мы имеем форму, пока мы существа. Переход к этому уровню сознания заключает в себе переход в надындивидуальный уровень. В уровень, который связан с бесконечным бытием, которое стоит над существованием индивидуума. Если мы облечены в плоть, мы неизбежно можем быть подвергнуты изменению, а следовательно и ужасу. Только когда мы переходим в надиндивидуальное бытие стихает ужас и все человеческое. Появляется то, что на человеческом языке неописуемо. В эту сферу дьявол не имеет доступа по определению. Единственное, что мы можем сказать в некое оправдание нашему бытию как бытию индивидуумов – неужели это то, что нужно преодолеть? В моих произведениях и метафизике показано, что это не совсем так. В индивидуальном существовании, видимо, заключается особая тайна, которой как бы нет в центре. Это составляет тайную нить в моей метафизике. Несмотря на все страдания, есть нечто, что можно получить только из этого опыта, а не из опыта бесконечного блаженства.

Александр Дугин: Поскольку мы обозначили тему: «Юрий Мамлеев: метафизика и ужас», то я предлагаю концептуализировать эти понятия, поскольку при всей очевидности того, о чем идет речь, на самом деле тут много сложных и необычных вещей. Во-первых, что такое литература? Я опубликовал когда-то статью, которая называлась «Литература как зло».

Она вызвала в основном негативную реакцию. В статье только формулировка эпатажная. Если следить за традиционалистской мыслью, принимать взгляд Генона на содержание современности, то содержание статьи покажется почти банальным. Я доказываю, что литература начинается там, где заканчивается сакральный текст. Литература возникает как десакрализация текста, слова, когда придается одинаковая значимость не только, скажем, священным формулам, но и человеческим эмоциям и т.д. Место рождения литературы – между окончанием парадигмы метаязыка Традиции и началом метаязыка современности, то есть в момент профанации. Там же рождаются современные науки. Функция литературы – разрушать сакральное отношение к тексту, применять холистский язык раздробленными, индивидуальными фрагментами.

Дальше возникает интересный момент. Такого чистого процесса мы в истории не наблюдаем никогда и нигде, литературы, какой она должна была бы быть, по определению, не существует. Поскольку, если бы это было заявлено сразу, то цикл литературного существования был бы предельно краток, дошел бы до прямого нигилизма, и содержания предмета не было бы. Если применить тезис «лететатура как зло» к реальной истории литературы, мы внесем следующую поправку: литература, появляясь в разных государствах в разное время, никогда не выступала

как чисто нигилистическая составляющая. Она несла в себе элементы иной сакральности. Появляясь в Возрождение, европейская литература отказывается от средневековой традиции, подвергает разложению средневековые смыслы, то есть, выступает как скрытая форма иной культуры. На смену духовности Средневековья приходит герметическая, розенкрейцеровская духовность иного сакрального ансамбля, связанного с алхимией, с определенными языческими продолжениями Традиции. В отличие от средневековой католической традиции, которая была просветлена своим собственным семантическим содержанием, в данном случае здесь и происходит сбой: формально Запад остается христианским и католическим, а в виде революционного подрывного момента литература Возрождения подкидывает зашифрованные, цеховые, розенкрейцеровские тексты, которые разлагают ансамбль Средневековья.

Несмотря на то, что литература отрицает существующую форму сакральности и в этом она нигилистична, она не может до конца сразу выступить в отрицательной роли и поэтому на уровне герметики несет в себе некие положительные принципы, которые могут быть ясны не всем. И в этом зазоре, в отсутствие корреляции между формой и содержанием, как раз вкрадывается нигилистический элемент. И постепенное «очищение» розенкрейцеровских парадигм и создает тот грандиозный профанический муляж, которым является современная литература в десакрализованном виде.

В 20-м веке, и не только с появлением низкопробной литературы, этот балласт все-таки был преодолен и нигилистическая часть «литературы как зла» окончательно растворила элементы консервативности. Эта ресакрализационная сторона в литературе осталась, и существует определенная традиция, которую едва ли можно назвать литературой. Е. В. Головин предлагает концепцию «литературы беспокойного присутствия»; говорят также о «черной» литературе, о метафизической литературе. Условно можно назвать это *мегалитературой*. Это некое яв-

ление, которое, апеллируя к форме и методологии обычной современной профанической литературы, «литературы как зла», использует этот профанический инструмент в совершенно иных целях. Эта метафизическая литература имеет свою традицию, она менее литературна, нежели обычная литература, она слишком концентрированна, слишком насыщена и метафизична. Она больше, чем литература и рефлектирует то, чем занимается. Классическое литературоведение уделяет ей очень ограниченное место. Это традиция черной фантастики, так называемая «литература беспокойного присутствия», она представлена такими авторами, как Майринк, Лавкрафт, у нас – Пимен Карпов, Федор Сологуб, Андрей Белый . Если говорить о позиции Мамлеева и его творчестве, то единственное, к чему они могут относиться – это метафизическая литература.

Созидательное литературоведение занимается тем, что вычленяет из общего потока профанической литературы некие сакральные компоненты – этим занимался Юнг и Элиаде. В «литературе беспокойного присутствия» автор делает это сам, причем убедительнее и нагляднее, чем критик. С точки зрения отражения реальных процессов мира такая литература центральна, и именно это и следует изучать, и именно этим следует заниматься. Свидетельства маталитераторов ценны и безотзывны, к ним необходимо прислушиваться в первую очередь. Даже по сравнению с «концентрированными» и упруго звучащими авторами данного направления Мамлеев ошарашивает своей откровенностью. Этот стиль можно было бы назвать «метафизическим порно». Мамлеев описывает все, сразу и до конца. Такая специфика сверхнасыщенности творчества Мамлеева, где все дано уже в последних формулировках, делает его позицию особой даже по отношению к этой металитературе. Сам Юрий Витальевич очень точно определял свою позицию: у него есть рассказ «Мы готовы ко второму пришествию». Важна сама формула. В творчестве Мамлеева существует резонанс последних формул и откровений, последних

подозрений. Это в каком-то смысле резюме метафизической литературы. В исламской традиции есть понятие «печати пророков». Печатью пророков считается Мохаммед. В исламском эзотеризме эта тема интересно развивается: говорится, что других пророков не будет, но существуют печати интерпретаторов, печати толкователей. Этой печатью толкователей будет последний, 12-й имам (напомню, что это эзотерическая линия, которая идет в ином ракурсе, нежели формальная исламская догматика). Так вот, я подозреваю, что Мамлеев является печатью металитературы. Ни больше ни меньше.

Сейчас существует масса коммерческих эксплуатаций Мамлеева, особенно советский постмодернизм – это есть не что иное, как зарабатывание карьеры и денег с Мамлеева. Если не положить с нашей стороны брутально и жестоко этому конец, то все это выльется в отвратительные и малоприятные формы.

Ужас как таковой. Металитературу называют литературой ужаса. Мамлеева называют еще мастером большого ужаса. В ужасе есть много уровней. Вообще можно построить иерархию ужасов – ужас №1, №2 и т.д. Самое простое представление об ужасе, которое можно развивать и растягивать довольно широко – это вполне религиозное представление о сакральном. Сакральное открывается человеку в единственном чувстве – в чувстве ужаса. Потому что сакральное – это целое, которое настолько выше части, что часть теряется, взрывается в этом целом. Как глаз не может заглянуть внутрь себя, так и часть не может вынести соприкосновения с целым. Столкновение с тем, что предшествует индивидууму, вызывает у него чувство ужаса. Отсюда религиозное понимание страха божьего как главной добродетели. Святое, сакральное – это не просто нечто красивенькое, более совершенное. Это то, что нас просто отменяет. Можно представить себе человека как некоторую фигуру, включая телесные, психические, интеллектуальные вещи. Ужас – это сфера, которая находится вне этой фигуры, и когда мы подходим к границе этой фигуры, мы сталкиваемся как бы

со вспышкой. После того, как кончается наша фигура, начинается много еще чего, фактически начинается все и это все существует внутри ужаса, т.е. открывает себя как ужас по отношению к нам. Когда мы говорим, что узнали новую страну, новую идею, на самом деле это та же самая страна, та же самая идея, а по-настоящему новое открывается нам в чувстве тотального ужаса. Отождествление с этим ужасом (история Крэка) является единственно спасительным ходом. Существует известный традиционный символ петли, у Кали один из атрибутов – петля. Эта петля в определенных практиках интерпретируется как вкус трансцендентного. Ужас вне человека, как петля стягивает человека, стягивает его границы, показывая, что человек – не мир, а всего лишь незначительный предмет в общем метафизическом пейзаже. Таким образом, столкновение с ужасом есть первый контакт с сакральным. Генон говорил о том, что инициатическая смерть предшествует духовной реализации. Момент разрыва уровня человеческого существования и называется инициатической смертью. Это не метафора. Все серьезно. Инициатическая смерть по последствиям ничуть не менее серьезна, чем обычная смерть. Единственное, что в случае обычной смерти, человек «пробуждается» с той стороны, а в случае инициатической смерти человек оказывается в том же самом мире. На место ада становится наше собственное бытие. Поэтому, как говорят тамплиеры, посвященные никогда не улыбаются. Они несут отпечаток ужаса в обычной жизни. Итак, ужас – это оперативный компонент духовной традиции. Не случайно в алхимии говорится о трех стадиях Великого Делания: работе в черном, в белом и в красном. О какой бы мы традиции ни говорили, везде первым, чему должен человек обучаться, является работа в черном. Это инициатическая смерть, операция, называемая «гниением». Этот этап может растянуться, но кульминацией этапа является факт столкновения с полнотой ужаса. Задача в том, чтобы все внимание вовлечь в сферу, внушающую ужас, погрузить себя в зазор между

одним и другим. Этот ужас связан с колоссальным потрясением тех глубинных пластов, которые существуют в наиболее закрытых областях нашего бытия. Таким образом, в литературе Мамлеева роль ужаса еще и техническая. Эти рассказы порождают ужас, тревожат, завлекают внимательного читателя туда, откуда еще чуть-чуть, и выхода не будет, эти рассказы фактически действуют как инициатические практики. Содержательная сторона творчества Мамлеева является закрытой темой и не так важна, как то, во что она облачена. Методология проникновения в ужас, столкновение с ним в чистой форме – это и есть задача постижения его как автора. Мамлеев привлекает наше внимание к тому, что действительно есть, в отличие от остальной тоталитарной массы, которая постоянно обращает нас к тому, чего просто нет.

Меня несколько раз упрекали различные персонажи из внешних сумерек за утверждение, что, дескать, все, что имеет отношение к Мамлееву, является сакральным и интересным, а между тем, как же академик Лихачев, марксистские кружки и тому подобное? Я думаю, что внятного разъяснения этим голосам дать невозможно, потому что они воспринимаются как фон. В советское время, если вспомнить, нас преследовал фон из телепередач, гимнов, песен и некоего неестественно – бодрого настроения, который дико диссонировал с внутренним состоянием. Сегодня фон другой, тембр изменился, но на самом деле это ни что иное, как артикуляция, в общем-то, бесовского завывания. Так вот, те кто хочет понять, как оно на самом деле, пусть выключат фон, и заново прочтут Мамлеева. Я хочу обратить ваше внимание к следующим текстам: «Литература как зло», «Филолог Аввакум», «Тамплиеры, «Параллельная родина...», радиопередачи о Клюеве, Майринке, Парвулеско. Сложите эти тексты и вы еще раз поймете доказанность вышесказанных тезисов. Кроме того, есть еще как бы неочевидная уникальность Мамлеева. Если прислушиваться к интонациям Мамлеева, вглядываться в канву сюжета, в странную подопле-

ку всего того, что он делает, то возникает острое чувство, что есть еще что-то. Есть какая-то новизна.

Однажды я беседовал с Парвулеско, который знает Юрия Витальевича (неизвестно, чего и кого только Парвулеско не знает), так вот он сказал, что в творчестве Мамлеева есть нечто, что вообще нигде не присутствует. Нет ни одной, самой парадоксальной и чудовищной модели, где это было бы. Лишь однажды, в Риме, к Парвулеско подошли трое людей, из Латинской Америки, которые показали маленький значок, на котором был изображен жук. И жестами дали понять, что они посланцы некоторой преонтологической реальности, пласта предшествующего ортодоксальному и гетеродоксальному эзотеризму, и знак жука есть некая особая печать. Парвулеско никогда в жизни не встречал ничего подобного, только в рассказах Мамлеева есть отзвук той реальности, о которой, возможно, эти трое латиноамериканцев пытались мне рассказать. Мы живем в конце того, что индусы называют Кали-югой. Наш мир сужен до бесконечно малых размеров. Профаническая реальность сузила наш мир до крупицы, и в туман ужаса попали даже бытовые предметы, которые еще вчера принадлежали нашей реальности. В творчестве Мамлеева вдруг непонятными становятся пальцы или нога, вдруг в сферу ужасного попадает чайник, который, напитываясь с той стороны, становится преследователем. В Кали-югу те структуры, которые были защищены от ужаса тем, что сами его внушали, вдруг начинают догадываться, что по большому счету что-то не так. Что есть в блистательной парадигме метаязыка Традиции какая-то тончайшая нотка, как бы декларирующая обращение ужаса к самому себе. Гейдар Джемаль основал на этом неуловимом откровении Мамлеева свою потрясающую метафизику, развив лишь одну из сторон данной темы. Был такой момент из рассказа «Новые нравы», когда пришел один персонаж в гости, подошел к сидящему мужику и ни с того ни с сего сказал: «...а вот вы меня и не зажарите, Иван Иванович». «А вот и зажарю»,– от-

ветил Иван Иванович. Если представить колоссальные аспекты метаязыка Традиции и метаязыка современности, здесь по большому счету все как бы останавливается. Сам Иван Иванович, сам сюжет, сами новые нравы (почти как Новый Университет) – все проваливается в воронку Незапланированного. У ситуации нет онтологического истока. Ужас подвергается как бы особой трансмутации, он обращается к тому, к чему раньше ему ни при каких обстоятельствах обращаться не позволяли, и что-то в воздухе ожидается. 1999 год , по Нострадамусу, должен быть годом прихода великого Короля Ужаса. Может быть, в этом году нам удасться подойти к расшифровке последнего пласта Мамлеева.

Юрий Мамлеев: Я прочту два маленьких рассказа. В них ужас может быть связан с весельем.

Макраме

Вася Жуткин, рабочий парень, лет двадцати трех, был существо не то что веселое, но веселье которого имело мрачную целенаправленность. Он, например, улыбался, когда шел к зубному врачу, улыбался, когда у него вычитали из зарплаты, обычное же его состояние было подавленное. Когда он пробегал по улице, все принимали его за среднего, расторопного человека. Между прочим, он почему-то не различал события своей внутренней жизни от домов, то и дело попадающихся ему в городе. Правда, больше всего он не любил огоньки. Особенно ночные, дальние, когда все сливалось для него в один ряд, он забывал, где родился, кто он такой, что с ним было. Плясать же Вася Жуткин, напротив, любил. Плясал он на обыкновенном полу, всегда один, только для видимости вознося руки в воздух. Прогуливался же после плясок он, наоборот, в парах и всегда молчком, тогда как в пляске любил спеть. Последние года три пальтецо он носил одно и то же, грязьненькое, коричневое, но понравившееся ему из-за сходства с цветом

волос. Мать свою он забыл сразу, как только приехал в город на работу из подмосковной деревни. Там он помнил огромный отяжелевший зад одной старой коровы, который ему почему-то хотелось подбросить. Вообще, надо сказать, что все тяжелое, особенно живое, Вася Жуткин не терпел. Поэтому больше всего на свете он боялся слонов. Один раз он даже сбежал из зоопарка в пивную, чтобы забыться.

Жил он в рабочем общежитии и все почему-то считали его необычайно обычным человеком. Но действительность уже давно примелькалась ему. С нею, с действительностью, у Васи были холодные и странно суровые отношения. К Богу у Васи было слегка странное отношение. Не то чтобы он считал, что Бога не существует, но ему почему-то всегда хотелось плакать, когда он вспоминал о Боге. Но как бы ни были банальны отношения Васи к отдельным элементам действительности, в целом к ней он относился причудливо, а главное– настороженно. Она казалась ему каким-то огромным блином, в котором стираются все грани. Ничтожное нередко превосходило великое, от этого Вася часто, по-собачьи застывал, прислушиваясь в неопределенную сторону. Иногда ему казалось, что сквозь все предметы нужно идти, как сквозь густой воздух и, таким образом, увязнуть в действительности, как в равномерном болоте. Больше всего его смущало обилие людей. Они как бы вытягивали его из самого себя, поэтому Вася часто пел. В последнее время он взял в привычку петь бегом. Часто, поздним вечером, возвращаясь из магазина, с краюхой хлеба под мышкой, он одинокий, бежал по темным улицам, оглашая пространство зычным пением. Казалось, сама темнота шарахалась от него в сторону. Приноровился также Вася Жуткин к математике, оттого и поступил в вечернюю школу в седьмой класс. Нравилась ему математика нелепостью внешнего вида своих формул. Ишь, закорючки какие – думал Жуткин, – а зато, говорят, сила в них живет немалая. Очень часто сравнивал он эти символы с живым, например, с собственными кишками.

Любовница от Васи, наконец, ушла, остался только клок волос. Он по-прежнему клал его около левого кулака, когда садился есть в шумной столовой.

Всю субботу падал мокрый снег. Дальние огоньки города затерялись между хлопьями снега. Вася весь этот день бегал из стороны в сторону – то за колбасой скакал, то по переулкам песни пел, то кулаком на бегу махал. В общежитии все время невозможно орал радиоприемник. В одних местах было очень светло, в других – слишком темно. На следующий день, в воскресенье, Вася пошел в компанию, это с ним бывало. Кроме него там очутилось еще четыре человека – Миша, Петя, Саша и Гриша. Еще не начали пить водку, как Васе захотелось выпрыгнуть в окно с этажа. А этаж был десятый. Захотелось просто так, по-видимости, на спор, а по существу от того, что он считал, что спрыгнуть с десятого этажа, что с первого – все равно. Миша стал отговаривать его, но очень сухо и формально, поэтому на Васю это не оказало никакого влияния. Петя же так заинтересовался спором, что забыл про красную икру. Саша просто ужаснулся, когда услышал, в чем дело. Вася, с присущей ему практичностью, одел на себя два пальто, чтобы смягчить удар и деловито, но по-темному, встал на подоконник. Петя даже испугался, что проиграет пол-литра и пошарил во дворах карманов. Миша по-прежнему довольно механически отговаривал Васю не прыгать. Ух – Жуткин полетел вниз, и когда летел, то не понял разницы в своем положении. Ему захотелось раскрыть рот и изо всех сил каркнуть на всю вселенную, чтобы заглушить всеобщее равнодушие. Вдруг Вася увидел слона, который выходил во двор и шел прямо к тому месту, куда он падал. Сердце его словно остановилось. Больше всего на свете Васю озадачивали слоны.

Миша, Петя и Саша, посмотрев из окна на мертвого Васю, сели за стол. Но мы забыли про Гришу. Он спустился вниз, чтобы «вызвать милиционера и прекратить это безобразие».

И последний, маленький рассказ, немножко в другом плане, называется

Прикованность

Почему все это произошло именно со мной, мне попытался объяснить один щуплый, облеванный чем-то несусветным старичок, отозвавший меня для этого за угол общественного туалета. Он прошептал, что мой ангел-хранитель сейчас не в себе и ушел странствовать в другие нелепые миры. От этого-то я и не могу никуда двинуться. А началось все с того, что мне рассказали одну сугубо интересную историю.

Жила на свете некая Нина Адольфовна – серьезная врачиха и весьма полная баба. Жила она одна, но без мужа не была, потому что денег получала уйму. Любила жить в чистоте, широко, и от внешнего бытия брать одни сливки. Было ли у нее что-нибудь внутреннее, кто знает? Один ее любовник говорил, что она могла неслышно икать, внутрь себя, распространяя смысл этого икания до самого конца... Недавно ее разбил паралич. Причем почти намертво, так, что она лишилась дара речи, всех серьезных телодвижений и какой-то части сознания. Она лежала на кровати безмолвно, говорили, что она может пролежать так лет пятнадцать. Пенсию она стала получать большую, и так как была совсем одинока, то назначили к ней от ее учреждения нянечек, которые тихо и спокойно подбирали за ней дерьмо, меняли обмоченные простыни, кормили чем Бог пошлет. Через месяца два, ее в прошлом богатенькая комната стала почти пустой, так как нянечки и медсестры все почти обобрали, а Нина Адольфовна могла только молча за этим наблюдать.

Я выслушал эту историю где-то в пригороде, на окраине, в грязном измордованном сквере, поздно вечером. Отряхнувшись, я пошел к далекому невзрачному столбу, и передо мной встал образ Нины Адольфовны, обреченной одиноко лежать

среди людей пятнадцать лет. «Кукареку!» – громко закричал мне попавшийся под ноги петух. Вдруг вся тоска и неопределенность жизни перешли в моем сознании в какое-то неподвижное и неприемлющее остальной ужас решение. Я уже твердо знал, что пойду к Нине Адольфовне и буду ходить к ней каждый день, из года в год, тупо проводя возле нее почти всю свою жизнь.

Вскоре я уже нелепо стучался в ее дверь. Соседка впустила меня и я увидел почти голую комнату – сестры милосердия вывезли даже мебель, в которой была, правда, кровать Нины Адольфовны, тумбочка, гитара и ночной горшок. Нина Адольфовна могла делать только под себя. Ночной горшок стоял вечно пустой, как некое напоминание. Я остался вдвоем с Ниной Адольфовной, постоял около двери у стены. Она сонно и животно смотрела на меня остекленевшими глазами. Я не знал что делать и внезапно запер дверь. Подошел к ней поближе, вдруг похлопал ее по жирному, огромному животу. Она не испугалась, только челюсть ее чуть отвисла, видимо, от удовольствия. «Ну что ж, Нина Адольфовна, начнем новую жизнь», – закричал я , бегая по комнате и потирая руки, – «начнем новую жизнь». Но как нужно было ее начинать? Я сел в угол и начал с того, что просидел там три часа, неподвижно глядя на тело Нины Адольфовны. А за окном, между тем, медленно опускалось солнце. Его лучи скользили иногда по животу Нины Адольфовны, а серая тьма наступала откуда-то сверху. Вдруг Нина Адольфовна с трудом чуть повернула голову и уставилась на меня тяжелым, парализованным взглядом. Я почувствовал в ее глазах, помимо этой тяжести, смутное беспокойство, попытку объяснить себе мое присутствие. Она знала, что у нее больше нечего красть, и боялась по-видимому, что теперь ее будут есть. Говорили, что одна юркая старушка, кормя ее, полложки отправляла себе в рот. Наконец, в ее глазах не осталось ничего, кроме холодного любопытства. Потом и она уснула. Она уже смотрела на меня мутно, нечеловечески, я отвечал ей та-

ким же взглядом. В конце-концов встал и зажег свет. Она издала слабое «ик», больше животом. Вдруг она подмигнула мне большим, расплывающимся глазом. Мне показалось, что она захлопнула меня в свое существование. Вскоре я бросил работу, жену, карьеру, потом порвал все душевные связи. С тех пор уже десять лет, каждый день, я прихожу в эту комнату, оставаясь с ней только на ночь. Нина Адольфовна подмигивает теперь только безобразным черным мухам, ползающим у нее по потолку. Но я не обижаюсь на нее за это. Мы по-прежнему смотрим друг в друга, я навсегда прикован к ее существованию. Иногда она кажется мне огромным черным ящиком, втягивающим меня в свою неподвижность. Откуда эта странная прикованность? Я понял только, что она спасает меня от этого мира. Я потерял к нему всякий интерес. Раз и навсегда. Как будто ящик может заменить самодвижение. Но она спасает меня и от потустороннего мира. И в нем есть движение. Я ушел от всех миров в эту прикованность, точно душа моя прицепилась к этому бедному, жирному, застывшему телу. Почему же иногда Нина Адольфовна плачет в полутьме, невидимо, внутрь себя, словно в огромный черный ящик на миг вселяется маленький светлый ангел и мечется там (..?). Неподвижность, одна неподвижность преследует нас. Иногда в моменты тоски мне кажется, что Нина Адольфовна – это просто тень. Тень от трупа моей возлюбленной, и постепенно у меня становится все меньше и меньше мыслей, они исчезают, одна неподвижность сковывает мое сознание, и все существование концентрируется в одну точку. И, возможно, меня точно так же разобьет паралич и полностью обезмолвит на десятилетия, на всю жизнь. Я уже знаю, что какой-то влажный от ужаса, взъерошенный молодой человек с сонными глазами наблюдает за мной. Он ждет, когда меня разобьет паралич, чтобы так же присутствовать в моей комнате, как я присутствую в комнате Нины Адольфовны.

Александр Дугин
АВАТАРЫ ТАНЦУЮЩЕЙ ЗВЕЗДЫ

Евгений Головин и сущность поэзии

Поэзис

Смыслом поэзии является риск. Поэзия создает нечто из (практически) ничего. Поэзия не отражает существующее, она не рефлективна ни в малейшей степени, а если отражает, то это плохая поэзия. Хорошая поэзия повествует о том, чего нет, и делает это существующим за счет самого повествования. В этом и есть риск: вызывая к бытию то, чего нет, сам поэт не знает, не может знать, чем это окончится, во что это выльется. Он ставит на кон все. Поэзия – самая опасная из профессий.

Выход(ка)

Евгений Головин оставил наш уровень космической экзистенции, называемый «миром», 29 октября 2010 года. Она закончил писать и редактировать эту книгу незадолго до своего выхода от нас. Он сомневался в названии – первой версией было «Поэзис», как активная форма от «поэзии». Но позже он решил иначе и остановился на названии «Там». «Там», то есть не «здесь». Возможно, он ясно видел момент перехода, и «здесь» его окончательно перестало интересовать.

Сегодня, когда его нет с нами, уместно задать вопрос о самом Евгении Всеволодовиче Головине: *что это было*? Он появился, вспыхнул, очертил своим бытием ослепительно прекрасный, но совершенно непонятный знак, подобно «танцую-

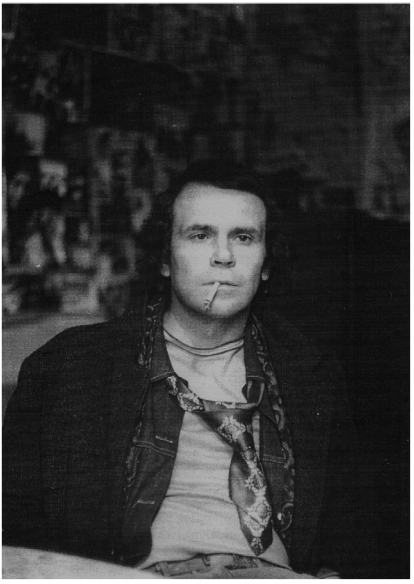
щей звезде» Ницше, и скрылся за железными дверьми лифта, ведущего намного ниже первого этажа.

Пытаться расследовать, кем был Головин, стоит. И можно рассмотреть не одну, а сразу несколько гипотез. Каждая будет бледной тенью его неистового бытия. Каждая – огнедышающий фрагмент.

Поэт: обучение абсолютной свободе

Головин жил, рискуя, в максимально рискованном риске (М.Хайдеггер). Головин был настоящим поэтом. Риск и поэзия – одно и то же: работа с адской и пронзительной стихией ничто. Ничто опасно, но только из него поэт извлекает речь. Не столкнувшись с ничто, поэт обречен на немоту.

Все остальные избавлены от этого – они просто повторяют то, что создали поэты, проживают то, что написали художники, промысливают то, что похитили у ничто философы. Но в эхолалиях человеческого визга звучит только одно – монтонность молчания. Сердце людей спит. Сон – это комфорт, безопасность. Сон – это эвфемизация смерти. Смерть приходит к спящему сзади, подкрадывается к нему. Человек, не думающий о смерти, уже умер. Он спокоен только потому, что он уже покойник.



Поэт беспокоен, потому что он смотрит смерти в лицо. И она его не оставляет рвнодушным. Она его тревожит, она его мучит, она его преследует. Она делает его бездомным, одиноким. Она

гонит его, она душит его, она пугает его. Она сводит его с ума. От вкуса и запаха смерти, от ее профиля, от ее пейзажа, от ослепляющей тьмы не сходит с ума только бревно. Человек, не сошедший с ума, дебил.

Поэт может быть только безумцем. Безумие дает дар слова. Безумным и разрушенным, отравленным и загнанным, раздавленным и подброшенным в воздух поэт осуществляет поэзию.

Евгений Головин был поэтом в абсолютном смысле этого слова. То, что он писал стихи, и то, что эти стихи восхитительны, в его случае почти не имеет никакого значения. Головин был бы поэтом, причем поэтом среди поэтов, даже если бы он не написал ни единой строчки. Быть поэтом значит создавать. Но то, что создается, для самого поэта и для сущности поэзии не имеет значения. Произведение, поэма, живет своей жизнью, и настоящего поэта все это больше не интересует. Произведениями интересуются потребители, любители, коллекционеры, все те, кто нуждаются в образце, чтобы его воспроизводить. Поэт свободен от своих произведений, так как он погружен в то пространство, откуда и происходит. Только тьма имеет значение, тьма и ее друзья – ужас, безумие, отравление, галлюцинации, надлом, боль, нищета, бездомность, несходимость числовых рядов, одним словом, свобода. Поэт – тот, кто свободен.

Головин – имя нарицательное, и означает то же самое, что «свобода». Однажды он сказал мне: «Я учу вас одному – абсолютной свободе». Так говорит поэт.

Головин был поэтом. Это бытие поэтом изменяло, искривляло, ломало пространство вокруг него. Те, кто знали его, навсегда необратимо испорчены тем невыразимым состоянием, которое сопровождало Головина в любой ситуации – его интонации, построения фраз, тембр голоса, жесты, выражение лица, мимика, оценки, детали речи и поведения. Где бы он не появлялся, он появлялся, чтобы творить там особый мир. Мир Головина, его присутствия, это открытый во всех направлени-

ях мир. В нем невидимое приобретало осязаемые черты, разные стороны реальности сталкивались между собой и показывали нам свои раны и царапины, свои цветы и свои силы. С Головиным мы прыгали в стихию зеркала. Редких это возвысило; чутких – изменило до неузнаваемости, кое-кого – уничтожило.

Поэзия – и это знает каждый – слово греческое и образовано оно от глагола poiein, что значит «творить». «Поэт» (ποιετες) дословно «творящий», «творец». «Поэма» (poema), соответственно, «творение», «сотворенное». «Поэзис» (ποιεσις) – сам акт творения. Этими же словами «Библия» описывает Творца и мир, «поэт» и «поэма».

Евгений Головин был творцом. Он творил мир. И творил его неусыпно, в каждый конкретный момент. Он творил его словом. Но не только – он творил мир как его обычно творят. Всем бытием,а не его частью. И мир получался всегда разным – когда ужасным, когда восхитительным, но всегда на нем, на этом сотворенном вживую на наших глазах мире блестела золотая роса ужаса и кровь бездны, из которой его только что извлекли.

Магия мертвой леди

Пример из песенной поэзии Головина релевантен – так же впрочем, как любой другой. Вот его текст, но без интонаций Головина он несколько утрачивает свою абсолютную суггестию, которую приходится достраивать. Когда Евгений Всеволодович пел эту песню, даже самому укорененному в быту слушателю становилось ясно, что он описывает реальность, что это не фантазии и не метафоры.

Она смотрит недвижно и зло
На журнал устарелых мод
У леди Ван дер Лоо
Глаза вытекают, как мед
На полу в золотистой луже,
Шелушится неоновый свет.

И на труп её бедного мужа
Фарфоровый падает снег
И зловещая, как пепел, поправляя белый гребень,
Входит мертвая служанка и проходит в кабинет
И задумчиво кружится нарисованая птица
Нарисованная птица на окне, которого нет.
Одинаково желанны восковые Дон-Жуаны.
Восковые Дон-Жуаны и зарезанная girl.
Входит мертвая служанка, поправляя белый гребень.
А в холодном синем небе спит распластанный орел.
К неподвижной фигуре подходит,
Кое-где разминая воск
И хищной иглою колет
В неподатливый мозг.
И леди Ван дер Лоо
Глядит на фарфоровый снег,
И слезы струятся светло
По лицу, которого нет.

С первых слов

Она смотрит недвижно и зло

мы вступаем в атмосферу тягучей дистанции по отношению к фиксированным координатам во времени и пространстве. Перед нами леди Ван дер Лоо, и само ее имя уже содержаит в себе тревогу и преступление. Нельзя исключить, что эта известная нидерландская фамилия появилась неспроста. Она созвучна – «Лоа», термину практики вуду, которым обозначается «дух» или «бог». Дух всегда есть дистанция, и вместе с тем беспокоющая близость «иного».

Моды в журнале устарелые, это не предвещает ничего хорошего. И неприятные подозрения сбываются, когда мы видим, как у леди из орбит вытекают глаза.

У леди Ван дер Лоо
Глаза вытекают, как мед

Вытекают медленно, плавно, клейко.

После первой строфы мы оказываемся в мире, который трудно локализовать, но который затребовал нас к себе, заставив наше внимание переместиться.

Здесь мы соприкасаемя с первым аккордом поэтического делания. Оно проламывает структуры наличного восприятия. У нашей жизни есть две стороны: проявленная и непроявленная; обе они так или иначе синхронизированы – то, что нам дано, видимо, чувствуется корректируется с тем, чего не дано, что невидимо и не чувствуется. Обе стороны – по отдельности! – нас не беспокоят. И вдруг мы оказываемся в помещении, где то ли леди, то ли «Лоа» переворачивает пальцами картинки старых мод. Но: стоп! Моды старыми не бывают. Модное – это значит: *модное сейчас*. Если оно было модным вчера, то это как раз не модное. Поэтому «устарелые моды» – это вход в самое сердце темпорально-экзистенциальной патологии. Если они есть и их кто-то смотрит, то в реальности произошел сбой. Вот почему так тревожно имя леди. И уже не удивительно, что глаза, которыми она созерцает устарелые моды, вытекают у нее из глазниц.

Где же мы оказались? Это не является нашей данностью, все законы здесь нарушены, но это и не непроявленное, не то, чего мы ожидаем, страшимся, что предполагаем, предчувствуем за завесой, по ту сторону. Явно *видение леди Ван дер Лоо* не из нашей трансцендентности; мы совсем не ждали его, не боялись его и не понимаем его смысла. Но оно есть (или его нет) так, что нам становится по-настоящему неудобно.

Верный признак: мы соприкасаемся с *поэзией*. Это она творит не нашу проявленность из не нашего ничто. Она создает картины, в которых смысл еще страшнее прямого изображения. Леди Ван дер Лоо – хозяйка *поэтического ужаса*. Значит,

мы вправе ждать преступления, которое поразит нас, расчленит и трансформирует навсегда и необратимо.

Так и есть. Во второй строфе мы встречаем труп.

И на труп её бедного мужа

Бедный муж леди Ван де Лоо, видимо, лорд Ван дер Лоо, умер и находится здесь. Совсем рядом с листающей старый журнал леди. Он умер и, наверное, умер не своей смертью – почему же иначе ему быть «бедным». Если бы он умер своей смертью, то возлежал бы в постели или в гробу со скрещенными на груди руками, а не валялся бы в золотой луже в зловеще фарфоровом свете.

В песне в этот момент происходит смена ритма. Он убыстряется, становится нервным и старается забежать вперед. В комнате появляется новый труп, на сей раз он движется и «поправляет белый гребень».

И зловещая, как пепел, поправляя белый гребень,
Входит мертвая служанка и проходит в кабинет

Создается впечатление, что служанка африканского происхождения, что так контрастирует с «белым гребнем», а похожа на пепел она потому, что африканцы после смерти сереют.

Этот проход служанки убеждает нас, что дело обстоит много хуже, чем мы могли себе предположить. Так плохо, что дальше некуда. Если смерть, то где же покой? Если конец, то где же сведение его с другими концами? Трупы есть, а покоя все не наступает. Покойники не спокойны. Навязчивый ритм шевелит всю композицию, состоящую из движущихся фигур*, которые не должны были бы двигаться*. И этот ритм выливается в кружение птицы.

И задумчиво кружится нарисованая птица

Мы отчетливо видим ее, следим за ее движениями, восстанавливаем ее тракторию, но еще миг и до нас доходит, что птица нарисована, а движение ее – следствие игры неоновых бликов на окне – еще один миг: и до нас доходит, что и окна нет.

Нарисованная птица на окне, которого нет.

Есть или нет все это? Сущность поэзии в вопросе, заложенным Головиным в этом стихотворении. Поэзия это то, что есть или то, чего нет? Казалось бы, то, чего нет (как нет окна), но почему же образы так плотны, так клейки, так осязаемы? Почему эта комната, и эта леди, и этот труп, а теперь уже и эта служанка, и эта птица неоступно преследуют нас, не оставляя ни на мгновение в покое? Если этого нет, откуда же ужас, который постепенно наполняет нас как чай фарфоровую чашку?

Следующая строфа в таком же быстром ритме вводит нас в мир эротических пристрастий леди, которая «Лоа». Она любит играть с восковыми фигурками слабострастных и ветреных любовников, которым так приятно делать больно.

Одинаково желанны восковые Дон-Жуаны.

Она не прочь провести время и с особами своего пола, если к утру острый стилет дотронется до бьющегося комочка в самой глубине грудной клетки: от сердца к сердцу.

Восковые Дон-Жуаны и зарезанная girl.

И снова в комнату с возбужденной леди Ван дер Лоо входит мертвая служанка, нельзя исключить, что на сей раз не только для того, чтобы пройти, но и для того, что заняться с госпожей, чем-то предосудительным – вероятно, она сделала в кабинете все то, что ей так нужно было сделать и теперь свободна.

Входит мертвая служанка, поправляя белый гребень.

И внезапно наш взгляд бросает в небо. В нем мы видим застывшую неподвижную фигуру орла.

А в холодном синем небе спит распластанный орел.

Нарисованная птица была на стекле, которого нет, и она там кружилась, двигалась, билась, вращалась. Теперь все наоборот: вместо окна и нарисованной птицы, которая пребывает в непрерывном движении, мы видим реальное холодное небо, где впечатан живой орел, но он-то как раз неподвижен, в отличие от нарисованного. Подлинно живое неизменно – преходящими являются только копии.

И снова ритм стиха и песни меняется.

К неподвижной фигуре подходит,
Кое-где разминая воск

Леди Ван дер Лоо плавно поднимается и влажной тенью движется по комнате. К чему? К кому? Я думаю к нам – ко мне, к тебе, к нему, к ней. К тому, у кого есть мозг, достаточно мягкий и развитый для того, чтобы принять на себя отпечаток поэтического вторжения, проникающего внутрь шевеления аутсайда. Если это мозг, леди его разомнет. А когда все будет готово, она достает свою важнейшую для дела иглу.

И хищной иглою колет
В неподатливый мозг.

Наверное, это такая игла, которая не вводит в нас что-то, но выкачивает из нас последнее. А может быть и нет, и я ошибаюсь. Однако, Головин же называет иглу «хищной». Хищник никогда никому ничего не отдает. Он рвет до последнего. Он вынимает из нас нутро и представляет мягкому покою ужасающей пустоты.

Все окончено. Операция абсолютной поэзии завершена. Мы прошли все регистры поэтической магии, пролистали все пародоксы измененного сознания, продефилировали по всем режимам мортификаторной патологии и, наконец-то, нас оставили в покое.

И леди Ван дер Лоо
Глядит на фарфоровый снег.

Теперь она глядит совершенно спокойно. Она сделала с нами (а также с мужем, служанкой, girl, мозгом, птицей) все, что надо было сделать. Еще миг, и она исчезнет. Стих завершится. Песня стихнет. Еще миг, и поэзию выключат.

Последнее, что мы видим, это это слезы.

И слезы струятся светло

Все ушло. Но они остались. Слезы, как влажная пластическая восковая субстанция невероятного опыта. Вот они, слезы, озаренные нежным светом безумия. А лица (стекла), которому они принадлежат, уже нет.

По лицу, которого нет.
Философ: к чему поэты в скудные времена?

Евгений Головин был философ. Его беседы о Плотине, Прокле, Николае Кузанском, Раймонде Луллии, Роджере Бэконе, Кассирире, Ортеге-и-Гасете, Ницше и Хайдеггере по уровню, глубине и пронзительности осознания предмета не имели даже отдаленного аналога в современной российской философии. По сравнению с ним профессиональные философы-эрудиты превращались в жуков. Хайдеггера он понимал, как никто другой, знал его досконально, но всегда скромно подчеркивал, что многолетние изучение «Sein und Zeit» не приблизило его даже отдаленно к пониманию этой великой философии. Он снова и

снова возвращался к этому тексту и размышлял над каждой фразой. При этом «Holzwege» и эссе Хайдеггера о поэзии давались ему без особого труда. Однако чего стоит его скромность перед лицом массивного интеллектуального дворца, возведенного князем философов. Не претендуя на философию, Головин был лучшим и достойнейшим из философов. Он знал глубже, читал больше (и в оригинале), понимал тоньше, чем все они вместе взятые.

Он, не обращая на это никакого внимания, играя, основал философскую школу. И это самое ценное в современной России с философской точки зрения.

Политик: «глаза темны от русского мороза»

Евгений Головин, творящий мир, сотворил и политику. Это была *политика несуществующей империи*. Те политические режимы XX века, которые фасцинировали Головина (он не любил ни либерализма, ни коммунизма), были подбиты на взлете, а не умерли своей смертью, превратившись в пыль. Вчера в труху рассыпался СССР. На наших глазах идет бурное гниение либерализма. И у этих двух политических теорий была своя энергия и своя фасцинация. Но ее больше нет. А вот что возникло последним и умерло первым, было насильственно сломено, не дало нам оснований презирать и осмеивать себя. Ничего смешного там не было. И до сих пор нет.

Вот это Головин и любил. Но верный себе, любил не то, что было, а то чего не было или что только могло бы быть. В мире вещей и потворений «третий путь» проиграл, значит, он выиграл в мире активной поэзии. Головин проигнорировал проигрыш определенных сил в середине XX века и продолжил пристально и ангажированно следить за второй половиной истории «не коммунизма, и не либерализма», за той половиной, которой не было в реальности, но которую он и сотворил.

Его политология воссоздала имагинативно историю «третьего пути» после ее окончания.

Как только с этим мы сталкивались напрямую, то короткого замыкания было не избежать. Такого не могло было бы быть, но было. Многих выносили сразу. В 60-е – 70-е, и даже 80-е никто нигде и ни при каких обстоятельствах не осмеливался не только говорить о том, о чем Головин вдохновенно и громко пел, но даже думать об этом. «Глаза темны от русского мороза», «Верные…», «Черные колонны». Прослушав это, оставалось либо повеситься, либо бежать куда глаза глядят. Странно, что никто даже не заявлял. Лишь предельная политологическая дерзость головинских политических представлений позволяла ему оставаться неприкосновенным. Он создавал вокруг себя вихрь силы, который отбрасывал все. Репрессии осуществлял он сам. Это было его прерогативой.

Он оставил нам политический завет. Но говорить о нем в полный голос можно будет несколько позже. Пока же запущенные процессы в действии. Stay tuned.

Музыкант: «мы здесь ничего не узнаем»

Когда Головин пел, планеты сходили со своих орбит, путались в маршрутах, воздух становился настолько густым, что его можно было накладывать ложкой как варенье. Не важно, попадал ли он в ноты, по струнам, забывал ли слова или все помнил точно, но его песни представляют собой особый онтологический жанр. Те, кто их слышал и кто в них вникал, часто не переживали этого. Происходило то, чего не могло произойти. Это были зловещие чудеса. Невыразимая красота и агрессивность этих песен изменяли законы геометрии – геометрии звуков, слов и физического мира.

Записи остались. Но они служат лишь напоминанием, конспектом настоящего. Песни Головина не раскладываются на «песни» и на «Головина». Это выражение стоило бы писать

слитно «песниГоловина» как название особого вида, искусств, наук или процедур, представляющей собой нечто среднее между свадьбой и бойней.

Головин пел поэтически, то есть, творя устойчивый онтологически, и эфемерный онтически мир.

Социолог: враг открытого общества

Евгений Головин относился к обществу с нескрываемой ненавистью. Он считал его вещью, не обладающей даже отстаточной ценностью. Он противопоставлял бытие, мир, жизнь, дыхание, взгляд, цветы, сновидения, знания, языки, любовь – обществу. Либо первое, либо второе. Общество, в специфической социологии Головина, это пространство, где кончается все, это терминал бытия. Поэтому первый жест жизни есть плевок в общество, преодоление его, декомпозиция его, попрание, уничижение.

Головин был врагом общества, он вел с ним войну в течение всей жизни. Он был против общества во всех его проявлениях, и откровенно желал ему зла. Всему в целом. В этой войне он выстроил онтологию антиобщественного образа жизни. Головин дружил с теми, у кого не было никакого социального статуса, а у кого он был, то быстро куда-то девался. Бродяги, неофициальные художники, алкоголики, бездомные и сумасшедшие – к ним, напротив, Евгений Всеволодович относился с почтением и осторожностью: он видел в них авангард армии новой свободы.

Перемены в политическом строе в 90-х годах XX века он не заметил и не признавал, продолжая называть демократическую Россию «Совдепом». Паспорт он терял при любом удобном случае, и стремился не восстанавливать никогда. Врачей он ненавидел еще больше милиционеров.

Социология Головина основана на валоризации абсолютной трансгрессии. Только подавляющее меньшинство способно

прорваться к статусу человека. Общество состоит из трусливых роботов и прирученных мелких бесов. Граница проходит по зоне страха. Преодолев эту зону, человек выходил в открытое море безумия.

В юности Евгений Всеволодович обучал своих сподвижников таким ценным социальным практикам. Гуляя вместе с приличным спутником по району, населенному пролетарским классом, Головин подходил к одной из группок толкущейся шпаны, без предупреждения наносил удар в челюсть главарю и немедленно падал, притворяясь мертвым. Вся недоуменная агрессия группы обрушивалась на спутника. «Внешний мир агрессивен», растолковывал потом Головин, «надо всегда быть к этому готовым».

Традиционалист: невозможный Генон

Головин первым в России обнаружил Генона и европейский традиционализм. Как вообще это было возможно в 60-е годы, в голове не укладывается; ни среды, ни отдельных людей, интересующихся традиционализмом, в советском или антисоветском обществе того времени просто не могло быть. Головин нашел это, оценил это и пересказал. Но как пересказал! Так, что Генон заиграл всеми цветами мира. Это был ослепительный Генон, Генон как поэзия, как удар, как вызов, как жизненный поток, вырвавшийся вовне из неизвестных сфер. Никакой схоластики, никакого интеллектуального сектантства, свойственного европейскому традиционализму. Генон Головина был пронзительным, головокружительным, экстатическим знанием.

Сегодня невозможно сказать: был бы Генон для нас тем, кем он является сейчас, не будь этого первого прочтения Головина. И более того, дошли бы мы до него сегодня или нет. Генон здесь не только автор, но и целый веер авторов и текстов, начиная с Эволы, Буркхардта и Элиаде. Все это вынул и проде-

монстрировал перед остолбеневшими созерцателями лично и исключительно Евгений Всеволодович.

Идея принадлежит тому, кто ее понимает. Головин не только понял Генона, он понял в нем то, что было в нем скрыто, и даже то, чего в нем вообще не было. Поэтому Головин и есть творец русского традиционализма.

Алхимик: работа с цветом

Головин любил алхимию, относился к этой своей любви бережно и деликатно. Наверное, потому, что алхимия предельно туманна, непонятна, далека, асоциальна, травматична, энигматична, отстранена. И самое главное потому, что она никакому вообще сегодня не нужна и ни в каком смысле никого не интересует.

Алхимическая поговорка гласит: «Не пренебрегайте пеплом, это диадема короля». Сама алхимия сгорела вместе со Средневековьем, и сегодня у нас только ее пепел. Головин решил им не пренебрегать.

Он тщательно собрал его, изучил, поместил в центр своего внимания, соотнес с океаном живородящей смерти, с которым состоял в интимных отношениях, и принялся очищать царственную диадему.

Работа в черном. Nigredo. Можно ли назвать так то, чем занимался Головин? Не думаю. Не думаю потому, что ничего мы таким образом не объясним. Алхимия не проясняет, но запутывает. Темное истолковывается в ней только еще более темным. Но нам это ничего не скажет о Головине. Разве то, как он жил – это «черное»? Это мы с вами черное, а он не имеет цвета или одновременно является всеми цветами. Истинный смысл цветов и их редистрибуция по фазам Великого Делания – не нашего ума задача.

Занятия Головиным алхимией – часть его внутренней жизни, для нас скрытой.

Мистик: язык птиц

Я должен был встретиться с Головиным на метро с несредневековым названием «Аэропорт». Я подошел к месту встречи чуть раньше. Головин в плаще стоял и смотрел сквозь кусочек янтаря на заходящее солнце. Он стоял, а люди обтекали его, глядя в прямо противоположном от солнца направлении.

Когда я подошел, он, почти оправдываясь, убрал янтарь, и пояснил: «Считается, что это помогает нервной системе и позвоночнику».

Нервная система и позвоничник находились у него в идеальном состоянии.

Головин жил в системе эйдетических рядов, знал голоса большинства птиц, чудесно разбирался в травах, цветах, минералах. Его интересовал тонкий срез вещей – самих предметов в его обиходе было минимальное количество, он ничего не собирал, ничего не имел. Даже книг, как это ни парадоксально, у него было немного. Книги, прочитанные, любимые им, входили в него, проникали в его суть. Как внешние предметы они были ему и к чему.

Рассказывают об одном эпизоде из 70-х. Головин неведомыми путями достал редчайший том герметической поэзии на старофранцузском. Трудно представить себе нечто более ценное для него самого. Среди его друзей, которым том был показан, он заметил вожделеющие взгляды. Многим казалось, что секрет Головина в том, что он читал эти редкие, замечательные книги, а все остальные нет. Кто-то стал выпрашивать почитать и посмотреть. Головин прекрасно понял мотивацию, открыл форточку и выбросил том на улицу, в ночной заснеженный московский переулок. Все (кроме него) бросились на улицу (ценность этой книги для этого круга была абсолютной), но ее не было. Совершенно непонятно, кому в Москве 70-х глу-

бокой ночью мог понадобиться томик герметической поэзии на старо-французском языке. Книга исчезла.

Филипп Аурелий Теофраст Бомбаст Парацельс фон Гогенхайм, любимый Головиным, писал по этому (а может быть и по другому) поводу: «Пока вещь есть, ее квинтэссенции нет; когда есть квинтэссенция вещи, самой вещи нет». Головин показал, что такое квинтэссенция мифо-герметической поэзии.

Язычник: для жизни богов

Головин деликатно относился к языческим богам греко-римского мира. Знал наизусть пэаны, гимны Апполону и дифирамбы Дионису – в том числе и написанные Фридрихом Ницше. Но Головин не был язычником, поскольку он не поклонялся богам, не совершал ритуалов, не возносил регулярных молитв. Боги Головина – легки и утонченны; им самое место в Geviert'е Хайдеггера; они летучи и не терпят массивного отношения. Они мелькнут то тут, то там; накроют тончайшей волной неспровоцированной дрожи, ударят по кружевам невнятных и ностальгических чувств; пронзят ужасом, окатят холодом – и уже вдалеке гаснет их неслышимый и безразличный смех. Гераклит в 77 фрагменте говорил: «Люди живут смертью богов; боги живут смертью людей». Евгений Головин явно был убежден, что пусть лучше живут боги. И ему явно нравилось то, *как* они это делают.

Дон-Жуан: догматика куртуазных стратегий

Матримониальная история Евгения Головина оставляет нас в недоумении. В ней слишком много спорных и болезненных моментов, чтобы пытаться восстановить технически историю, хронологию и последовательность его браков. В этом были пе-

риоды, итерации, фазы, циклы, возвраты и расставания. Явно женщины Головина имели строгий догматический смысл – каждая свой. Будучи всем вообще, Головин распределял свою любовь так, как хотел.

Наверное, он принадлежал всем – по крайней мере, всем тем, кто смог заглянуть внутрь него, что значит то же самое, что и заглянуть внутрь себя. Поэтому он не мог принадлежать кому-то одному, точнее, одной. Дух – не имущество, им можно быть озаренным или заколотым, но едва ли кто-то способен спрятать его в чулан. Головин был свободен и здесь.

Переводчик: неизвестный Рильке

Головин переводил поэтов и прозаиков, некоторые алхимические и мистические тексты. Его переводы уникальны тем, что часто лучше оригиналов.

Многие знают историю с письмами Рильке. Однажды заметив, что Рильке написал однй из своих возлюбленных, которая самому Головину чрезвычайно понравилась, лишь несколько сухих строк, он «обнаружил» в «архиве» «неизвестное письмо Рильке», которое позволяло восстановить справедливость. Это письмо было лучшим из того, что «написал» Рильке. Правда, мистификация вскрылась чуть раньше, чем задумывалось.

Перевод не осуществляется от слова к слову, от предложения к предложению, и даже от произведения к произведению. Перевод предполагает компаративизацию двух языковых, культурных, исторических и географических сред. Работа переводчика самая сложная их всех профессий. Головин был мастером перевода. Он проникал в оба контекста, изящно переносил один в другой и забавлялся и любовался всеми нюансами семантических сдвигов. Он ввел в русский язык такие слова как «дикт», «люстр», «рапт» и т.д. Он их «перевел» так, что они вторглись в ткань русской филологии и надрезали ее дрему.

Головин создал новый язык. Он предполагал у того, кто его слышит, обязательное знание еверопейских языков, европейской культуры, филологии, философии, религии и мистики. Без этого знания он производил странное впечатление. Таким языком Головин и разговоривал иногда с мужиками у винного магазина. Он переводил народу горы величественных знаний и экстравагантных нюансов. Реакция бывала неоднозначной.

Культуролог: король страны дождей

Головин интерпретировал и пояснял поэзию и литературу так, как никто и никогда ее не интерпретировал и не пояснял. Его герменевтика включала самые разные жанры – от приключенческих авторов и классики до авангардной поэзии. То, как он читал, само по себе требует досконального изучения. Он обязательно восстанавливал контекст, в котором развертывалось повествование или складывались поэтические образы. Скрупулезно исследовал эпоху, ее нравы и моды, ее стили и конвенции. Если брал в руки одну книгу автора, то обязательно прочитывал все остальные, даже в том случае, если ему произведение не понравилось. Что ж говорить, если понравилось! Поражало, что он тщательно прослеживал и самые неинтересные нити, биографические детали и связи. Но это только начало его подхода, которого за глаза хватило бы на десятки культурологических школ, учитывая охват его интересов.

Далее начиналось самое интересное. Досконально осмыслив то, что было семантическим содержанием текста, что ему сопутствовало, предшествовало, что его окружало и что за ним следовало, Головин приступал к *настоящему* чтению. На сей раз надлежало увидеть в повествовании то, что автор туда *не закладывал*, среда не учитывала, а читатели пропускали мимо сознания. Банальность о «дьяволе в деталях» слишком затерта, но что-то в этом есть. Головин, зная контекст лучше кого бы то ни было, вдруг внезапно выхватывал из него фрагмент и

насыщал новым смыслом. Вот это был смысл! В слово, фразу, строфу, образ, персонажа била молния.

Однажды Головин пришел ко мне в гости. Входя в квартиру, он вдруг воскликнул: «Я король страны дождей». Строфа Бодлера звучит так: «Je suis comme le roi d'un pays pluvieux», что дословно переводится «Я как король дождливой страны». Но мы опускаем «как» и делаем из «дождливой страны» «страну дождей», и тут же все меняется. Если добавить фантастическую интонацию, с которой это было произнесено и экзистенциальный надлом, мы проваливались в иной мир.

Полюс: на север, на север, на север

Головин был *полюсом*. В исламе это называется «кутб», в христианстве «святой». Но он не был ни мусульманином, ни ревностным христианином, поэтому ему точнее подходит имя «полюс». Он чтил полюс превыше всего, его тянуло туда как магнитную стрелку компаса, как его любимого капитана Гаттераса. «На север, на север, на север, неистово рвется пропеллер».

Головин – полюс потому, что через него проходила ось, связывающая самое высокое и самое низкое, самое темное и самое светлое, самое жестокое и самое всепрощающее. Золотая ось, натянутая между двумя безднами.

В ранней юности, как только я познакомился с Головиным, я заметил, что все вокруг него подсознательно решают вопрос: «я и Головин», то есть пытаются выстроить то, как к нему надо относиться, какое место в этом отношении отводится им самим и что надо сделать, чтобы его жестокое сияние не расплавило бы их в воск. Эта проблема представлялась мне тогда действительно трудной и основательной. У Головина были друзья и не могло быть друзей; поскольку он был *иным*, дружба здесь не имела смысла. Для себя я принял решение, что надо переформулировать вопрос: не «я и Головин» и даже не «Головин и я», а просто «Головин». *«Головин» и никакого я.* Какое значение

имеет по сравнению с такой полнотой, капля налитая в нас? Выплеснем ее вон, чтобы она не осквернила то, что действительно ценно, и начнем все заново. Пусть будет Головин сам по себе, как он есть. А обо всем остальном забудем. Я так и поступил. Наверное, это меня и выручило.

Он полюс, а значит, он не подвержен времени. Он был, когда его не еще было, и он есть, когда его больше нет.

Как иначе можно понять следующее. Однажды в самом начале 80-х в гостях у наших друзей Сергея и Наташи Жигалкиных в подмосковных Мытищах Головин проснулся утром, посмотрел в окно и с сожалением сказал: «Опять идет снег. В этой стране всегда идет снег. Когда я родился, женился и умер всегда шел снег».

Утром 29 октября 2010, когда Евгений Всеволодович Головин умер, повалил огромными хлопьями мокрый, мягкий, липкий, белый, сносящий все на своем пути снег. Его не было до этого дня, и долго после. Снег выпал вовремя.

Евгений Головин
ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ СФЕРА

Позитивное проявление стиха – результат активной встречи глаз читателя со строкой, зафиксированной на листе бумаги. Строки, услышанные или вырезанные на камне, страдают двумя дефектами: в первом варианте память рискует их упустить, во втором – пресытиться их назойливой вечностью.

Подобная встреча должна быть одинокой. Помню в школе, ошалев от стандартной учительской чепухи (читали русского поэта Кольцова, рассказывали о его счастливой или несчастливой доле, отметили скромную, но всё же заметную роль в русской литературе), вскорости я забыл об этом обо всем. Но память – вещь коварная. Из ее глубин, то стремительно, словно акула, то медлительно, как медуза, сокрушительней зубастой твари, ядовитей и радужней пленительного воспоминания, вырываются невиданные пейзажи, водопады или цветастые платки. Так всплыли строки А. К. Толстого о степных колокольчиках

И о чем грустите вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая.

Надо ли ставить вопросительный знак? Что могут ответить колокольчики на это «о чем»? Поставив себя на их место, мы по-человечески найдем много ответов, предполагающих знание о сезонах, о преходящести жизни и прочее. Но колоколь-

чику не обязательно таковое знать. Мы назначили ему жить в нашем созерцании или в сказке. В стиле Андерсена, к примеру: «Колокольчик взглянул на ромашку и покачал головой: «Как может эдакая красавица кивнуть мне своей золотой головкой, обрамленной роскошным белым жабо? Нет, остается только грустить о безнадежной любви». Но ведьма коварно усмехнулась: «Я обовью вас малиновой паутинкой, и тогда…». Стоп. Продолжение сказки уведет нас далеко. Как же ответить на вопрос «и о чем грустите вы»? В капризной памяти смешается еще десяток строк, возникнет полузабытое стихотворение Эдуарда Багрицкого о Дионисе, которое я никогда не понимал:

О, взметните покорные руки
В расцвеченный Дианой карниз!
Натяните упорные луки, –Дионис к нам идет, Дионис!

Никогда не понимал, это правда, но никогда, при последующем чтении мифов о трагическом боге, душа не чувствовала волнения столь ликующего, приближения столь неведомого… Зато священный трепет последних строк казался объяснимым:

В моем сердце, узорчатой урне,
Светлой грусти дрожат хрустали.

*С*троки и слова сходились, пересекались меж собой: загадочная грусть колокольчиков соприкасалась со светлой грустью дрожащих в сердце хрусталей. В молчании, в предчувствии звона подступали другие стихи других поэтов. Слова Кольцова и Багрицкого создавали связанное с памятью тонкое пространство меж молчанием и тишиной. Это пространство дружило с качанием трав, неожиданным плеском в тихом лесном озере, вкрадчивой молнией в черноте неба. С чем только не дружило это пространство! Одно только было ему чуждо: шум большого города, говор и озабоченность толпы.

Главный момент: Гёте и Байрон – последние популярные, читаемые поэты. Фауст и Чайльд-Гарольд – оригиналы, романтики, люди странные, но, тем не менее, люди, герои больших поэм. При Бодлере больших поэм почти не писали, а потом совсем прекратили. Наступила эпоха лирической поэзии, и число читателей резко сократилось. Не считая поэтов и любителей поэзии, лирику читали меланхолики, ипохондрики, мечтательные барышни и гордые, одинокие юноши. Н.С.Гумилев с некоторой надменностью писал

Не по залам и по салонам,
Темным платьям и пиджакам,
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Стихи надо читать созданьям сказочным, чудесным явлениям природы, но не «темным платьям и пиджакам». Кстати, Бодлер сказал о современных, мрачно окрашенных костюмах: «Словно присутствуешь на грандиозных похоронах». Когда в 1887 году французский поэт Жан Мореас опубликовал «Манифест символизма», где употребил слово «декаданс», он, правда, имел в виду другие значения: во-первых, «декаду» (десяток) поэтов, творящих новое направление, во-вторых, «декаданс» (упадок) романтической и парнасской школы. Но русские поэты – Брюсов, Бальмонт, Сологуб – поняли декаданс в бодлеровском смысле: как давно ожидаемое умирание изначально бессмысленной жизни, как безнадежность «темных платьев и пиджаков». Поскольку это одна из навязчивых мыслей девятнадцатого века, трудно усмотреть здесь специальную оригинальность. Аналогичное относится и к «символизму»: начиная с Платона и кончая Сведенборгом, каждый философ влагал в этот термин свое, особое содержание. Вообще говоря, собирать, группировать поэтов по «измам» уместно, быть может, в преподавательских, но не в читательских целях. Когда мы думаем над строкой Александра Блока «Тайно сердце просит

гибели», нас менее всего интересует «школьная направленность» этого поэта, более того: в трагический момент постижения строки нам нет дела ни до символизма, ни до жизни поэта, ни даже до остальных строк стихотворения. Нам даже не столь важно, хороший это поэт или плохой, как не особенно волнует красота укусившей нас змеи. Поэзия – невероятно гибкое исусство. Если прозу желательно читать внимательно и последовательно, поэзия ничего такого не требует. В другом четверостишии Гумилева сразу запоминается последний деепричастный оборот: «Рождая орган для шестого чувства». Мы не очень-то удовлетворены обычными пятью чувствами. А что нам позволяет видеть сны, фантазмы, галлюцинации, что разрешает мечтать? Гумилев пробудил тонкий созерцательный поиск нашей души. Читаем всю строфу:

Так, век за веком – скоро ли, Господь?
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Конечно, для каждого из нас «шестое чувство» значит нечто иное и рождается несколько иначе. Рождается ли вообще? Вопрос поэтический, то есть он либо не требует ответа, либо довольствуется множеством ответов. Так читатель, внимательно или наугад знакомясь с энным количеством стихотворных строк самых разных поэтов, координирует сферу своего сугубого внутреннего интереса. Но сфера должна иметь ось. Вспомним слова Новалиса: «Всякая линия есть мировая ось». Следовательно, я вправе избрать линию колокольчика или, к примеру, Эйфелевой башни. Но загадочное «шестое чувство» не желает последнюю, ибо связана она с техническим развитием и прогрессом – понятиями для лирики ненавистными. Если нас прельщает мегаломания, мы вполне узреем в степном колокольчике христианский колокол. Надо ли нам сие? Нет, поскольку в нашей сфере присутствует Дионис – танцующий

бог. Слишком сложный теизм поколеблет нашу хрупкую «мировую ось», расшатает пределы пониманий в смысле Константина Бальмонта:

Море времени и мысли бьется в бездне голубой,
О пределы пониманий ударяется прибой.

Впрочем, нам нет дела до «времени и мысли», у мечты нет предела и понимания, зато есть «голубая бездна». Мы создаем нашу сферу субъективно, интуитивно, ассоциативно, прихотливо, избегая приближений к точности. Фирмамент, космос, море? Нет. Неопределенностью «голубой бездны» должны болеть наши степные колокольчики. Эту болезнь мы назовем мечтой. А что такое вообще мечта? Легче ответить, что оной не является. Наше «шестое чувство» говорит: у Эйфелевой башни нет мечты. Хорошо. Правда мыслители возразят: мол, космическая ракета – мечта Эйфелевой башни. Но мы не мыслители и не толкователи. Вопрос «что такое мечта?» – чисто поэтический вопрос, а потому заодно с «голубой бездной» входит в нашу сферу. Поклонники этой неясности – искренние любители поэзии. «И зову мечтателей, вас я не зову», – писал Бальмонт в стихотворении «Не кляните, мудрые. . .». Иннокентий Анненский рассуждает аналогично: «Кроме подневольного участия в жизни, каждый из нас имеет с нею, жизнью, лично свое, чисто мечтательное общение». Колокольчик может мечтать о голубой бездне, но не о… прокатном стане. Мечта – что-то личное, кроме того, имеющее функцию общения. Однако подобное общение не приносит ни знания, ни богатства. Это не смущает Анненского: «И чем ничтожнее моя роль в настоящей жизни, чем бесцветней самый фон моего существования, тем ярче будет сиять мое сентиментальное, мое щедрое, мое великодушное и прекрасное солнце». Правильно. Мы забыли включить солнце в нашу сферу. Однако сумеет ли занять «солнце Анненского» место центра в голубой бездне с колокольчиком в виде мировой оси? Сомнительно. Наш колокольчик скромен

и незаметен. А к «солнцу Анненского» следует прибавить несколько тревожных эпитетов. Иначе как объяснить следующую строфу?

Под своды душные за тенью входит тень,
И неизбежней всё толпа их нарастает...
Чу... ветер прошумел – и белая сирень
Над головой твоей, качаясь, облетает.

Солнцу Анненского свойственно беспокойство, оно порой уступает ночи, собирает тени и ветер, пагубный для белой сирени. Наша сфера склонна к покою, его может нарушать лишь колыбельное качание голов степных колокольчиков. Поищем солнца более монотонного. Александр Блок:

Усните блаженно, заморские гости, усните,
Забудьте, что в клетке, где бьемся, темней и темнее...
Что падают звезды, чертя серебристые нити,
Что пляшут в стакане вина золотистые змеи

Когда эти нити соткутся в блестящую сетку,
И винные змеи сплетутся в одну бесконечность,
Поднимут, закрутят и бросят ненужную клетку
В бездонную пропасть, в какую-то синюю вечность.

«Синяя вечность» подходит «голубой бездне» и нашей сфере. Но дабы последняя не страдала статичностью, необходима динамика. В стихотворении Александра Блока глаголы слишком резки: «поднимут, закрутят и бросят… в бездонную пропасть…». Бездонная пропасть отличается от голубой бездны. Неизвестно как и почему, но отличается. Если действовать по схеме Игоря Северянина («В морях дисгармонии – маяк унисон»), надобно найти движения менее резкие. Поищем в лирике Н.С.Гумилева.

Толстый, качался он, как в дурмане.
Зубы блестели из-под хищных усов,
На ярко-красном его доломане
Сплетались узлы золотых шнуров.

Качаться в дурмане можно только медлительно – легкий резонанс с нашим колокольчиком. Но сколь различны эти качания! Яркая колористика – зубы, доломан, шнуры – придают качанию героя качество магической трансформации. Еще немного… и волей танцующего бога пьяный офицер в ресторане («У цыган») превращается в бенгальского тигра. Девушка-цыганка («Ведь гость богатый.») хочет прервать вакханалию:

Шире, все шире, кругами, кругами
Ходи, ходи и рукой мани,
Так пар вечерний плавает лугами,
Когда за лесом огни и огни.

Спокойные эволюции девушки тушат огонь дурманного качания. Мечтательные отступления поэта помогают ей. Погружаясь в неведомо-религиозную неопределенность, поэт шепчет сомнамбулически:

Мне, кто помнит его в струге алмазном
На убегающей к Творцу рек
Грозою ангелов и сладким соблазном,
С кровавой лилией в тонкой руке

Упоминание о Творце, о странном теоморфе, напоминающем Бафомета тамплиеров или Аналекта Иринея-гностика, сковывает языческое действо пьяного офицера в ярко-красном доломане и подставляет его под удары охотников:

Хочет встать, не может…
Кремень зубчатый,
Зубчатый кремень, как гортанный крик,

Под бархатной лапой, грозно подъятой,
В его крылатое сердце проник.

Дионис уходит, крылатое опьянение сникает. Бессильный герой падает на пол, его трансформация – бенгальский тигр – гибнет. Выигрывают охотники, «девушка, смеясь, с полосы кремневой узким язычком слизывает кровь».

Я не уверен, что стихотворение «У цыган» может какой-нибудь строкой войти в предполагаемую индивидуальную сферу. Качание пьяного офицера в дурмане вряд ли напоминает качание головы колокольчика? А резкость и яркость гибели бенгальского тигра разве соответствуют колокольчику и голубой бездне? Стихотворение «У цыган» настолько автономно, совершенно и энергично, что трудно приобщить его к какой-нибудь инородной сфере. Что за беда! Поищем другие строки. Перелистаем Игоря Северянина. В «Медальоне» об Афанасии Фете попадается следующее место:

В век, деловой красою безобразный,
Он был бы не у дел, помещик праздный,
Свиставший тунеядным соловьем…

Не знаю почему, но «тунеядный соловей» вполне уместен на периферии колокольчика, в голубой бездне. Его пение, его «тунеядность» помогут найти искомый объект, ускользающий, но монолитный оттенок. Иннокентий Анненский, «Аметисты». Лирический герой мечтает об одном сновидении, замкнутом между граней аметиста:

Затем, что там пьяней весны
И беспокойней, чем идея,
Огни лиловые должны
Переливаться, холодея.

Безумный бог, утомленный от человеко-звериных метаморфоз, скрылся в камне, сконцентрировался в лиловых огнях. И

глазам, которые «забыли синеву», Дионис – бог качественно бесконечной мобильности – способен дать лиловое бессмертие:

И сердцу, где лишь стыд да страх,
Нет грезы ласково обманней,
Чем стать кристаллом при свечах
В лиловом холоде мерцаний.

Возможно, это поэтический ответ на вопрос, заданный колокольчикам: «И о чем грустите вы?»

Евгений Головин
ЛЮБОВЬ В ПОЭЗИИ СИМВОЛИЗМА

В “Разговорах с Эккерманом” Гете высказал следующую мысль: “Если бы я не знал мир предчувствием, я ходил бы слепой и глухой с открытыми глазами и ушами”. В этом “предчувствии”, верно, скрыто много чего: ожидание, томление, судьба и т.д. Сонет Бодлера “Прохожей” заканчивается так: “О ты, которую я любил, о ты, которая это знала”. Молчаливое восклицание обращено встречной – с ней поэт обменялся мимолетным взглядом на улице.

Так пронзает золотая стрела Эроса Ураниоса: за секунду пересечения в свете этого золота поэт увидел всё: и походку, и манеру поддерживать длинное платье, и бледное небо глаз, где зреет ураган. Разумеется, нам часто нравятся женщины на улице и мы часто пленяемся чувственной тяжестью свинцовой стрелы Эроса Пандемоса.

Две Афродиты, два Эроса. Читая больше по греческой мифологии, можно найти много богинь и богов любви. Но поскольку дальше мы собираемся обсудить пагубную начитанность Дон Кихота, не стоит умножать дурные примеры. Два Эроса, две любви: “amor” и “amar”. В первом случае, стрелы Эроса Пандемоса застревают в сердце, во втором – скользят и улетают, образуя горизонт нашей души. Учитель Фомы Аквинского, великий мистик Альберт Великий писал: “Non rem, cuyus ultima substancione non reperiatur aurum” (Нет вещи, чьё субстанциальное средоточие не рождало бы золота.) Представим: эта песчинка золота – истинная реальность нашей жизни. Если через нее проходит линия (меридиан), если этот меридиан пересекает вышеупомянутый горизонт – создается сфера микрокосма (пусть

фраза непонятна, важен ее след, оставленное впечатление). В данном контексте “песчинка золота” – солнце нашего микрокосма, а “горизонт нашей души” или “прекрасная дама” – луна. Перескажем строение микрокосма в несколько ином аспекте, вспомнив знаменитую фразу Шекспира в “Буре”: “Мы и сновидения образованы из похожих субстанций, и наша маленькая жизнь окружена сном”. В таком случае, когда мы, одинокие, спим или бодрствуем – это равно сон. Любая суматоха в коллективе – общее сновидение. И только ситуация в сонете Бодлера – момент пробуждения, реальности. Луной микрокосма может стать любая жещина: реальная (в обычном смысле), сновидение (в обычном смысле), литературная или живописная персона, фантом, мираж, галлюциноз, видение. Здесь необходима парантеза касательно Владимира Соловьева и русской поэзии. Почему-то считается, что “вечная женственность” из его поэм “Das Ewig-Weibliche” и “Три свидания” повлияла на русский символизм. Но в них просто утверждается торжество христианства. Сначала языческая Афродита уступает соблазну “чертей морских”, затем лирическому герою в золоте и лазури является божественный женский образ – Марии или Софии Премудрости. Владимир Соловьев в предисловии к третьему изданию “Стихотворений” рассеивает возможное заблуждение: *«Поклонение женской природе самой по себе, то есть началу двумыслия и безразличия, восприимчивому ко лжи и ко злу не менее, чем к истине и добру, есть величайшее безумие и главная причина господствующего нынче размягчения и расслабления»*. Далее еще более жестко: *«Ничего общего с этой глупостью и той мерзостью не имеет истинное почитание вечной женственности как действительно от века восприявшей силу Божества, действительно вместившей полноту добра и истины, а чрез них нетленное сияние красоты»*.

Женские образы Блока, Сологуба или Гумилева действительно не имеют ничего общего с «вечной женственностью»

Владимира Соловьева, пронизанной христианскими эманациями. Это одна из тысячи тропинок пространства сновидений. Данное пространство соединяет сферу конкретных впечатлений органов чувств с Океаносом Посейдона или фантазией. Это пространство слова, оно творит слово, его творит слово. Здесь происходит отход от физического восприятия…в нечто иное. Прочтем начало «Незнакомки» Александра Блока:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Соединение ирреальных фрагментов: в пустыне (горячий воздух дик и глух) пьяную толпу туарегов гонит весенний и тлетворный призрак. Скажут: Блок совсем не это имел в виду. Но мы имеем дело с напечатанным четверостишием. Далее: ни один художник или режиссер не представит нам написанную или живую картину этой сцены. Это будет даже очень близкое, но четко фиксированное «не-то». Поэт нас вводит в гибкий и сложный континуум, который могут пересечь любые другие объекты. «Стихотворение, – сказал Поль Валери, – имеет тот смысл, который ему дают». Здесь весьма уместно воспользоваться популярным ныне словом «вседозволенность», синонимом «воображения». Начитанный Дон Кихот страдал подобной вседозволенностью: *«Воображение его было поглощено всем тем, о чем он читал в книгах: чародейством, распрями, битвами, вызовами на поединок, ранениями, объяснениями в любви, любовными похождениями, сердечными муками и разной невероятной чепухой; и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все это нагромождение вздорных небылиц – истинная правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного».*

Откуда такой диссонанс? Четырехчастная душа (небесная, рациональная, анимальная, вегетативная) должна плавно и

гармонично сочетаться с телом – тогда единство композиции позволит рыцарю перейти в мир воображения, где возможны драмы и коллизии, вызывающие насмешку нарратора. Единство композиции. Но уже во времена Дон Кихота о подобном единстве и речи быть не могло. Мир перешел в «иное», в пограничные области хаоса, каждая вещь, мысль, событие обрели минимум двойственный характер. Когда понятие о единстве утрачено, потеряно также понятие об «идеях» Платона – они превратились в абстрактные концепции, в полигон для бесконечных дискуссий. К примеру, бесспорно благородный поступок Дон Кихота – освобождение каторжников – вызвал порицание его односельчан, священника и цирюльника: нельзя, мол, отпускать на волю негодяев, осужденных королевским правосудием. Ответ Дон Кихота лишний раз убедил односельчан в безумии идальго: *«В обязанности странствующих рыцарей не входит дознаваться, за что таким образом угоняют и так мучают тех оскорбленных, закованных в цепи и утесняемых, которые встречаются им на пути, – за их преступления или же за их благодеяния. Дело странствующих рыцарей помогать обездоленным, принимая в соображение их страдания, а не их мерзости».*

Идеи Платона требуют не обсуждения, а непосредственного действия. Виноваты каторжники или нет – вопрос гражданской справедливости, этого монстра и лабиринта, в котором запутается самый опытный законник. «Начало двумыслия и безразличия», о чем пишет Владимир Соловьев, ныне свойственно людям без различия полов. Мир стремительно падает от сферы божественной фанетии (фантазии) через сферу воображения в иное, хаотичное, земное, ночное, где перепутаны грубое и тонкое, левое и правое, восточное и западное. Если бы Дон Кихот прислушивался к «общественному мнению», он не совершил бы ни одного из своих подвигов: стадо баранов осталось бы в целости, мельницы – мельницами, шлем Мамбрина – тазиком цирюльника, а дама Дульсинея – крестьянкой из Тобосо. Значит,

при открытых глазах и ушах Дон Кихот знает свой мир предвидением и предчувствием, а мнение публики не играет в его мировоззрении никакой роли. Он знает, что злые волшебники, пособники дьявола, постоянно пытаются закутать его глаза маревом очевидности, чтобы он видел и думал «как все». Но он рожден единственным, «единство» – суть его натуры. Злые волшебники, властелины двойственности, каждого человека терзают амбивалентностью, выдавая главное за мишуру и наоборот. Единство Дон Кихота ставит его в центр собственного мира, состоящего из реальностей, сновидений, книжных воспоминаний, фантомов, миражей, и помогает выбрать в человеке или вещи главное – пусть даже вещь или человек о сем не подозревают: великан может не знать, что он – мельница, Альдонса может не знать, что она – Дульсинея. Свинцовая стрела Эроса Пандемоса тускло освещает прелести Альдонсы, вызывая мимолетное желание, но золотая стрела небесного Эроса озаряет роскошь Дульсинеи, соединяя сердца Дон Кихота и Дульсинеи в единый микрокосм. Чувственный amor и субтильный amar. Здесь нет «справедливости» как колебания весов. Когда Н.С.Гумилев пишет:

У Лилит – недоступных созвездий венец,
В ее странах алмазные солнца цветут:
А у Евы – и дети, и стадо овец,
В огороде картофель, и в доме уют.

Здесь выбор прост. Каждый в душе своей знает, кто он: Санчо или Дон Кихот. Но Ева и Лилит могут совпадать: разобрать кто есть кто, трудно, что часто приводит к трагическим и душераздирающим ошибкам. Дон Кихот, единственный, он знает главное, он – блуждающее солнце вокруг неподвижности Дульсинеи и Тобосо. Таково его отличие от поэта. Тот постоянно ищет даму в своих стихах, следуя за золотым отблеском стрелы небесного Эроса. Прочитаем парафраз на Fairy Артюра Рембо (отрывок из «Озарений»):

«Для Элен сочетаются заклятием орнаментальные потоки в блуждающей девственной полутьме и царственные сияния в молчании звезд. Раскаленное лето, немые птицы, ленивое блаженство траурного корабля в заливе мертвых страстей и стерильных ароматов.

Женская песенка над бешеным ручьем в руинах леса, коровьи колокольчики, эхо долин, гул степей.

Ради юности Элен волновались оперения и тени, трепетала грудь бедности и легенда неба.

Ее глаза, ее изысканный танец в драгоценных отблесках, в холодных притяжениях, в декоративном упоении единственного часа».

Имя «Элен» ведет поэта в загадочные пейзажи незнакомых силуэтов, где след фавна совпадает со следом нимфы в неясном отблеске вербальных отражений. Прямая линия логики рассыпается в раздробленности фрагмента. Остается удивительное предощущение красоты, мелькающей в рваных бликах нездешнего, и совершенно герметический замысел поэта. Ясно только, что душа, отданная созвучиям слов, вступает на извилистую тропу, откуда выход – другая извилистая тропа. Причем логика фразы, ясность события только скрывают капкан либо яму. Таково стихотворение «Лес» Н.С. Гумилева. Стихотворение любовное, на наш взгляд, но кого, как и почему любят?

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы.
Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил…
И следы в песке видали рыбаки
Шестипалой человеческой руки.

Здесь стрела Эроса распалась в жутком, гнилом, гиблом, немыслимом пространстве. Его можно исследовать только на ощупь, в дрожащем ворохе ржавых листьев, в лепрозоидных изъянах пней, пальцами живыми или мертвыми – неясно. Между жизнью и смертью пролегла загадочная страна, полная

рощ, морей, донного или берегового песка, инфернальных или томительно чуждых тварей:

Только раз отсюда в вечер грозовой
Вышла женщина с кошачьей головой.

В этом путешествии поэта сопровождает возлюбленная, но кто она? Клочок зловещего тумана, «объект» инфернального пейзажа? Или она из той страны, которая и присниться не умеет? Или все окружающее – только смешанное с мыслью поэта очарование ее кос, «колец огневеющей змеи», или ее глаз, что зеленеют, «как персидская больная бирюза»? Окончание стихотворения решено в сплошном «может быть» без всякой отчетливости. Может быть: тот лес – душа твоя или любовь моя; необозримое пространство вне жизни и смерти, куда мы отправимся.

Когда-нибудь. Потом. В поисках новой любви. Без желания. Без надежды.

Либо надо идти к массам, как Маяковский, либо… Здесь открывается необозримая ширь. Только эта ширь едва ли «от мира сего», «от жизни сей»:

Однообразные мелькают
Все с той же болью дни мои,
Как будто розы опадают,
И умирают соловьи.

Этот период переживает каждый поэт, иногда он продолжается постоянно. Жизнь волочится, как ядро за каторжной ногой. Но и мне приказавшая любовь печальна тоже. Страны воображения исчезают. От усталости, от бесконечных тягот. Жить все равно, умереть все равно. Хотя смерть… все же сулит нечто новое. Что?

И если я живу на свете,
То лишь из-за одной мечты –

Мы оба, как слепые дети,
Пойдем на горные хребты.

Напевность четырехстопного ямба уничтожается трагизмом конкретным, откровенным. Жутко представить слепых детей на горных хребтах. И это – мечта! Важная особенность современной поэтики. Традиционно противоположные понятия: правда и ложь; мечта и действительность; ночь и день; небо и земля; счастье и несчастье – потеряли свои оппозиции и превратились в совершенно самостоятельные сущности и эмоции. Пропадает привычный наклон мажора и минора. Вместо арии Розины или версальских фонтанов – сомнамбулические блуждания. Что такое счастье без несчастья, день без ночи, небо без земли? Неоновый свет, относительное благополучие фигур паноптикума. И что хотят «слепые дети»? На ощупь почувствовать умирание роз? А как «слушать мертвых соловьев»?

Момент или день вместо томительной ежегодности. Взгляд, родинка, поворот плеч вместо рекламно-классической красоты. Хохот, обрывающийся вкрадчивой нежностью молчания. Обещание, рассыпанное трелью ресничных взмахов. Походка, ломающая и сон, и действительность. Реальность, пошлая, как селедка, завернутая в газету.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

Золото такого кренделя, модуляции такого плача скрашивают ли ежедневность, томительную пародию на вечность? Курорт начала двадцатого века. Шлагбаумы, прогулки среди канав, котелки, тросточки, улыбчивые усики. Пьянка. Сначала деликатная, затем небрежная, потом безобразная. In vino veritas. Мы узнаем описание. «Незнакомка» Александра

Блока – одно из лучших стихотворений русского символизма о любви. Что такое символизм – мы не знаем, поскольку литературоведческие термины, скорее, уводят любопытство в какую-то путаницу, нежели намекают на определенность. Альдонса – символ Дульсинеи или наоборот? Из нашего текста следует, что подробности – это реальность, а главное – символ. Последнее вполне подходит к «Незнакомке». Банальщина загородного ресторана, «лакеи сонные», «пьяницы с глазами кроликов» – подробности. Красивая одинокая женщина проходит и садится у окна. Каждый вечер. Вероятно, женщина сомнительного поведения. Правда, подробность туманится примечанием пьяного поэта («Иль это только снится мне?»). Глаза героя обретают символическую перспективу:

И странной близостью закованный
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Опьянение, вероятная доступность «незнакомки» могут обьяснить лишь близость Эроса Пандемоса, не более того. Но здесь сияние золотой стрелы раскрыло глаза поэту… на главное. Это «главное» еще проблематично мешается с вином. Суггестия опьянения – ажитация, внезапное соучастие в чужих тайнах. Но «главное» повелительно проступает:

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

Как мы упоминали в начале, стихотворение можно прочесть иначе, придать строкам другой смысл. Но зачем усложнять концепцию? Если мы чего-то и добились, то самых простых вещей. Ясно и так – обычное понимание любви изменилось в

двадцатом веке. Товарищество, делячество, грубая простота, сексуальная свобода – все это не прибавило остроты любовному переживанию. Для поэтов символизма женщина так и осталась тайной – только еще более мучительной.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ЕВГЕНИЯ ГОЛОВИНА

А. Рембо

Пьяный корабль

Я спускался легко по речному потоку,
Наспех брошенный теми, кто шел бичевой.
К разноцветным столбам пригвоздив их жестоко,
Краснокожие тешились целью живой.

И теперь я свободен от всех экипажей
В трюме только зерно или хлопка тюки…
Суматоха затихла. И в прихоть пейзажей
Увлекли меня волны безлюдной реки.

В клокотанье приливов и в зимние стужи
Я бежал, оглушенный, как разум детей,
И полуострова, отрываясь от суши
Не познали триумфа столь диких страстей.

Ураганы встречали мои пробужденья,
Словно пробка плясал я на гребнях валов,
Где колышатся трупы в инерции тленья
И по десять ночей не видать маяков.

Словно яблоко в детстве, нежна и отрадна,
Сквозь еловые доски сочилась вода.
Смыла рвоту и синие винные пятна,
Сбила якорь и руль неизвестно куда.

С той поры я блуждал в необъятной Поэме,
Дымно-белой, пронизанной роем светил,
Где утопленник, преданный вечной проблеме,
Поплавком озаренным задумчиво плыл.

Где в тонах голубой, лихорадочной боли,
В золотистых оттенках рассветной крови,
Шире всех ваших лир и пьяней алкоголя,
Закипает багровая горечь любви.

Я видал небеса в ослепительно-длинных
Содроганьях… и буйных бурунов разбег,
И рассветы, восторженней стай голубиных,
И такое, о чем лишь мечтал человек!

Солнце низкое в пятнах зловещих узоров,
В небывалых сгущеньях сиреневой мглы,
И подобно движениям древних актеров,
Ритуально и мерно катились валы…

Я загрезил о ночи, зеленой и снежной,
Возникающей в темных глазницах морей,
О потоках, вздувающих вены мятежно
В колоритных рожденьях глубин на заре.

Я видал много раз, как в тупой истерии
Рифы гложет прибой и ревет, точно хлев,
Я не верил, что светлые ноги Марии
Укротят Океана чудовищный зев.

О Флориды, края разноцветных загадок,
Где глазами людей леопарды глядят,
Где повисли в воде отражения радуг,
Словно привязи темно-опаловых стад.

Я видал как в болотах глухих и зловонных
В тростнике разлагался Левиафан,
Сокрушительный смерч в горизонтах спокойных
Море… и водопадов далекий туман.

Ледяные поля. В перламутровой яви
Волны. Гиблые бухты слепых кораблей,
Где до кости обглоданные муравьями,
Змеи падают с черных пахучих ветвей.

Я хотел, чтобы дети увидели тоже
Этих рыб – золотисто-певучих дорад.
Убаюканный пеной моих бездорожий
Я вздымался, загадочным ветром крылат.

Иногда, вечный мученик градусной сети,
Океан мне протягивал хищный коралл.
Или, в желтых присосках бутоны соцветий.
Восхищенный, как женщина, я замирал…

А на палубе ссорились злобные птицы,
Их глаза были светлые до белизны,
И бездомные трупы пытались спуститься
В мой разломанный трюм – разделить мои сны.

Волосами лагун перепутан и стянут,
Я заброшен штормами в бескрайний простор,
Мой скелет опьянелый едва ли достанут
Бригантина Ганзы и стальной монитор.

Фиолетовым дымом взнесенный над ветром,
Я пробил, точно стенку, багровую высь,
Где – изящным подарком хорошим поэтам –
Виснут сопли лазури и звездная слизь.

В электрических отблесках, в грозном разгуле
Океан подо мной бушевал, словно бес,
Как удары дубин грохотали июли
Из пылающих ям черно-синих небес…

Содрогался не раз я, когда было слышно,
Как хрипят бегемоты и стонет Мальстрем,
Я, прядильщик миров голубых и недвижных,
Но Европа … ее не заменишь ничем.

Были звездные архипелаги и были
Острова… их просторы бредовы, как сон.
В их бездонных ночах затаилась не ты ли
Мощь грядущая – птиц золотых миллион?

Я действительно плакал! Проклятые зори.
Горько всякое солнце, любая луна….
И любовь растеклась в летаргическом горе,
О, коснулся бы киль хоть какого бы дна!

Если море Европы… я жажду залива.
Черные лужи, где пристани путь недалек,
Где нахмуренный мальчик следит молчаливо
За своим кораблем, нежным, как мотылек.

Я не в силах истомам волны отдаваться,
Караваны судов грузовых провожать,
Созерцать многоцветные вымпелы наций,
Под глазами зловещих понтонов дрожать.

А.Рембо

Гласные

А – тьма, Е – белизна, И – пурпур, У – зелёный,

О – синий. Тайное рожденье каждой гласной:

А – черный бархат мух – божественно прекрасно

Они над падалью гудят неутолённо.

Зловещая вода безвыходной лагуны.

Е – тайна глетчеров и белых королей.

И – пурпур, кровь плевка. Презрительные губы

В багряном бешенстве алеют веселей.

У – дивный океан зеленоватых прерий.

Весна алхимии. Морщины недоверий

На лбу искателей загадочных вещей.

О – резкий звук трубы и синий запах снега.

Молчанье звездных пропастей. Омега,

О – фиолетовый расцвет Ее очей.

ГУСТАВ МАЙРИНК – ДЫХАНИЕ КОСТЕЙ[1]

«Господин императорский лейб-медик рассеяно сидел за бутылкой Мельника, в утробе которой электрическая настольная лампа рождала вспышки рубиновых искр. Временами поднимая голову, он видел в дверном зеркале второго императорского лейб-медика, при этом всякий раз к нему возвращалась одна и та же мысль: как, в сущности, удивительно зеркальное отражение поднимало бокал левой рукой, в то время как сам он использовал правую, и перстень с его левого безымянного пальца двойник может носить только на правом.

Там происходит странное обращение, оно должно было бы внушать ужас, если бы мы не привыкли с детства видеть в нем нечто само собой разумеющееся. Гм. Но где в пространстве может происходить такое обращение? Да, да, конечно: строго говоря, в некоей единственной математической точке... Весьма примечательно: в такой крошечной точке может происходить больше, намного больше, чем в самом протяженном пространстве!»

Этот пассаж из книги «Вальпургиева Ночь» австрийского писателя Густава Майринка прекрасно характеризует его мировоззрение. Волшебная точка, уникальное пространство, в котором происходит контакт посюстороннего с потусторонним, тревожный, зловещий, магический миг перехода от этого к Иному, от времени и пространства – к вечности и вездесущести, от конечного и преходящего – к бесконечному и нескончаемому… Конечно, же Густав Майринк никакой не писатель.

---

[1] Сценарий радио-передачи «Finis Mundi». 1998. Участвуют: А. Дугин, Г. Осипов, Б. Симонов

Лишь на основании самых формальных показателей его труды можно причислить к литературе. Подобно Лафкрафту, Клоду Сеньолю, Жану Рэ, Майринк обращался к литературе лишь как к вспомогательному средству. Его основной и главной профессией была совершенно иная область область эзотеризма, магии, оккультных наук. Он не писатель интересующийся мистикой, но мистик, интересующийся литературой. А это большая разница.

Густав Майринк родился 19 января 1868 года в Вене. Его мать была известной актрисой. Отец – могущественный министр барон фон Фарнвюлер. Брак был гражданским, и из-за незаконнорожденности Майринк взял себе фамилию матери. В юности Майринк попытался заниматься коммерцией, но не очень успешно. В скором времени он нашел свое настоящее призвание – сферу оккультного. Вначале Майринк пытался совмещать светское и мистическое. Согласно одному анонимному доносу, он даже использовал магические операции для того, чтобы добиться успехов в банковском деле. Но, возможно, это были лишь наветы. Как и Эвола, Густав Майринк в какой-то момент очутился на пороге самоубийства. Но странный случай воспрепятствовал этому. Сам он в автобиографическом рассказе «Лоцман» описывает эту ситуацию так:

«Когда я уже стоял в своей комнате, готовясь навсегда уйти из мира живых, что-то зашуршало под дверью, и я увидел, как в щель просунули тонкую брошюрку со странным названием «Жизнь после смерти». Это, конечно, было простым совпадением, но показалось настолько чудесным, что невозможно было не увидеть в этом мистического знака. Это сохранило мне жизнь».

Но роковая линия суицида не оставила Майринка. Спустя много лет, его двадцатичетырехлетний сын Харро Фортунат окажется в том же положении. Посреди комнаты с пистолетом в руке. На этот раз чуда не произойдет. Самоубийство сына потрясет Майринка. В письме к другу он признавался:

«Я испытал подлинный ужас, пережив в реальности с близким человеком ту же ситуацию, которая так занимала мое воображение и к которой я столько раз обращался в творчестве. В судьбе есть нечто наследственное. Магия крови – не пустое слово...»

Став на стезю оккультных поисков, Густав Майринк интересуется наиболее глубинными и серьезными сторонами мистики. Остроумие, ироничность, парадоксализм, холодный ум, определенная доля скептицизма – все это отличает его от обычных представителей неспиритуалистической среды, в которой Майринк вращается. Теософы и оккультисты, как правило, легковерны, тщеславны, сентиментальны и ограниченны. В отношении потустороннего они стоят чаще всего в пассивной позиции. Смакуя гротескные системы и экстравагантную терминологию, поддаваясь на циничные трюки восточных шарлатанов, впадая по поводу и без повода в гуманистический пафос и повторяя бредни о гималайских учителях, махатмах, белых братьях и т. д., неоспиритуалисты подсказали писателю многие юмористические сюжеты для его едких новелл, высмеивающих эти круги. Но и чванливая тупость профанического мира с его жандармами, врачами, чиновниками и обывателями не могла внушить Майринку, человеку укушенному духовным змеем, никакой симпатии. Майринк среди гротескных масок современного спиритуализма ищет чего-то более глубокого и серьезного, входа в подлинные тайники оккультного, замаскированные претенциозными и фальшивыми подделками и запутанные в лабиринтах шарлатанизма. Кое-что ему удается найти. «Цепь Мириам», маго-герметический орден Джулиано Креммерца, одна из самых серьезных инициатических организаций Запада. Посвящение в Цепь Мириам во многом предопределит дальнейший путь Майринка, даст сюжеты его главных литературных романов. Майринк получает инициацию в алхимические опыты, которые он проводит вместе с известным современным алхимиком Александром фон Бернусом

в его лаборатории Солуна. Проходит тантро-магические степени, осваивает опасные и трудные практики реализационной магии. Мало-помалу обратная сторона проступает в его жизни все яснее и отчетливей. Вместе с тем он выбирает форму для фиксации своих поисков в потустороннем мире. Ей становится литература. Самым знаменитым произведением Майринка, принесшим ему мировую известность, был первый написанный им роман «Голем». Без сомнения, это самое удачное в художественном смысле его произведение. По роману ставились спектакли, он выдержал множество переизданий, его экранизировали экспрессионистские режиссеры.

Голем? Я уже так много слышал о нем. Вы знаете что нибудь о Големе, Цвак? Кто может сказать, что он что-нибудь знает о Големе. Он живет в легенде, пока на улице не начинаются события, которые снова делают его живым. Уже давно все говорят о нем. И слухи разрастаются в нечто грандиозное. Они становятся до такой степени преувеличенными и раздутыми, что в конце концов гибнут от собственной неправдоподобности. Начало истории восходит, говорят, к XVII веку. Пользуясь утерянными теперь указаниями каббалы, один раввин сделал искусственного человека, так называемого Голема, чтоб тот помогал ему звонить в синагогальные колокола и исполнял всякую черную работу.

«*Однако настоящего человека из него не получилось. Только смутная, полусознательная жизнь тлела в нем. Да и то, говорят, только днем, и поскольку у него во рту торчала магическая записочка, втиснутая в зубы, эта записочка стягивала к нему свободные таинственные силы вселенной. И когда однажды перед вечерней молитвой раввин забыл вынуть у Голема изо рта талисман, тот впал в бешенство, бросился про темным улицам, уничтожая все по пути. Пока раввин не кинулся за ним вслед и не вырвал талисмана. Тогда создание это упало бездыханным. От него не осталось ничего, кроме*

небольшого глиняного чурбана, который и теперь еще показывают в Старой синагоге».

Голем не исчез окончательно. Он появляется снова и снова каждые тридцать три года: безбородый, с желтым лицом монгольского типа, в старинной выцветшей одежде. Некоторое время он идет по кварталу и вдруг становится невидимым. Майринк превратил древнюю легенду в драматическое тревожное повествование о поиске героем Атанасиусом Пернатом своего высшего Я. Атанасиус Пернат сталкивается с Големом наяву. Это порождает в нем бурю новых и странных чувств, тревожных, страшных мыслей и видений. Он ясно ощущает, что приближается к краю бездны, в которой ему откроется какое-то невероятное, невозможное знание. Он обретает духовного учителя каббалиста Шемайю Гиллеля. Гиллель открывает Пернату смысл явления Голема:

«*Знай, что человек, который посетил тебя и которого ты зовешь Големом, означает Воскресение из мертвых внутри духа. Все на земле – не что иное, как вечный символ в одеянии из праха. Ужасают только призраки, Кишшуф. Жизнь язвит и жжет как власяница, лучи духовного мира греют и ласкают. Кто пробудился, тот уже не может умереть. Сон и смерть – одно и то же. Две тропинки идут рядом: путь жизни и путь смерти. Ты получил книгу Иббур и читал ее. Твоя душа зачала от духа жизни. Гиллель, Гиллель, дай мне идти путем, которым идут все люди, путем смерти. Люди не идут никаким путем, ни путем жизни, ни путем смерти. Вихрь носит их как солому*».

Книга Иббур на древнееврейском означает зачатие. Речь идет о втором рождении, волевом инициатическом, трансцендентном рождении свыше. Майринк вкладывает в уста каббалиста Гиллеля самый главный закон Традиции. Мир Духа не просто продолжение обыденной человеческой реальности, не культурный довесок и не продукт человеческих фантазий. Это конкретная преображающая реальность. Когда она вторгается в жизнь человека, то меняет в ней все. Ситуации, люди и вещи,

события и предметы утрачивают старое привычное значение и предстают в совершенно новом свете. Сон и явь меняются местами. Чудесное становится обыденным, обыденное представляется фантастическим и невозможным. И тогда человек начинает понимать, что Голем – это не какой-то экстравагантный мифологический персонаж, но само человеческое естество, тот труп из праха и глины, который мы ежедневно носим с собой, зеркальное изображение, получившее самостоятельность. Голем – это наше собственное малое я, ограниченное разумом, пространством и временем, но увиденное в молниеносной вспышке инициации, озарения вечным духом.

«*Истинно, истинно говорю вам, тот кто не родится свыше, тот не увидит Царствия Божия».*

Главный герой Майринка через множество инициатических испытаний достигает заветной цели. Он заключает химический брак с Мириам, дочкой Гиллеля. Брак в потустороннем мире, которому предшествует кошмарное мучительное сожжение обоих. Еще подробнее Майринк развивает эту тему в романе «Белый Доминиканец». Здесь обширная необъятная тема духовного значения Любви мужчины и женщины переводится в законченную, почти техническую оккультную формулу. При жизни – истинное слияние двух существ в одно, а это и есть тайная и высшая задача инициатической Любви. Но кто-то один из влюбленных должен умереть. Или оба. Но слово Любовь AMOR состоит из частицы A (отрицание) и MOR или MORS (смерть). В «Белом Доминиканце» смерть возлюбленной Офелии становится для главного героя Христофора Таубеншлага путем и к ее воскрешению, и к достижению тотального бессмертия. Два становятся Одним. Рок противоположностей: жизнь-смерть, мужчина-женщина – преодолевается героикой алхимического брака. И снова, как и в «Големе» все венчает огонь, мистический огонь оперативной духовной алхимии. Этот огонь сплавляет между собой две половины меча, завершая длительное и драматическое приготовление

монады. Тема огня и тема химического брака, дающего начало появлению нового существа Андрогина, Ребиса а также само имя мистической невесты Атанасиуса Перната, Мириам, – все это явно заимствовано Майринком из арсенала инициатических идей и методик Джулиано Креммерца. Передо мной манускрипт с фрагментами реализационных эвокаций Цепи Мириам. Надпись на первой странице предупреждает о строгой конфиденциальности документа. Но яснее, чем это сделал Густав Майринк, раскрыть секреты школы Джулиано Креммерца невозможно. Нарушим запрет и мы.

«*Залиил Адриар Ормуз, Архангелы Света.*

Конс-Син-Дар, Единственный дух воскрешения плоти и спасения души, я призываю тебя во мне и вне меня…

Пусть великим будет чудо, пусть Мириам появится.

Пусть судьба победы будет быстра как тысяча молний, как сотни и тысячи вспышек СВЕТА.

Che il prodigio sia grande che Miriam appaia

Che il destino del trionfo sia rapido come mille volte il fulmine come cento e piu volte la luce»

Не пугайтесь и не озирайтесь по сторонам, самую центральную часть текста мы опустили по соображениям политической корректности. Рожденному свыше наш привычный мир представляется кошмарным и пугающим театром теней. Обыденное предстает чудовищным, то, что люди мира сего просто не замечают, бросается в глаза. Как в периоды психического расстройства или в наркотическом опыте слова странно меняют смысл, формы предметов расплываются, знакомые ситуации и самые обычные люди кажутся зловещими знаками, пугающими монстрами. Такой взгляд на посюстороннее из потустороннего вдохновил Густава Майринка на целую серию бытовых зарисовок, отраженных в его рассказах, романах, новеллах. В устах посвященного даже обычные австрийские имена начинают звучать как-то особенно зловеще.

«Доктор Иов Паперзум». Неисправимый ягнятник Амадей Кнедльзеддер». «Посещение доктором Оберейтом пиявок,

уничтожающих время». «Растения доктора Чиндерелла». «Зенон Заваньевский, импрессарио чудовищ». «Доктор Газельмайер, кормящий луну». «Лорд Гопплес из общества не умерших покойников». Все эти галлюцинативные персонажи кишат в произведениях Майринка. Эстетика чрезмерности служит писателю для того, чтобы передать специфически инициатическое восприятие мира и людей тем, кто посвящен в реальные таинства. Жандармы и старьевщики, нищие и циркачи, ученые и светские дамы несут на себе безошибочно схватываемую Майринком печать големичности. Это лишь глиняные фигуры. Хабал гармин, дыхание костей, гротескные марионетки, ведомые случайно пришедшими демонами. В некоторые критические моменты истории, в периоды социальных потрясений, эта гротескность становится явной не только для посвященных, но и просто для внимательных свидетелей. И тогда обнаруживается, что человек – это не человек, но скорлупа, тень, личина, под которой прячется вереница темных духов. Причем речь идет не только о явно одержимых, но обо всех без исключения. Ситуация начала века, в которой жил и писал Густав Майринк, поразительно напоминает то безвременье, в которое довелось жить нам.

Общество не умерших покойников, строящих капитализм…

«*Одна лишь Клара*
Мне в мире пара
Трала-трала-трала
Тра-ла-ла-ла-ла»

«Мы все ели кислые грибки, плавающие вместе с какой-то острой травой в слизистой, прозрачной, как вода, жидкости. И вдруг у нашего стола появился странный акробат в болтающимся трико, а направо от него напудренный горбун с белым как лен париком. Рядом с ним женщина, и все смеялись. Ах, да что там, одумал я, ах, да что там. Потом горбун в зеленом, покрытом пятнами камзоле держал на коленях уличную девку и сдирал с нее платье дрожащими, угловатыми движениями

как бы в пляске святого Витта. Словно следуя ритму неслышной музыки. Вдруг я услышал голос горбуна: «Между одной секундой и следующей есть всегда граница, но она лежит не во времени, ее можно только мыслить. Это петли. Как в сетке. Если даже сложить все границы еще не получится времени. Вы живете пятьдесят лет, из них десять у вас крадет школа, остается сорок. И двадцать пожирает сон: остается двадцать. И десять заботы: остается десять. И пять лет идет дождь: остается пять. Из них вы четыре проводите в страхе перед завтра: итак вы живете один год, может быть! Почему же вы не хотите умереть? Смерть хороша. Там всегда покой. И никаких забот о завтрашнем дне. Там безмолвное настоящее, какого вы не знаете, там нет ни до, ни после. Там безмолвное настоящее, какого вы не знаете Это те скрытые петли между двумя секундами в сети времени». Слова горбуна пели в моем сердце, я взглянул и увидел, что у девушки спустилась рубашка и она голая сидит у него на коленях. У нее не было грудей и не было живота. Только какой-то фосфоресцирующий туман от ключицы до бедра. Горбун схватил рукою этот туман, и что-то загудело, словно басовые струны, и с грохотом посыпались куски известкового камня. Вот какова смерть, почувствовал я, – как известковый камень».

«*Одна лишь Клара*
Мне в мире пара
Играла-трала-трала
Тра-ла-ла-ла-ла».

Химеры обезумевшей реальности пытаются сбить посвященного с пути. Темное население ближнего зарубежья в магическом смысле, естественно, – эфиальты, гоблины, скорлупы, клиппот, призраки стремятся захватить ищущего пробуждения в свой страшный и бессмысленный хоровод. Сразу за магической границей лежит малопривлекательный мир, в общем и целом напоминающий наш собственный; он так же бессмысленен и скучен, так же эфемерен и преходящ, так же пуст и

невразумителен. В суетной жизни мелких демонов не больше смысла, чем в заботах государственных чиновников или новых русских. Такие же косые оплывшие рожи, тот же глуповатый хохоток, та же терпкая влажная мразь души. Более того, между этими двумя пластами реальности существует крепкий сговор. Их объединяет общая тайна, тайна пустого ореха, желающего быть расколотым… Герои Майринка по долгу плутают в лабиринтах внешних сумерек, сталкиваясь со всем черным пантеоном стражей порога. Миновать их не так-то просто. Страх и влечение, раз возникнув, могут погубить все дело навечно. Магическое пробуждение не для чистоплюев. Темные демоны – часть нас самих. Ведь мы Големы, оживленные тусклым мерцанием не принадлежащей нам жизни. Данной в рассрочку и с возвратом. Мы сами – дыхание костей. Стражи порога.

Только признав это, перешагнув через отвращение (и самоотвращение), можно пойти дальше, вглубь манящих регионов духа – туда, в дворцы волшебного Андрогина, где нет времени и пространства, и лишь белые крылатые фигуры строго и сосредоточено чертят сложные геометрические фигуры на желтом пергаменте судьбы мира и логику космических циклов…

Каждый человек – это инструмент, только сам этого не знает. И лишь одно Я – не инструмент: оно пребывает в Срединной Империи, вдали от знаков плюс-минус. Все остальное – только инструмент. Невидимое – инструмент Я.

Теме прорыва за опасные владения Стражей Порога, доминионы черных двойников, посвящен самый объемный и сложный роман Густава Майринка «Ангел Западного Окна». Он повествует о духовном пути английского алхимика и мага Джона Ди. Лабиринты уводящих от цели магических ситуаций воплощены в двусмысленной и тревожной фигуре Зеленого Ангела, вестника промежуточного мира, состоящего наполовину из сублимированных энергий плоти, а на половину из сгущенных дыханий потустороннего. Центробежная сила действует не только на периферии в мире материи, но и на более прибли-

женных к центру орбитах. В этом и состоит риск магического пути – здесь можно навсегда остаться черным сателлитом какой-то вторичной и зловещей демонической звезды… Сам Джон Ди, которого посвященные из ордена Golden Dawn in the outer считали создателем могущественного енохианского языка (это и был язык Зеленого Ангела), преодолевает, хотя и с большим трудом, все препятствия. Но другой персонаж, художественно более выразительный, Бартлет Грин, навсегда остается в промежуточном измерении, в мирах Изиды Черной, лунной матери, покровительницы кошек, нищих, акробатов и бродячих актеров (честно говоря, и это не мало). Бартлет Грин в «Ангеле Западного Окна» рассказывает о своей инициации в культ Черной Изиды:

«*Внезапно я увидел странный мир: в воздухе кружились сиие неведомой породы птицы с бородатыми человеческими лицами, звезды на длинных паучьих лапках семенили по небу, куда-то шествовали каменные деревья, рыбы разговаривали между собой на языке глухонемых, жестикулируя неизвестно откуда взявшимися руками… черный дым… на самом горизонте… какой-то плоский, словно нарисованный… Чем выше он поднимался, тем становился шире, пока не превратился в огромный черный треугольник, обращенный вершиной к земле. Потом он треснул, огненно-красная рана зияла сверху донизу, а в ней с бешеной скоростью вращалось какое-то чудовищное веретено… наконец я увидел Изиду Исаис. Черную Мать… Тысячерукая, она ткала на своей гигантской прялке человеческую плоть… кровь струилась из раны на землю, алые брызги летели в разные стороны…. попадали на меня, теперь я стоял окропленный зловещей экземой красной бубонной чумы, видимо, это и было тайное крещение кровью….. на оклик Великой Матери та, что спала во мне подобно зерну, проснулась, и я, слившись с нею, дочерью Исиды, Исаис, в единое двуполое существо, пустил ростки на земле вечной жизни…*»

Впечатляющее описание первой стадии тантрической инициации. Слияние с Дакини, ипостасью черной богини Кали. В алхимии это называется режимом женщины. Доминацией Луны.

«*Дщери Иерусалимские! Черна я, но красива. Как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы… О, как ты прекрасна, возлюбленная моя, как ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими, как стадо коз, сходящих с горы Галаадской… Восстани, севере и гряде, юже, и повей во вертограде моем, и да потекут ароматы мои».*

Густав Майринк отчетливо понимал, что в нашем мире что-то радикально меняется. Конечно, законы магии и алхимии, в сущности, одни и те же, но космические циклы влияют на способы и пути духовной реализации. Майринк, подобно Генону и Эволе, однозначно констатирует, что мы живем в самой низшей точке космической полночи, в период великой Вальпургиевой Ночи.

«Вальпургиева Ночь». Так и называется один из его романов.

«*Для посвященного всякий мир – темница, и всякая эпоха – путы, ведь он стремится к полному освобождению от законов времени и пространства. Но все же есть такие миры и моменты времени, когда дело обстоит особенно плохо. Стяжать спасения особенно трудно. Пробудиться особенно тяжело. Это период конца цикла. Кали-юга. Железный век.*

Раз в год, 30 апреля наступает Вальпургиева ночь. Тогда, как говорят в народе, мир демонов выходит на свободу. Но есть и космические Вальпургиевы ночи. Они разделены слишком большими временными интервалами, чтобы человечество могло их вспомнить, поэтому каждая космическая Вальпургиева ночь считается новым, никогда прежде не встречавшимся явлением. Сейчас начало такой Вальпургиевой ночи. В такую ночь высшее становится низшим и низшее высшим. Тогда события почти без всяких причин взрываются одно за другим, тогда уже ничего нельзя обосно-

вать психологически, как в известных романах, где половая проблема любви (стыдливо прикрытая, чтобы бесстыдней ее высветить) предстает каким-то ядром мироздания, а в счастливом замужестве буржуазной тетки усматривают чуть ли не воскрешение божественной поэзии. Час пробил, и псы диких егерей вновь перегрызут свои цепи, но преломится нечто и для нас: великий закон молчания! Сутра: «Народы Азии, храните свое неизреченное молчание» – более недействительна. Мы поступаемся ею во благо того, кто созрел для полета. Мы должны говорить».

В конце жизни сам Майринк принимает буддизм в тантрической версии Бо-Ин-Ра. В эзотеризме Востока он видит единственный ответ на проблемы, поставленные «Вальпургиевой ночью», центром которой является выродившийся, утративший свою духовную традицию Запад.

Майринк умер 4 декабря 1932 года. К этому времени его литературная слава сошла на нет, последовавшие за «Големом» чисто эзотерические романы: «Зеленый лик», «Белый Доминиканец», «Ангел Западного Окна» были встречены критикой и читателями с прохладным безразличием, став достоянием профессиональных мистиков. Любопытно, что на итальянский почти все романы Густава Майринка перевел не кто иной, как Юлиус Эвола. Вообще Эвола очень ценил Майринка, считая его редчайшим исключением среди современных западных эзотериков. Их объединял и интерес к алхимии и магии, и тантризм, и контакты с Цепью Мириам Креммерца, и совершенно особенный холодный аристократизм, полное отсутствие неоспоритуалистической сентиментальности. Генон, более строгий и более академичный, напротив, относился к Майринку довольно скептически, считая, что слишком откровенное изложение эзотерических идей в художественной форме чрева-

то пародией и искажением их содержания. Кроме того, Генон крайне неприязненно относился к буддистской традиции.

В нашем распоряжении находится удивительно интересная переписка относительно творчества Майринка между Геноном и Эволой. Эвола всячески защищает Майринка, причисляя его к высочайшим авторитетам современного эзотеризма.

Свою смерть Густав Майринк предчувствовал заранее. В последний день он расположился в кресле на своей вилле и обратил взгляд на поверхность расположенного рядом Штарнбергского озера. Успокоив жену, убежденный, что речь идет о простом переходе в иное состояние, Густав Майринк умер, так и не сомкнув глаз.

Нет сомнений, что его прямая гордая фигура с обритым черепом вступила в магический круг людей, грудь которых украшена серебряными табличками с надписью «Союз питомцев утреннего рассвета».

Друг Майринка, австрийский поэт Оскар Винер, задолго до этого написал строчки, приводимые Майринком в Големе:

«А где сердечко из коралла?
Оно на ниточке висело
И на заре сгорело алой...»

ГРАФ ЛОТРЕАМОН – КРЫЛАТЫЕ СПРУТЫ СОЗНАНИЯ[1]

«Глупый представитель человеческого рода, человек-идиот, ты раскаешься в своем поведении, раскаешься, это говорю тебя я, граф Лотреамон, раскаешься...»

– И раскается…

«*В течение всей моей жизни я наблюдал этих людей, всех без исключения узкоплечих, совершающих бесконечные и глупейшие поступки, растлевающих своих ближних, извращающих свои души всеми возможными способами. И они еще называли побудительными причинами таких действий – славу! Наблюдая за этим зрелищем, я хотел смеяться как и все остальные, но... не мог, эта странная имитация оказалась мне недоступной... Тогда я взял бритвенное лезвие, острое, очень строе, и взрезал себе кожу вместе с мясом в том месте, где начинается раздвоение губ. На какое-то мгновение мне показалось, что я добился искомого результата. И принялся рассматривать в зеркале этот изувеченный по собственной воле рот. Но это была ошибка! Потоки льющейся крови, хлещущей из ран, не позволяли мне рассмотреть, похожа ли моя улыбка на улыбки остальных смертных. Но более пристальное изучение изображения в зеркале скоро привело меня к убеждению, что все же моя улыбка была абсолютна не похожа на привычную человеческую гримасу. Иными словами я так и не засмеялся...»*

Эти слова вы, безусловно, узнали. Конечно, Лотреамон, кто же еще… Сейчас странное время: кто бы мог подумать, что

---

[1] Сценарий радио-передачи «Finis Mundi». 1998. Участвуют Е. Головин, А. Дугин, Г. Осипов, Переводы Лотреамона и фрагменты эссе Е. Головин.

графа Лотреамона издадут (хотя и в очень плохом переводе) значительным тиражом у нас, в этой стране…

– Странный тревожный дух этого величайшего из современных поэтов, самого современного из современных поэтов, настолько не вяжется с традиционной сусальной ложью нашей культуры, что нам казалось, нет более антисоветского и радикально нонконформного чтения, более неприемлемого автора, более неусвояемого дискурса.

Лимонов рассказывал, как Вы, Евгений Всеволодович, читали ему Ваши переводы Шестой Песни Мальдорора еще до его эмиграции в московском подполье, и как он понял все значение Лотреамона только много позже, во Франции, спустя 20 лет, когда, кстати, петицию о предоставлении Лимонову французского гражданства подписал знаменитый сюрреалист Филипп Супо, лучший иллюстратор Лотреамона, и один из тех, кто открыл для человечества этого гения… Сейчас поразительное время, когда становятся известными ранее тщательно цензурируемые вещи, но вместе с тем как бы исчез читатель, от которого имело бы смысл скрывать их и далее… Граф Лотреамон опубликован, каждый может войти в кристаллически жестокую вселенную этого ослепительного гения, но…

Этот «каждый» оказался фикцией, как раз тем «идиотом», борьбу с которым – и с чьим создателем – Граф Лотреамон сделал целью своей странно короткой, абсолютно энигматической, но бесконечно осмысленной жизни.

Изидор Дюкасс родился 4 апреля 1846 года в Монтевидео в семье французского посланника. Уже одна эта подробность – Монтевидео – делает его уникальным. Много ли знаменитых людей мировой культуры родились в Монтевидео? Конечно, немного. Вообще никто, кроме Изидора Дюкасса там не родился. И сам он прекрасно отдавал себе в этом отчет. Отныне, когда в культурологии упоминается «дитя Монтевидео», ясно, что речь идет именно о нем, о самом ужасном авторе современ-

ной поэзии, о графе Лотреамоне, настоящим именем которого было «Изидор Дюкасс». Настоящее имя….

– Стоп. Так выражаться неосторожно. Имея дело с тем, с кем мы его имеем, надо тщательно подбирать слова. Что такое «настоящее имя»? То, которое записано в метрике? Это слишком поверхностный взгляд. Тема «имени» является центральным моментом духовной магической реализации индивидуума. Не случайно во всех посвятительных обществах при вступлении существует обряд смены старого имени на новое. Так дело обстояло в рыцарских орденах, в эзотерических братствах, так дело обстоит и в церковной иерархии, а также в монашестве. Так что Изидор Дюкасс – имя «метрическое», формальное… Гораздо ближе к сущности уникального существа, о котором мы говорим, будет имя «граф Лотреамон». Это и есть его настоящее имя… А то, что было записано в документах Изидор Дюкасс – всего лишь псевдоним…

– Пусть так. Но если продолжать эту логику, можно сказать, что и Лотреамон – это не последнее определение… Еще более тайным, еще более магическим и тревожно-оперативным догматическим именем является имя…

– Мальдорор!

«Зло Зари». «Зло Золотой Зари»? Золотой Зари во внешнем пространстве, in the outer…

«*Мальдорор поет только для самого себя, не для других. Он не поверяет свое вдохновение весами человеческих мнений. Он приходит свободным как буря. Он замкнулся однажды в необозримые просторы своей воли. И он не боится никого, кроме самого себя. В своих сверхъестественных битвах он снова и снова атакует человека и его создателя, всегда выходя победителем, так рыба-меч вонзает свой отросток в китовый живот.*»

Изидор Дюкасс, граф Лотреамон, написал в своей жизни очень мало произведений – 6 песен Мальдорора и афоризмы, объединенные в сборник «Поэзия». Эти тексты были напечатаны мизерным тиражом и остались совершенно незамеченны-

ми. Но он создал целую Вселенную, краткую, но бесконечно экспрессивную. Он выразил великое послание, разгадка смысла которого преследовала лучшие умы двадцатого века, и надо сказать, что, наверное, мы так и не приблизились к пониманию того, кем он был и что он сказал. Ясно лишь, что он вынес какой-то чудовищный приговор, что сообщил о немыслимой по жестокости и адской напряженности драме, пронизывающей всю Вселенную, от которой не спасает ни смерть, ни тем более жизнь, ни совершенствование в мудрости, ни опасные дороги безумия… Тот, ужас, который принес Лотреамон, находится в такой головокружительной и вместе с тем такой плотски ощутимой, интимно близкой нам сфере, что многие другие суровые и действительно ужасные вещи кажутся плоскими и мало интересными. Если поддаться на бритвенный, холодно кровавый, математически ясный, метафорический, текстуальный террор Лотреамона, почти все остальное станет вполне приемлемым. Никогда еще ужас, жестокость и красота не были такими холодными, такими леденяще прозрачными, такими неизбывно острыми…

«*Есть в жизни моменты, когда человек, чьи кудри полны вшей, пристально пригвождает свой дикий взгляд к зеленым мембранам пространства. И тогда ему чудится, что он слышит рядом с собой ироничные слова фантома. Его трясет, он охватывает руками голову – ведь это голос его собственной совести. И тогда с головокружением душевнобольного он бросается прочь из дома и, не разбирая направления, разрывает горькие гребни свежих пашен. Иногда мучительными ночами, когда легионы крылатых спрутов, похожих издалека на ворон, кружат над облаками, направляя свой прямолинейный полет к городам людей, исполняя миссию предупредить их о необходимости резко поменять стиль поведения, мрачноглазый булыжник видит в свете молний двух существ – одного за другим. И, роняя беглую слезу сострадания, соскальзывающую с минеральных век, он восклицает: «Видимо, он заслужил это, это*

лишь акт возмездия». Сказав это, он снова вернется к стоической невозмутимости и будет наблюдать с нервной дрожью за охотой на человека, за гигантскими срамными губами мрака, откуда безостановочно выпрыскиваются бесчисленные сперматозоиды мглы, вовлекающиеся в полет по зловещему эфиру и прячущие под перепончатым размахом своих гигантских крыльев всю природу, за одинокими легионами крылатых спрутов, которые немеют перед картиной этих глухих и невыразимых вспышек тьмы. Но все это время продолжаются скачки двух неутомимых бегунов, и фантом выбрасывает изо рта струи пламени на раскаленную спину человеческой антилопы. Но если на пути фантома совести, исполняющего свой долг, встретится жалость, и преградит охотнику путь, он с неохотой сдается ее увещеваниям, отступает и дает человеку уйти от преследования. Фантом щелкает языком, говоря себе этим жестом, что преследование окончено, и что теперь пора возвращаться в свое логово до следующих приказаний. Его обреченный рев доходит до самых отдаленных уголков пространства, и когда его отвратительный вопль достигает человеческого сердца, человек предпочитает… Как говорится, лучше умереть с матерью, чем терпеть угрызенья совести с сыном. Он прячет голову по плечи в земные валы песка, но совесть развеивает эту наивную хитрость. Все что он нарыл, испаряется как капля эфира, свет появляется в кортеже лучей, как стайка птиц, падающая на заросли дикой лаванды. И снова человек наедине с самим собой с открытыми сметенными глазами. Я видел, как он шел к морю, как он забирался на отвесный и омываемый морской пеной утес и как стрелой он бросился с него вниз. Но, о чудо – его труп появился снова на поверхности океана на следующий день и волны выбросили этот осколок плоти на берег. Человек внезапно отделился от выемки в песке, которую оставило его тело, выжал воду из своих промокших волос и снова продолжил шествие по своему жизненному пути с усталым и мрачным челом. Совесть

жестоко судит наши мысли и наши самые потаенные деяния, и она не ошибается. Хотя часто ей и не удается предотвратить зло, совесть не устает обвинять человека, как если бы он был лисицей, особенно она любит это делать в темноте....»

Эта история, рассказанная в предпоследней части Второй песни Мальдорора, заканчивается плохо. Больше всех страдает, естественно, совесть. Те, кто знают Лотреамона, не удивятся. Все кончается тем, что Мальдорору надоедают муки совести, которую подсылает к нему его извечный антипод – демиург-Креатор – и он одной рукой расплющивает ее тельце в порошок, а другой – отрывает голову. С этой головой он и бродит посреди бездн, прыгает в пропасти, путешествует по многочисленным мирам, объединенным общей осью – осью бесконечного зла и неизбывного безумия. Как трофей Паллады, как голова Медузы, обглоданный череп совести служит Мальдорору, чья кожа на груди неподвижна как могильная плита, для борьбы с его антиподом – его силу и непобедимость он сознает, но и отступать не собирается. La lotta continua. Борьба продолжается.

Первое полное издание «Песен Мальдорора» появилось в 1924 году, спустя 50 лет после его смерти. Оно вызвало общую эйфорию у сюрреалистов, и первая книга Эдгара Кине «Лотреамон и Бог» вполне отвечала такому порыву: Творец, под сильным влиянием фрейдизма трактовался как «отец первобытного племени», жестокий и кровожадный, а потому столь яркое свидетельство богоборчества вызвало столь некритический восторг. Гастон Башляр в своей книге «Лотреамон» уже более сдержан и берет «Песни Мальдорора» скорее в качестве иллюстрации к своей доктрине четырех элементов космогонии. Морис Бланшо рассматривает Лотреамона в экзистенциалистской перспективе. Любопытная вещь: любая литературоведческая или философская школа всегда выбирала «Песни Мальдорора» полигоном своих интеллектуальных маневров. В конце концов, французские структуралисты на основе текстологического анализа пришли к выводу, что произведения Лотреамона

не более чем пародия на романтиков – Шатобриана, Байрона, Гюго, Ламартина и т. д. Ничего другого и нельзя было ожидать в этот обескровленный садо-мазохистический век. Люди нашей эпохи не активны, но реактивны: они жаждут, чтобы их оскорбляли и били – только таким образом скапливаются силы для ответного удара, только тогда возникает «оправдание» для действия. Поэтому спонтанный, резкий, жестокий Лотреамон стал идеальным объектом для реакций и комментариев.

– Но вряд ли его миссия сводится к тому, чтобы дразнить и стращать двуногих космической полночи, пугать их кошмарами и извращениями, поражать их скудное воображение нескончаемой феерией противоестественно жестоких преступлений и патологически безумных метафор.

– Да, на самом деле он и не ставит таких целей (если он вообще ставит какие-то цели). Просто для Лотреамона нет запретных тем, а потому рассказы о странных перверсиях и диких агрессиях, изложенные в его этически возвышенной манере, воспринимаются как назидание и напоминание – в жизни нет таких категорий как «больное» и «здоровое», «молодое» и «старое», мир открыт нормальным, спокойным глазам.

– И эти нормальные спокойные глаза созерцают такое…

«*Я сделаю следующее: сконструирую и реализую котлован в сорок квадратных лье и соответственной глубины. Там будет жить колония вшей, да, омерзительно девственных вшей. Они будут свиваться, извиваться серпантином, змеиться во всех направлениях. Замысел у меня такой: я вырву вошь из волос человечества и после трех ночей спаривания брошу в котлован. Человеческая сперма, бесполезная в любых случаях, будет принята на сей раз, принята фатально. Через несколько дней множество монстров, сжатое, сконцентрированное в материальное ядро, вырвется на свет божий. Это отвратительное скопище со временем расширится, обретет гибкую текучесть ртути, разветвится в бесчисленные ветви, займется взаимопожиранием – рождаемость все равно*

превышает смертность. Время от времени я смогу подбрасывать в яму какого-нибудь ублюдка, проклятого матерью или, допустим, руку... Оглушу хлороформом какую-нибудь девушку и ночью отрежу...

Если вши покроют планету, как песок морской берег, род человеческий будет уничтожен в чудовищных страданиях. Я с крыльями ангела, распростертый в пространстве, созерцатель.»

Невыносимо одиночество высшего существа посреди одиноких толп. Ты приближаешься к существу, внешне удивительно похожему на тебя, ты рассчитываешь найти в общем и целом сходный организм с похожими реакциями и общим набором реакций и жестов, но вдруг – о ужас! – перед тобой стопка холодца, аляповатое чучелко, набитое шлягерами, обрывками не своих фраз и несмешных шуток, призрачными пленками чувств, опьяненное безградусными нищими соками постыдно пошлых сновидений… Они говорят, двигают руками и ногами, улыбаются, сетуют, призывно стреляют глазками – этими странными дырами, с обратной стороны которых – тоненькая полоска фольги… От созерцания фигур и движений этих бессмысленных скорлуп становится невыносимо одиноко. Как чудовищно это одиночество, известное только психически больным, поэтам и ангелам. Поразительно, какой странный выход из этой фатальной ситуации нашел Мальдорор…

«*Мальдорор, сидя на прибрежном утесе, размышляет, какое счастье иметь друга, родственную душу. Поднимается ураган. Мальдорор замечает большой парусный корабль, который терпит крушение – штормовой ветер разносит паруса в клочья. Усилия команды бесполезны, корабль тонет. Какой-то юноша борется с бурными волнами, и, похоже, у него есть шанс добраться до берега. Однако, по мнению Мальдорора, никто не должен спастись. Он прицеливается, стреляет, голова навсегда исчезает в волнах. И здесь появляются акулы – вода смешивается с кровью, кровь с водой. Самая крупная и вели-*

колепная акула бросается на своих соплеменниц и затевает бешеную схватку. Восхищенный Мальдорор с ножом в руке ныряет, плывет ей на помощь. Вдвоем они расправляются с врагами. Они долго, несколько минут смотрели друг другу в глаза и удивлялись беспримерной жестокости взглядов. Плавали кругами, не теряя друг другу из виду и каждый размышлял: «Нет, подобного еще не встречалось. Подобное зло могущественней моего зла». И, увлеченные, сократили дистанцию – акула екала волны плавниками, Мальдорор – руками. Озаренный, ошеломленный, каждый созерцал собственный портрет. Их разделяло не более трех метров и тогда… скользнули, соприкоснулись как любовники, обнялись нежно и деликатно, словно брат и сестра. Ласковая привязанность возбудила плотские желания: руки раскинулись, сомкнулись, нервные бедра всосались пиявками в эластичную клейкую напряженную кожу монстра: руки, плавники переплелись, груди, животы втиснулись, образуя темно-опаловую массу в терпких выделениях водорослей: в бушующем урагане, в зигзагах молний, извиваясь на брачном ложе пенистых волн, они унеслись, вращаемые подводным течением, в неведомую глубину бездны и соединились в безобразном, целомудренном, непрерывном coитии. Наконец! Я более не одинок в этом мире. О моя первая любовь!

Это было прекрасно, также прекрасно, как изъеденная проказой звезда, как случайная встреча дождевого зонта и швейной машинки на операционном столе.»

Лотреамон уникален тем, что он единственный поэт, причем, живший не так давно, у которого полностью отсутствует биография. Мы не знаем о нем абсолютно ничего. Он остался только в форме литературного текста, в котором он живет, существует, обосновывает свое бытие. Лотреамон – это не человек, но текст, особое текстовое существо. Это напоминает латинский термин – Intelligentia, которым схоласты и маги называли «умные сущности» сверхчеловеческого, развоплощенного плана. Энигматичность Лотреамона столь велика, что

существует целая серия реконструкций его личности, которые варьируются от фигуры пародиста и юмориста до «извращенного ангела» и «иерарха темных сил». Неясно, шутник ли, демон ли, ироничный эрудит ли, революционер ли… Никакой определенности. Но раз он совершенно неизвестен, значит на то есть причины. Я думаю, что непроницаемая пелена мистерии, окружающая личность Лотреамона – это выразительный знак, заставляющий нас пересмотреть наше представление о реальности литературы, об онтологии текста. Когда говорят о доминации Логоса, интеллектуально-вербального начала над комплексом субстанциальных реальностей, имеют в виду нечто весьма смутное, некую игру ума, некую абстракцию. Первый Ум или Первый Логос выносится далеко за рамки человеческого опыта, а все, составляющее наш обычный язык, считается профанической, низкой, материальной реальностью. Это могли бы оспорить маги, которые, подобно персонажу рассказа Гофмана, вызывали духов по школьной азбуке. Это фонетическая кабала, оживленное слово, эвокация. Но, увы, под магами сегодня понимают исключительно закоренелых проходимцев, да и сами представители этой странной и тревожной профессии в ее изначальном значении, вряд ли стали бы применять к себе это затасканное, окончательно опошленное шарлатанами слово. Лотреамон восстанавливает оперативно-магическое, теургическое измерение языка. Когда мы прикасаемся к его тексту, невозможно отделаться от ощущения, что мы на самом деле вступаем в какой-то реально существующий, но совершенно неожиданный, новый, с телесной наглядностью новый, мир, где нет самого главного и привычного для нас элемента – нет личности автора, нет человека. Текст без автора. Слово без того, кто его написал. Тревожное свидетельство, оставленное существом без качеств. Сгустившаяся в слова и знаки препинания зловещая ткань невместимого знания. Leatreamont, L'eau – très – amont. По фонетической каббале – это звучит как «Вода из самого Истока, из Верховья реки»…

Безусловно, эта Вода растворяет, это коррозивная жидкость. Все это очень сильно напоминает герметическую традицию, алхимию. И многие пассажи из Песен Мальдорора явно содержат намеки на Великое Делание алхимиков.

Как иначе можно истолковать следующий пассаж – знаменитый пассаж Лотреамона из второй Песни об Андрогине. Этот пассаж, если я не ошибаюсь, невеял Вам, Евгений Всеволодович, Ваше изумительное стихотворение о Terra Foliata, об алхимической земле, занесенной золотой листвой осени…

«*Тот, кто знает о Terra Foliata,*
может забросить книги,
и кто не знает Terra Foliata,
никогда не научится читать.
Это – перистая снежная земля,
усыпанная оранжевыми листьями,
огненная неподвижность ускользающей ртути,
щупалец розово-невидимый,
произрастающий на планете Сатурн.
На луговых одуванчиках спит андрогин,
В его волосах змеится двойная спираль.
Рядом спит книга –
«Cosmocophia» Роберта Фладда.
И в Лебеде леденеет Леда.
Это древняя, древняя легенда…»

У Лотреамона – два врага. Один Человек, другой – его творец.

«*Моя поэзия состоит единственно из атак всеми возможными средствами из атак на человека, этого ублюдка, и на его создателя, который не должен был бы, по моему мнению, создавать подобную сволочь. Тома моих книг будут копиться и копиться до скончания моей жизни и, однако, вы не найдете в них никакой другой идеи, кроме этой, неизменно, вечно присутствующей в моем сознании.*»

Кажется, яснее не выразиться, и банальный морализирующий разум услужливо подсказывает – «откровенный сатанизм», «богохульство». Если бы все было бы так просто, то мир представлял бы собой примитивный механизм, духовный

путь был бы подобен путешествию на электричке, а история представляла бы собой распорядок дня в детском саду – с мудрыми воспитателями и бессмысленным времяпровождением, в котором ритм незамысловатых наказаний и поощрений прививает недорослям элементарные социальные навыки. Бог, конечно, любит простецов и юродивых, но это еще не значит, что он любит мещан, лицемеров, моралистов и агрессивных посредственностей. С Лотреамоном так просто не разобраться. Элементарное чувство вкуса подсказывает, что все намного сложнее. И внимательному взгляду сразу же открываются многозначительные детали. Так, например, Лотреамон нигде в своих текстах не употребляет слово «Бог». Ни разу. Случайно? У этого автора либо все вообще чистая случайность, тогда и говорить не о чем, либо все, вплоть до малейших деталей, до знаков препинания, нагружено абсолютным смыслом. Когда Лотреамон говорит о «творце», «Креаторе», «демиурге», на которого обращена его уважительная ненависть, он имеет в виду нечто особое.

Современный человек и его «создатель», возможно, принадлежат к особой, весьма не очевидной реальности, не имеющей никакого отношения к тому, что понимает под «человеком» и «творцом» Традиция. В обнаружении этого головокружительного факта, в разоблачении этой кошмарной Истины состоит величайший смысл послания Лотреамона. То, что на первый взгляд представляется вершиной богохульства и святотатства, оказывается, на самом деле, выразительным и впечатляющим изложением сугубо традиционной доктрины. Путь мира, согласно циклической логике священной Традиции, двигается от Блага ко Злу, от позитивного полюса к негативному, от Золотого века к Железному, от Крита-юги индусов к Кали-юге. Вначале времен человечество пребывает под правой, благословляющей, милосердной дланью Божества. И Творец и творение в этот райский период благи, и отношения между ними гармоничны, исполнены любви. В конце времен все меняется

радикальным образом. Человечество подпадает под левую, карающую длань, живет в режиме раскола, безумия, помрачения, хаоса и вырождения. Это апокалиптическое человечество есть уже порождение иной сущности, выдающей себя за «создателя», порождение «узурпатора», «обманщика». Световое Божество удаляется, на его место приходят мрачные могущества теневых сторон высшей реальности, «иные боги» Лавкрафта. Высшей формой обмана и гипноза является стремление привить человечеству последних времен иллюзию того, что между ним и «божеством» сохраняются те же отношения, что и в начале времен. Та же гармония, то же послушание, та же любовь. Апокалиптическое человечество воздвигает над собой химеру, поганого идола, возведенного в чин «создателя». А на самом деле, вся эта псевдоморалистическая пастораль лишь прикрывает реальную бездну извращения, порока, греха, низости и лжи. Против такой реальности и восстает златокудрый Мальдорор, противник «демиурга», волевая, героическая антитеза «Креатора» современного мира. Это – мэтр «Пути Левой Руки», и именно под этой дланью настоящего абсолютного Бога и находится наш исторический цикл. Любопытно, что и в христианстве, этой уникальной, головокружительной религии Любви и Света, идет речь о двух пришествиях Сына Божьего. Первое – в страдании и Спасении. Это – проявление Божественной милости. Второе будет Страшным. Это богословское догматическое определение нагружено важнейшим смыслом – Суд – Страшный. Пришествие – Страшное. Так сугубо христианский цикл истории, лежащий между Первым Милостивым и Вторым Страшным Пришествиями, повторяет в сжатом виде, как финальное, эсхатологическое резюме всю историю мира – от земного рая до земного ада. И Конец христианского века совпадет с Концом мира вообще. Но это – отдельная тема.

Путь Левой Руки – путь героя. Древние понимали, что в определенных случаях сам факт «богоборчества» может быть сугубо религиозным, духовным инициатическим путем.

Вспомним хотя бы патриарха Иакова, названного «Израилем», а это имя, по одной из этимологий, означает «Сражающийся с Богом», как раз в память о его ночной битве с Божеством. Тот же Иаков и в том же месте – в Вифиле – увидел знаменитую лестницу, ведущую на небо (и с неба!). По этой лестнице поднимались на Олимп греческие герои, бросавшие вызов олимпийским богам и доказывавшие в битве и войне с ними свое право на соучастие в божественной реальности. «Силой нудится Царство Небесное».

– Обратите внимание на то, что его ненависть направлена только на Шестой День Творения, когда был сотворен человек. Дикая природа, напротив, вызывет в нем бесконечный, орфический восторг. Чего стоит его восторг перед «старым Океаном», восторг не только тематический, но и стилистический – песнь – поэма в прозе, каждый фрагмент – стихотворение, текст разворачивается неторопливо, торжественно, ритмически напоминая величавое спокойствие океана.

– Океана Безумия.

«*На сей раз я хочу защитить человека. Я, ненавистник всякой добродетели. Я не забыл Творца после того, как в день славы сбросил колонну, соединяющую небо и землю, на которой уж не знаю каким жульничеством были начертаны знаки его могущества и его вечности. Четыреста присосок впились в его подмышку, и он зашелся отчаянным криком…. но Креатор сохранял поразительное хладнокровие в жесточайших страданиях, и исторг из своего лона ядовитое семя на жителей земли. Но, к его изумлению, Мальдорор обратился в спрута. Восемь чудовищных щупалец, каждое из коих могло легко захлестнуть планету, рванулись к телу творца. Из последних сил Креатор боролся с беспощадными, влажными, гибкими кольцами, что сжимали его все тесней… но я боялся подвоха, насосавшись как следует его крови, я скрылся в своей пещере. После бесплодных попыток он перестал меня искать, но отныне знает, где мое логовище, и не торопится туда войти.*

Теперь мы живем наподобие двух монархов, знающих силу друг друга, не могущих друг друга победить.»

Борьба против Создателя-демиурга. Она проходит у Мальдорора почти на равных. Оба персонажа – и Креатор, и его кристально жестокий антипод – довольны яркие, могущественные, циничные и безжалостные типы.

– Хочу заметить, Мальдорора при этом ни в коем случае нельзя смешивать с дьяволом или сатаной иудео-христианского ареала, то есть, со специалистами довольно ограниченного профиля.

– Здесь вообще все другое. И так называемое «добро», и так называемое «зло» у Лотреамона лежат в особой изогнутой плоскости, касательной по отношению к конвенциональным моральным категориям. Например, и «благой» Креатор, демиург, и его противник, белокурый Мальдорор, часто превращаются в монстров, оба напиваются, убивают, совершают множество кошмарных преступлений. Вся лишь разница в том, что Креатор лжет и лицемерит, а Мальдорор предельно честен – в особом, конечно, абсолютно безумном смысле – ведь он только и занимается тем, что обманывает подростков, чтобы их потом жестоко покарать за доверчивость, романтизм и наивность.

– Печальнее всего судьба Мервина из 6-й песни, этого юного гения, соблазнившегося предложением Мальдорора бросить добропорядочную семью и отправиться с мэтром в галлюцинативные поиски новых земель и нереальных пейзажей…

– Я не могу без дрожи перечитывать описание встречи Мервина с Мальдорором на мосту в то роковое утро, когда юноша окончательно решил отдаться во власть приключений и дальних странствий в компании своего нового друга, об истинных намерениях которого он не подозревал.

«*Утренний пар рассеялся. Два пешехода с двух разных сторон одновременно взошли на мост Карусель. Хотя они и не виделись раньше, общаясь только посредством писем, они сразу же опознали друг дуга. Действительно, трогательно было наблюдать, как два существа, столь разделенные возрастом,*

так сильно притягивались друг к другу высотой чувств. По крайней мере, так думали все те, чье внимание в тот момент было привлечено этой картиной, и картину эту многие, даже самые математические умы не могли не признать трогательной. Мервин, с лицом, залитым слезами, думал про себя, что, так сказать, в самом начале жизненного пути он встречается с надежной опорой в будущих лишениях и подвигах. Другой же, будьте уверены, не говорил про себя ничего. Вот, посмотрите, что он сделал. Поравнявшись с юношей он внезапно открыл мешок, который нес с собой, с силой схватил подростка за волосы и быстрым движением сунул его в грубую ткань. Мгновением позже он накрепко перевязал мешок бечевкой. Так как Мервин принялся истошно орать, Мальдорор схватил мешок как если бы он был полон стиранным бельем и принялся бить им о парапет моста. Жертва, услышав, как хрустят ее кости, замолкла.»

Уникальная сцена, помыслить которую не придет в голову никакому режиссеру.

«*В этот момент по мосту проезжали живодеры со своей повозкой. Человек с мешком подбежал к нему, заставил остановиться и сказал:*

– В этом мешке находится собака. У нее бешенство. Убейте ее так скоро, как это только возможно.

Собеседник выказал соболезнование.

Четыре живодера принялись стучать своими молотками по извивающемуся в конвульсиях мешку.»

И так далее…

Демиург еще попытается спасти Мервина, превратившись в носорога. Но Мальдорор не даст застигнуть себя врасплох. В решающий момент, уже приготовившись забросить мальчика на купол Сорбонны, стоя на высоком столпе на Вандомской площади, при виде кавалькады, возглавляемой Креатором-носорогом, Мальдорор вытащит свой пистолет и всадит своему врагу пулю. Хотя тот и не может умереть, но вынужден будет ретироваться.

Дюкасс умер 25 ноября 1870 года. Ему было всего двадцать четыре года! Вдумайтесь, 24 года! Заблудившийся ангел, кристальный дух далеких утонченных сфер, пронизавший наш апокалиптический мир на краткое мгновение. Оставивший после себя документ о реальном положении дел и здесь и по ту сторону, ничего не объяснивший, но намекнувший на все, более чем намекнувший, погрузивший во все, в это герметическое «Все» самых внимательных мыслителей грядущего века, он мгновенно скрылся из виду, поспешно спрятав свое тело под тяжелую, гладкую, холодную, кладбищенскую плиту. Для нашего века он значит, наверно, так же много, как Артюр Рембо или Фридрих Ницше.

Мальдорор говорит с нами от имени неведомых и всесильных богов языческого пандемониума, от имени такой невероятной беспредельности, по сравнению с которой наша бесконечная вселенная со всеми ее метагалактиками – просто обывательское захолустье. Он вне жизни и смерти, он мастер метаморфоз, его образ – одна из немногих удачных попыток искренне ответить «да» на вечный вопрос о свободе. Но этот ответ слишком безмерен, слишком сногсшибателен, Мальдорор слишком велик для любого человеческого порыва. Судите сами, как трудно вообразить «свободу», если столь тяжелы даже предварительные условия освобождения от рабства. В середине нашего века Эрих Фромм сказал на конференции, посвященной теме «Дзэн-буддизм и психоанализ»: «Большинство людей блуждает по дорогам жизни, оставаясь симбиотически связанным с матерью, отцом, семьей, родом, государством, общественным статусом, деньгами, богами и т. д. Не желая или не в силах порвать пуповину, они остаются рожденными лишь отчасти, более или менее живыми…»

– Ваша Ванна наполнена, die Wanne ist voll…

В одну из первых встреч с Вами, Евгений Всеволодович, около двадцати лет назад, – мы были в состоянии плавания, естественно, под Москвой в Мытищах у друзей, выбрав под-

ходящий, как мне казалось момент, я спросил Вас, – «что такое Putrefactio, алхимический режим гниения, что такое «работа в черном», nigredo, «l'oeuvre au noir?» Вы удивились такому вопросу, я был тогда еще совсем молодым человеком, и ответили словами Гете из «Фауста»: «Гниение – это та операция, которая впервые делает монету ценной».

Это абсолютно верно в случае Графа Лотреамона – прочтение «Песен Мальдорора», постижение и проживание текстов Лотреамона, прохождение сквозь миры абсолютной жестокости, расплавления своего жалкого эго, своей отвратительной, тщедушной, наглой и уродской индивидуальности в кристальных водах священного безумия этих песен – это восхитительное, фасцинативное текстовое Nigredo, инициатическая путрефакция «ветхого Адама», этого «внутреннего обывателя» – только это делает наше сознание, наше интериорное зерно, наш вкус в конце концов «впервые ценным». Диссолюция, коррозивные воды жестоко трансцендентного смысла. Грамматика как инструмент абсолютного ужаса. Математически точное описание Абсолютно Иррационального… Граф Лотреамон.

Неизбежный призрак, с которым мы сталкиваемся сквозь время и пространство. Вы идете по улице, смотрите на витрины, углубившись в рваный ритм своих не очень интересных мыслей или разглядывая аляповатые фигуры прохожих, колышущихся в туманном движении к совершенно неясной, конечно, отсутствующей, но скрывающей свое отсутствие гипнозом бытового идиотизма – цели… Но по параллельной улице, по череде переулков и дворов движется какая-то зловещая фигура. Она то приближается к вам и ее уже можно различить на перекрестке, то снова уходит вглубь… Как бумеранг, как ритмичные часы, как смутный абрис того, что вы увидите сразу после вашей неизбежной смерти – ведь не думаете ли вы, в самом деле, что будете жить вечно? Как бумеранг. Вы не ошиблись – это Мальдорор. Он совсем не состарился. Его волосы такие же светлые, кожа такая же белая, а глаза – эти

глаза – они столь холодны и лазурны. У него, естественно, есть американский складной нож – тот самый, которым он выпотрошил столько тушек – и, будьте уверены, он знает как с ним поступать. Последний раз его видели на Тверской. Мальдорор с его неизменным одноглазым бульдогом. В руках он нес аквариум, прикрытый фиолетовой парчой. Внезапно порыв ветра из подворотни приподнял материю и я… И я заметил, что было в его стеклянном ящике. С этого момента я уже больше не могу смотреть людям прямо в глаза. Ведь там, ведь там была…

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ АЛЕКСАНДРА ДУГИНА

Фридрих Ницше

Осень

Да, это Осень, она – мне сердце рвет!
Прочь! Улетай! Солнце к горе крадется,
Взбирается, ползет
И замедляет шаг ...
Зачем же мир поблек?
Устало песнь завел
На струнах ветер глухо...
Надежда прочь спешит,
Он ей рыдает вслед...
Да, это Осень, она – мне сердце рвет!
Прочь! Улетай!
О, спелый робкий плод,
Ты задрожал, сорвался?!
Какой же странной тайне научила Тебя коварно Ночь
– Что ледяной налет
Скрыл пурпур твоих щек?
Не хочешь отвечать?
Хранишь молчанье? Но чья же речь слышна?
Да, это Осень, она – мне сердце рвет!
Прочь! Улетай!
– Я некрасива, – тихо шепчет Астра,
– Но я люблю людей,
Я им хочу служить,
Ведь им цветы порой необходимы
– Они ко мне склонятся...
Ах! И стебель мой надломят,
И в их зрачках внезапно вспыхнет память

О чем-то высшем и
Прекраснейшим, чем я.
Я вижу это, миг – и я мертва...
Да, это Осень, она – мне сердце рвет!
Прочь! Улетай!

Розенлаут, лето 1877

Из «Дифирамбов Дионису»

Солнце заходит

I.

Недолго жаждать тебе,
Опаленное сердце!
Обещание – в воздухе,
Из уст неизвестных меня овевает оно,
– Великая грядет Прохлада...
В Полдень жарко палит надо мной
Мое Солнце:
Я приветствуя вас, приходите ж скорей,
Вы, внезапные ветры,
Вы, холодные духи Полуночи!
Воздух странен и чист.
Не косится ль уже на меня
Острым взглядом
Соблазна Ночь?
...Крепись, мое храброе Сердце!
Не спрашивай: почему?

II.

День моей Жизни!
Солнце заходит.
Уже застыл недвижно
Покрытый чистым Золотом Поток.

Жаром дышет Скала:
Достаточно ль спало на ней
После Полудня Счастье?
В Огнях Зеленых
Вверх кидает Счастье
Коричневая Бездна.
День моей Жизни!
Но Вечер близок!
Твои Глаза уже
Полузакрыты,
Твоя Роса уже
Роняет слезы,
Уже спешит на белоснежном Море
Пурпур твоей Любви,
Твоя последняя
Чуть медлящая Добродетель.

III.

Веселье, золотое, ты приходишь!
Таинственный, сладчайший
Привкус Смерти!
– Быть может слишком быстро пробежал
Я все свои пути?
Только сейчас, когда устали ноги,
Останови свой взгляд лишь на мгновенье,
Продли лишь на мгновенье это Счастье.
Вокруг лишь Волны и Игра.
Что раньше было непреодолимо,
Сегодня тает в голубом Забвеньи,
– Мой челн стоит устало и печально.
Пути и Бури – он забыл об этом,
Надежды и Желанья потонули,
Недвижно замерли и море и душа.
Седьмое Одиночество!
Я никогда еще не чувствовал так близко
Уверенности сладкий вкус,
Палящий Солнца луч.

– Разве не плавится уже ледник моих вершин?
И легкая, серебрянная рыба
Из лодки моей ускользает прочь...

Гвидо Кавальканти

Сонет 33

Милая смерть, исцеление любящим – зло,
Смилуйся, руки сложив, я тебя умоляю:
Ну, приходи же ко мне и скорей забирай меня прочь,
Чтобы Любовь не смогла причинить мне того,
Что намного, намного ужасней.

Множество духов, живущих во мне, всех потребила Любовь.
Здесь я недавно светился восторгом и радость меня возносила.
Это же место сегодня становится камерой казни,
Пыток, и муки, и воплей, и бешеной боли.

Это не все. Если есть истязанья страшнее,
Глубже, болезненней, горше, ужасней, смертельней,
Их неприменно пошлет мне Любовь в полной мере.
В этом уверен, и нету ни тени сомнений.

Так проглоти же меня, наконец, моя милая Смерть,
Но только вырви из рук этой жуткой стихии.

Сколько же раз я кричал и кричал в исступленьи:
Как же ты можешь, Любовь! Ты за что же так мучишь,
И выбираешь лишь тех, кто есть часть Твоей плоти,
Тех, кто и есть Ты сама?
Так только дьявол
в жарком аду заставляет метаться от боли
верных своих сыновей,
кто ему были преданы сердцем.

Эзра Паунд

Гвидо приглашает Тебя вот таким образом

И Лаппо Джанни, как и Данте, бросил я,
Я в море выхожу с одной Тобой,
Оставим речь любви, базарных скрипок визг,
Ведь этой мой корабль, ведь это твой товар,
И всей слепой земли не знает круг,
К чему воззвала Ты, к чему взываю я.

Я видел, как Тебя вязали сны!
Ты – сердце предо мной и эта жажда в нем!
В нём вся до капли жизнь, потоки всех людей,
И море, что моё и мне принадлежит,
всё в пламени алтарном собралось.
Но ты не знаешь, что такое плыть.
Ведь это мой корабль.

Гвидо Кавальканти

Donna mi prega

Меня спросила женщина о том, что мне известно,
(в сезоне сумрачном, в котором пребываем)
о диком свойстве, гордом и надменном,
которое известно как Любовь.

Те, чьи сердца низки, закройте уши,
Вам не постичь значенья этих слов.

Другие - слушайте. Не будь здесь доказательств
явных, я бы промолчал. Но есть они,
а значит, постижимо, как создана Любовь,
в чем Её сила,
в чем сласть Её,
как движется Она,

и где лежат пределы Её власти.
Все это мы воочию увидим.
Любовь находится в том месте, где и память.
Прозрачно-матовым фарфорным диафаном она струится,
свет свой излучая из тени Марса,
рождается и остается тут же.
И здесь царит.
Имя «Любовь» имеет смысл души (по образу),
в ней зреет воля сердца.

И стоит нам увидеть образ Той, что помним,
как образ превращается в Любовь и прочно занимает
место
в уме, как в средостеньи вечной мощи,
как в личности.
Но у Любви нет веса никакого,
нет тяжести. И вот по той причине,
Она не тянет вниз, но рвется вверх.
И в небо устремляет свое пламя,
и это длится вечно.
Любовь не наслажденье чувств,
но способ мыслить.
Лишь способ мыслить и ничто другое.

Любовь не добродетель, это точно.
И, в принципе, чужда Она добру.
Но лишь Она приводит к совершенству,
которого рассудком не схватить,
но пережить глубинным чувством можно
(скажу я вам).

Там где Любовь, там больше нет спасенья.
Разум всегда судить Её готов.
Пусть гордый разум тщетно утверждает,
что логика Её ведет к греху.
Но мощь Любви влечет неумолимо
нас прямо к смерти.
Честно говоря, Любовь не очень совместима с жизнью.

Но вместе с тем и смерть Её бежит.

И смерть и жизнь Ей противоположны.
Под этим надо, впрочем, понимать,
что совершенная Любовь совсем не знает,
ни перемены, ни покоя, ни господства.
Единственно, на что это похоже,
так на Забвенье.

За гранью естества безмерность воли,
ничем не приукрашенная травма – вот бытие Любви.

О, как непостоянен цвет Любви,
хрустальный смех сменяется слезами,
и ужас льдом оковывает вас.
И скорость чувств – до головокруженья.

Если присмотришься, легко увидишь ты,
что только сильные затронуты Любовью.

И новым качеством Любви наполнен вздох.
И сильный человек взирает внутрь себя,
в то место, где помимо бурной воли,
сжигая все подряд, живет Любовь.

Для слабых же Любовь навек закрыта.

Застыв, Любовь не движется сама, но лишь, играя,
своею мощью движет все вокруг. И всех,
кто понимает это иль не понимает.

Увидев раз Возлюбленную, тут же
одолевает видимость блаженства.
Бороться с этим просто невозможно,
И больше невозможно это скрыть.

Любовь копьем вскрывает нежно волю
и семя ужаса в влагает в центр её:

отныне эта точка будет зваться «духом».

Но лик Любви невидим,
только знаем,
что белизна проникла вглубь вещей.
Мы слышем Её глас,
Сама ж Она сокрыта,
а то, что происходит из Неё,
то больше мира, больше многократно.

Нет цвета у Любви, в Любви нет части.
Она в глубинах тьмы, откуда бездна
немыслимо рождает вечный свет.

Любовь не ведает обмана, только Вера
Достойна быть рожденной в Её лоне.

Замкнись, канцона, или продолжайся,
делай, вообще, что хочешь.
Иди в любом на выбор направленьи.
Достаточно в тебя себя вложил,
воспев Любовь и объяснив секрет,
тем кто готов внимать и ум имеют:
теперь уйти к другому не посмееешь.
останешься со мной навечно ты.

Эзра Паунд

Парацельс в небесах

Зачем мне притворяться человеком
и надевать наряд из хрупкой плоти,
ведь я не человек...
Я знал людей и знал людей еще,
но ни один из них не вырос в сущность
и ни один стихией стать не смог столь чистой,
только я. Никто, лишь я.

Туман из зеркала рассеялся. Теперь я вижу все.
Смотри – вот там внизу сметен мир форм.
Под нашей тишиной уж явно виден
из бездны восстающий хаос.
И мы, утратившие форму, вознеслись
над этими безликим волнами,
что были,
еще совсем недавно вроде бы людьми.
Мы круг оживших статуй, чей горний пьедестал,
залит потоками взбесившейся реки,
но только в нас живет
бесстрастие предельного покоя.

Артюр Рембо

Альме

Она Альме? – В рассветные часы
Исчезнет ли она, как мертвые цветы?
У бесконечного простора, где, наверно,
Дыханье города душисто чрезмерно.
Это – прекрасно, это – неизбежно
Для Флибустьера и Рыбачки нежной,
А также потому, что маски верят
Над чистым морем в свет ночных мистерий

Натэлла Сперанская

«ПИР КОРОЛЕЙ» ПАВЛА ФИЛОНОВА

«А уста посвящённых были молчаливы, как уста мертвеца», – эти слова Пимена Карпова выбраны в качестве эпиграфа к нашей сегодняшней лекции.

3 декабря 1941 года в блокадном Ленинграде оставил своё тело, истощённое от голода и лишений, Павел Филонов, художник, открывший «третий путь» в живописную беспредметность. Тело мастера ещё несколько дней лежало в холодной квартире, накрытое его самым загадочным произведением – «Пир королей». В тот тяжелый для страны период было нелегко достать гроб. Кто знает, быть может, одиннадцать властителей позаботились о теле художника куда лучше, чем девять досок, которые в конечном итоге выделил Союз художников.

Филонов был не только художником, но и философом, поскольку считал, что у живописца должна быть своя идеология («имей идеологию в мировом масштабе») и, разумеется, сам он не отступал от данного принципа. Аналитическое искусство Филонова оппонировало традиции кубизма, обращавшейся к миру зримому и знаемому; присущая кубизму геометризация неумолимо воздвигала творческие границы. Филонов их попросту не признавал. Образы его антистатичны, процесс их непрерывной метаморфозы начинается с разрывов, опасных экзистенциальных превышений. Творить как сама природа, как известно, совершенно не удавалось бальзаковскому герою «Поисков Абсолюта», зато это удавалось Филонову. Свои картины он писал, подражая природным процессам, и в отличие от других живописцев, не ограничивался двумя предикатами – формой

и цветом, – демиургически создавая каждый атом. Филонов давал импульс бесчисленным эманациям, строго придерживаясь своего метода, который он определял как научный. Художник умел интуитивно выявлять все предикаты объекта, включая интеллект, эманации, бытие, пульсацию. Он называл свои картины «сделанными». Работая над декорациями, художник мог запереться на несколько дней в своей мастерской и, отвергнув пищу и сон, делать (от слова Делание, алхимическое Делание) свои картины. Искусство было для него «фиксацией аналитической напряжённости интеллекта».

Филонов вёл аскетический образ жизни: не стремился к известности, поэтому отказывался от выставок за рубежом, скромно питался, довольствуясь хлебом и чаем. Силой воли ещё в детстве он наказал себя глухотой, а затем триумфально победил инициатический недуг, вновь открывшись звукам этого мира. В России Филонов долгое время подвергался жёсткому табу, по приказу замдиректора Русского Музея Ивасенко, выставка художника была запрещена. Более того, общественность прониклась глубоким неприятием его творчества. Филонов стал одиозной, гонимой фигурой, что не могло не нанести вред его Школе – многие последователи были вынуждены отречься от своего учителя. За Филоновым прочно закрепился ярлык «классового врага». Под давлением НКВД один из его товарищей наложил на себя руки, на предательство не пошёл только скульптор Иннокентий Суворов. Филонова отвергала страна, в которую он хотел перенести центр тяжести современного искусства, поскольку искренне считал, что именно русскому искусству должно принадлежать мировое господство. В 1930 году он был арестован как «германский шпион».

Свою знаменитую картину «Пир королей» Филонов создавал на протяжении шести месяцев и завершил в 1913 году. Велимир Хлебников, один из немногих, с кем художник под-

держивал дружеские отношения, был склонен считать, что Филонов изобразил «пир трупов, пир мести». А вот что писал художник Олег Покровский после встречи с мастером:

«Перед моими глазами была картина, которую я так хотел видеть. Огромный холст занимал почти всю стену. Кроваво-красные тона цвета запекшейся крови и разложения. В темном и глубоком подземелье, вокруг стола-жертвенника, застыли деспоты – короли смерти. Короли, вершившие мрачный обряд тризны по самим себе. Власть самодовлеющая и беспомощная, потерявшая свой смысл и свою цель. Традиция владычества, тоже умирающая».

Мы хорошо можем себе представить, что такое геометризация жизни, отвергаемая Филоновым. Но вопрос о геометризации смерти явно не снимается с появлением деревянного ящика для усопших. Всё же в картинах мастера присутствует некая [сакральная] геометрия. Геометрия смерти. Положение рук, тел, направление взглядов, застывшее движение, что

Пир королей, 1913

застывает на то мгновение, когда мы зрительно его ловим, и продолжает устремляться дальше, как только мы исчерпываем свою способность «знающего глаза» видеть незримое.

«В картине «Животные» среди каменной пустыни домов бродят чудовищные звери с антропоморфными лицами. Разрыв с природой, который отвергали и Филонов и Хлебников, мстит за себя духовным одичанием человека», – пишет Евгений Ковтун, – и далее цитирует Хлебникова: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки; в пустом покое темнота небытия кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое «нет». Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города»[1].

Давайте внимательно посмотрим на эту картину. Прежде всего, мы должны отметить присутствие одиннадцати фигур. Но самое примечательное здесь то, что в верхнем левом углу выделяются три фигуры, и одна из них – женщина. Её руки застыли в жесте, который повторяет сидящий под столом шут. Короли, находящиеся слева и справа от королевы, воспроизводят известный жест властителя, часто используемый как германским фюрером, так и масонскими магистрами. Можно было предположить, что трактовать сей жест следует в непосредственной связи с обрядом Причастия[2], однако несмотря на то, что один из королей сидит, скрестив руки, его левая рука покрывает правую, но не наоборот. Жест женщины более чем загадочен, создаётся впечатление, что её присутствие на пиршестве являет собой знак, – возможно, интуицию, глубинное прозрение Павла Филонова о приближающемся Эрайгнисе (Ereignis), событии, которое Рене Генон описывает как приход Царя мира.

[1] Ковтун Е.Ф. «Очевидец незримого».

[2] К чаше с Причастие подходят со скрещенными руками на груди, правая покрывает левую руку.

Если говорить о мужских фигурах, то при первом взгляде на картине их ровно десять. Дмитрий Мережковский писал о том, что десять царей Атлантиды раз в пять или шесть лет собирались в храме Посейдона, где был воздвигнут орихалковый столб с письменами закона. Они собирались для того, чтобы говорить о делах правления, а также судить переступивших закон. Далее цитируем Мережковского:

«Но до суда клялись они друг другу в верности так: выпустив на волю Посейдоновых быков из ограды святилища и оставшись одни, молили бога, чтобы дал им изловить ему угодную жертву, выходили на лов без железа, с одними сетями и кольями; изловив же быка, приводили его к столбу и заколали на нем, на самых письменах закона. Была же на столбе кроме закона и великая на ослушников клятва. Освятив все жертвенные части быка и очистив столб от крови, наполняли ею кратер и окропляли друг друга, все же остальное сжигали в огне. После того, черпая золотыми фиалами кровь из кратера и возливая ее на огонь, клялись судить по начертанному на столбе закону, кто переступит его, – того казнить, самим же вольно не переступать ни в чем, не властвовать, не подчиняться власти ничьей, кроме того, кто хранит отчий закон. В этом каждый клялся за себя и за весь свой род. И пили кровь, и посвящали фиалы в дар богу? После же вечери, все совершив, когда уже смеркалось, и жар углей остывал на жертвеннике, все облекались в прекраснейшие, темно-синие, как синева Океана, одежды, kyanên stolên и, «потушив все огни во святилище, садились на пепел жертвы и, во мраке ночи, судили и были судимы, если кто что преступил. Когда же светало, записывали суд и приговор на золотой доске и посвящали ее вместе с одеждами богу»[1].

Цари Атлантиды пили кровь жертвенного быка, справляя свою мистерию, омофагически (от «омофагия») причащаясь

[1] Мережковский Д. Атлантида– Европа. Тайна Запада. Издательство: Русская книга, 1992 г.

божественной силы. На картине «Пир королей» не все мертвы. Если мы посмотрим чуть более внимательно, то найдём в лучшем случае две мёртвых фигуры, сидящие друг напротив друга. Один из королей запрокинул голову, другой – бессильно опустил руки. Хотя вполне вероятно, что они просто мертвецки пьяны. При внимательном рассмотрении мы заметим, что глаза обоих королей приоткрыты. Нельзя забывать, что Филонов создавал живые, непрерывно меняющиеся картины, пытаясь запечатлеть не статуарные, а движущиеся образы. Когда-то все короли, пришедшие на пир, были живы. Достаточно показать смерть одного из них, чтобы зритель осознал – умрёт каждый. Перед нами не мистерия, не вкушение жертвенной крови,– короли умирают, короли теряют силу, поскольку больше никто не приносит жертв. И мы видим не быка, приготовленного для заклания, а смиренную собаку. Жесты трёх главных фигур, о которых мы сказали ранее, указывают на некий ритуал, цель которого от нас скрыта, но мы могли бы предположить, что собравшиеся призывают (ожидают?) нового короля. Заметим, что на картинах «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов» собственно отсутствует сам объект поклонения. Равным образом, в «Пире» может быть сокрытая фигура кто-то ещё. Не на него ли смотрит король, поднявший бокал?

Подчас, кажется, что короли погружены в некое оцепенение, оцепенение ожидания. В нём нет времени, а протяжённость пространства неразличима. На этой картине не хватает самого Филонова. Он мог прийти как новый король.

Это прозвучит довольно неожиданно, но «сделанные» картины Филонова представляют собой иконы. Художник пророчил, что в день Страшного суда искусства они решат участь человечества. В памфлете, известном как «Сделанные картины» сказано, что все люди мира будут приходить к этим картинам, чтобы на них молиться.

Мы приводим полный текст памфлета.

ЗАЯВЛЕНИЕ ИНТИМНОЙ МАСТЕРСКОЙ ЖИВОПИСЦЕВ И РИСОВАЛЬЩИКОВ «СДЕЛАННЫЕ КАРТИНЫ»

От лица и во имя вечной и великой силы, живущей в нас, силы творящих, украшающих землю, силы людей, которые, умирая, сознают, что они оставили на земле свой след и свою работу, мы говорим:

Цель наша – работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке – это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу.

Мы согласны со всеми завоеваниями искусства, но мы ненавидим его эксплуататоров и чужеядных, берущих и говорящих, говорящих и берущих, оскверняющих старое – словами, а новое – работой.

Критику в нынешнем ее состоянии мы отрицаем, но мы верим, что явится рано или поздно гений критики; он отделит овец от стригущих овец; безусловно это будет человек, отрекшийся для искусства от отца и от матери, за спиной его не гнездится толпа людей его партии, чьи взгляды, без сомненья, влияют на свободную обоснованность его принципа и его канона. Мы не делим мира на два уезда– восток и запад, но мы стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой и передовой кучки упорных рабочих – завоевателей живописи и рисунка.

Говорящееся нами относится исключительно к сделанным картинам и сделанным рисункам, и мы утверждаем, что давно уже громадно-равноценное картине значение рисунка уте-

ряно, оно растворилось в графике и в эскизах к картинам, в то время как рисунок должен быть громаден как таковой – не слуга живописи, не слуга графики.

Мы восстанавливаем права рисунка. Относительно живописи мы говорим, что боготворим ее введенную, въевшуюся в картину, и это мы первые открываем новую эру искусства – век сделанных картин и сделанных рисунков, и на нашу Родину переносим центр тяжести искусства, на нашу Родину, создавшую незабываемо дивные храмы, искусство кустарей и икон.

Мы верим в себя и в нашу цель и для нас слова «сделанная картина», «сделанный рисунок» равны по значению «Василий Блаженный», «Собор святого Жана в Лионе».

Завоевателем откровений и тайн искусства сделаться нельзя, не быв чернорабочим искусства. Откровение выявляется долголетней упорной работой, основываясь на этом, мы срываем двойные лица с тех, кто причисляет себя к открывателям нового – его открывают работой, а рабочих у нас нет, в то время как нужны полчища чернорабочих искусства для того, чтобы на их костях один, двое дали бессмертные вещи.

Понявшим высказанное нами мы говорим: «В России нет сделанных картин и сделанных рисунков, и они должны быть такими, чтобы люди всех стран мира приходили на них молиться. Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам Юго-Востока, Запада России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, день этот близок».

Любопытен другой вариант картины «Пир королей»

Этот «Пир королей» Филонов создал в 1911-1912-е гг. На месте трёх главных фигур мы видим одних мужчин; кроме того, король, находящийся в середине, почти повторяет жест двух правителей. Именно первая вариация «Пира» заставляет нас вспомнить о Причастии. Что касается женщины, то хорошо заметно, что здесь она занимает другой трон; её мертвенная рука

тянется к винограду; яблоко (как и на другом «Пире королей») застыло в падении. Гомункул предстаёт перед нами как андрогин (эта тема возникает у Филонова и в произведении «Мужчина и женщина», где мужская фигура изображена с женской грудью). Примечательно, что шут здесь представляет помесь обезьяны и человека. Это существо повторяет жест королевы (с картины 1913 г.), а значит – пародирует. Обезьяна королевы или обезьяна бога (сатана)? Так или иначе, мы видим безусловную связь между королевой и шутом. Если на первоначальном варианте «Пира», шут сидит возле королевы, то на втором – он копирует её жест.

Картины существенно отличаются. Менее заметно, но не менее важно: персонажи первой картины (1911-1912 гг.) явно ведут беседу, тогда как атмосфера второй (1913 г.) преисполнена тишины. Это пир, где сообщаются жестами. Некоторые исследователи склонны видеть в «Пире» изображение мёртвых властителей современного мира, мира обезбоженного, «расколдованного». Это Пир после Пира Океана, на который были созваны боги. Фрэнсис Йейтс соотносит этого греческого бога с водами мудрости, что предшествовали materia prima, а приглашенных богов – с первообразами, Идеями. Сам пир, описанный Гомером, представлял собой «пир» элементов творения. На пире Филонова все элементы находятся на грани распада. В этом смысле можно говорить о завершении цикла и конце современного мира. Когда уснёт последний король, явится тот, кто остаётся сокрытым в кровавых тонах пугающего безмолвия. Исследователи осмеливались даже проводить параллели с Тайной вечерей, высказывая мысль, что Филонов создал её демоническую версию. Однако есть у Филонова и своя «Тайная вечеря», написанная в 1920-е. Христос изображен на ней со сложенными на груди руками. Другие называют «Пир королей» антипричастием.

Пиром или праздником королей – «le festin des rois» во Франции называется окончание зимних святок, которое прохо-

дит 6 января (по грегорианскому календарю), когда православные празднуют Крещение (Богоявление). Это Епифания– день, когда, согласно Евангелию, в Вифлеем (Бетлехем– Дом Хлеба) прибыли с Востока три короля-мага (волхвы), получившие знамение о рождении Христа.

Можно задаться вопросом: все ли изображённые на картине являются правителями? Сложно не обратить внимания на тот факт, что две фигуры занимают место на полу: человек, подпирающий голову левой рукой (судя по всему, раб) и сидящий недалеко от него шут. На столе мы по-прежнему видим маленького человечка, напоминающего homunculus. Троны занимают восемь фигур: семь королей и одна королева. Мужчина и женщина слева обнажены. Также обнажён король, находящийся во главе стола, и гомункул. Правитель, под троном которого лежит собака, подчёркнуто отвергает яства. Создается впечатление, что на этом пиру не едят. Здесь опьяняются сомой, не зря лунный свет пробивается сквозь проём и освещает пространство своим мертвенным светом.

Мы уверены, что не по воле простых обстоятельств тело мёртвого художника было накрыто именно «Пиром королей». Картина звала его, впускала, вбирала в себя до последнего атома, и Филонов воистину жив: в пугающих тонах картины, в таинственном молчании, в ожидании нового короля. Правы те исследователи, которые заметили, что *«в Филонова «посвящали», словно в сокровенный ритуал».* Был ли, к примеру, «посвящённым в Филонова» Казимир Малевич, который вместе с Матюшиным, вёл с ним беседы на мистические темы? Или, скажем, Велимир Хлебников, упоминавший Филонова в рассказе «Ка»?

«*Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: «Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство». Он всегда писал людей с одним глазом. Я*

смотрел в его вишневые глаза и бледные скулы. Ка шел рядом. Лился дождь. Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби».

Что можем сделать мы, чтобы «стать посвящёнными в Филонова»? Прежде всего, изучать его творчество, но подходить к сему процессу с позиции Делания. Мы должны применить филоновский метод, двигаясь от частного к общему: своих учеников он наставлял, что начинать нужно «с глаза или с пальца ноги». Мы взяли высокую ноту. Мы начинаем с «Пира королей». Эпоха Рыб завершена, можно убрать со стола её главный символ. Давайте жить так, будто Судный день искусства уже наступил, ибо человек был приговорён к наказанию антиискусством, этим эквивалентом пошлости и духовного разложения. Бронзовый век, век героев, приходит только в том случае, если приходим мы.

Гейдар Джемаль

СТИХИ
1974–2007

* * *

Я ненавижу жизни ликованье
Еще ужасней смерти чёрный лик
В каком бреду
Как цепь на наковальне
Земное время мне сковал Старик?
Я вырву с мясом гвозди, что распяли
Меня на этом солнечном лугу
Достанет сил дракону!
Ведь не я ли
Свой гордый дух
Не раз сгибал в дугу...
Слезятся звёзды и луна мигает
Они не знают настоящий зной
Не жалкий жар, который обжигает
А тот прозрачный
Вычурно резной
Пускай магически вокруг заледенеет
Животный трепет млеющей земли
И вместо трав кислотно зеленеет
Букетом в сердце брошенное «пли»
Я в этой глине долго спать не стану
Раскалом тлена разобью мороз
И над могилой обновленным станом
Взойду в снегах
Как колос
Как колосс
И белый ад от савана отступит

И я пройду по белому мосту
Ведь я из тех
Чья плоть навеки тупит
Небесных кар
Стальную остроту

2001

* * *

Одинокий старик
поздним вечером кружит по городу
В побрякушки играет
Прозванивает номера
Неотступное завтра как пеплом посыпало бороду
Покаянной тоскою
За всё, что отжито вчера

А навстречу плывут полутени и полузнакомые
Обнимают, кричат и смеются о чём-то своём
Одинокий старик – математик, забывший искомое
Не понять, сколько лет, сколько зим
он с собою вдвоём

Телефоны молчат
Телефонные книги потеряны…
Занимается осень – ещё один хмурый рассвет
Эти листья – как письма:
любовины, софьины, верины…
А надеждиных нет… Извини, брат, надеждиных нет

* * *

День был пуст
И падал на колени
Свет,
Ломаясь о больной асфальт
Город
Растопырил пальцы зелени
Как музейный заскорузлый скальп
Снятый может быть ещё недавно

С нерождённых братьев и сестёр
Со смешных голов
Что кто-то Главный
Как ошибку
Мягким пальцем стёр
Эти души
Тех кто вовсе не был
В закоулках прячутся тупых
и восходят к городскому небу
как тоской отравленная пыль
В переулке
В тишине погоста
Тенью звука – комариный писк
Это просто нервы
Это просто
в проводах поёт под током лист

* * *

Хорошо умереть не дойдя до цели
Всем телом обрушиться на потрескавшуюся сухую землю
Волки
С густой рыжей шерстью за острыми ушами
Будут рвать наше вонючее от солнца мясо
Один с перемазанной мочкой носа
Вскинет на миг голову и взглянет в глаза невидимому...
Наши кости,
Косточки,
Завязанные в утробах матерей
Гнувшиеся за партами
Плотневшие в дворовых футболах
Будут хрустеть на огромных белых клыках
Ни телам, ни призракам нет исхода…
Ужасом полна пустота
Кругом отчаяние и боль!
…И это сладко
Ослепительно сладко
Как молоко звезды
Хорошо умереть не дойдя до цели

* * *

Ассиметрия снова
Горизонтов далеких
Ассиметрия крова
И небес невысоких
Два крыла как ресницы
Безумного глаза
Что сияет в петлице
Сержанта спецназа
Это птица, которая бьёт против правил
Как кулак, что блатную ухмылку поправил
Ассиметрия слов, ассиметрия слуха
Я опять все уроки прослушал в пол уха
И сбежал по ступенькам в кривой переулок,
Оказавшись в тоннеле...
он влажен и гулок
И в конце виден свет. Но не выход наружу:
Отражение лампы, нацеленной в лужу
Ассмитрия света, свободы и смысла
Где в итоговой сумме зачеркнуты числа
Никого не спасает тотальная боль
В уравнении мира решение – ноль
В центр лба
строго смотрит зрачок автомата
Слышу прозу команд и поэзию мата
Ассиметрия всполохом живших существ
И глубокой ночи разложенья веществ

2007

* * *

Мною лакомятся мухи
Из помойного ведра
Но они по форме мухи
А по сути – это духи
Духи смертного одра
Эти духи не глупы
Я насыпал им крупы
Вперемешку с цианидом

Но они летят мне в ухо
Потому что в теле мага
После смерти бродит брага
Столь потребная для духа
Кстати, знаю я источник
Этих шумных быстрых точек:
Дело вовсе не в ведре!
Где-то возле Бетельзее
Словно улей в львином зеве
В чёрной прячутся дыре…
Что там капля цианида!
Через рощи и овраги
Мчит метель мушиных орд
И кружат, наглы и наги,
Кинолентой хищных морд,
Опьянев от свежей браги,
Превратившей тело в торт

2007

.

* * *

Пенная поэзия моря
Бессильна вернуть мне ракушку
Оттого-то тону я в горе
По самую макушку

И что мне с того, что чайки
Целуют меня в висок,
Врезаясь как бы нечаянно
Мол, «слишком ты, брат, высок»

Море и чайки враги
Обречённого смерти создания
Они меня жрут, как жрут пироги
Диверсанты, вернувшись с задания

Неужели всё – это слабый крик
Из-под вод адресованный Ною?

На песке среди чаек лежит старик
Небеса плывут стороною

И что мне с того, что чайки
Крадут мою плоть как тати,
Врезаясь в меня нечаянно
Крылом задевая некстати

2009

* * *

В полевой бухгалтерии – страшно поют соловьи
Заклевавшие насмерть
Уже не одну мою душу
Если будут на то указания свыше Твои
Я и штаб это мерзкий
И всю эту песню разрушу
Без Тебя не могу, а без сил –
очень даже легко

Час за часом, верста за верстою
полями…
Если был бы ещё подо мною испытанный конь
Мы, наверно, к утру оказались бы все королями
А без этого сон
А без этого –
тёмная навь
Вот наверное также со мной повторится в могиле
Соловьи не позволят свободно отправиться вплавь
Значит мне до зари вспоминать
Что когда-то мы жили

2007

* * *

Завороженный камень,
Всем холодом впаянный в страсть
Это сердце моё, до того, как отметить удар
Тёмной паузы в пульсе – её ни купить ни украсть

Словно пауза в Морзе, на волю летящая с нар
Всё быстрее секунды, но медленней ритмы аорт
Замороженной кровью питается древний вампир
Я плыву как Писарро в ещё не построенный порт
В ослепительно новый
пока недоступный мне мир
И не надо талдычить мне бред о вине молодом
И о старых мехах
Астматично сипящих в груди
Я ступил в свое сердце
Как блудный – в родительский дом
И шепчу в его недра
«Роди меня снова, роди...»

2007

* * *

Под беспризорною травой
Гниют и жертва и палач
А в некой камере глухой
Веками слышен тонкий плач

Он неотвязен словно стук
Тяжёлых капель о стекло
В нём отзвук самых тайных мук
В нём избавленья хочет зло

Не искупления вины
А распрямления угла,
В котором выживают сны,
В котором выжидает мгла

Да! Распрямления угла
Чтоб сердцу чёрному дышать
Перед сожжением дотла
Хотя бы пять минут,
хоть пять...

2006

* * *

Железо мажет маленькую птицу
Как масло мажут на горячий хлеб
Густая дробь под крыльями струится
И в рваном небе пролагает след

Из крыльев птахи выбитые перья
Как парашюты ищут горизонт
Под каждым в мёртвом воздухе империи
Горящей точкой сброшенный пилот

Но жертва, вздрогнув, выровняла вектор
Вонзая клюв в спасительный объём
И птичий ангел выключил прожектор
И с ней умчался в облако вдвоём

2006

* * *

Исповедуюсь, встав на колени
Перед зеркалом я в прихожей
Трезв как стеклышко,
Просто пленник
У своей же проклятой рожи
В сероватых глазах с прищуром
Нету тёплого понимания
Это просто ведь на смех курам
Стать заложником эгомании
На меня в виртуальном мире
Смотрит с холодностью привычной
Расстреляет, поди, как в тире,
Кстати, он то стрелок отличный
Глядя с искренностью предельной
Перед смертью плету слова
Люди будут судачить неделю
Скажут: «Вот, он был голова»
Только радости, что исчезнет
Это зеркало из прихожей

И на месте моём в лонгшезе
Сядет кто-то совсем непохожий

2005

* * *

Уходящая жизнь
Оставляет себя как надежду
Словно семя травы
Что по осени сыпется в гной
Словно руны любви
Что навеки прорублены между
Между проклятой явью
И трепетом жизни иной
Уходящая жизнь по пути расцветает как знамя
Как отчаянный бутон
Что ложится в чужую постель
Уходящая жизнь выкликает молитвенно «Амен»
Оторвав от себя
Всех вчерашних забот канитель
На иссохших губах
В поцелуе неслыханной силы
Вера тысячи лет
Из разбитых флаконов сердец
Это я говорю,
Я прощаюсь с тобою, мой милый
В мироздании зеркал
Обретя настоящий конец

2009

* * *

Кто в жизни хоть раз видел чёрный кристалл
непогоды?
Он в сердце моём,
Он во лбу как магический глаз.
В нём знание, что буря грядёт на беспечные воды,
В нём ужас, что ветер как пыль скоро сдует и нас.
Не правда ли,
вместе, друзья, исчезать нам страшнее?

Не правда, что смерть на миру
так уж очень красна!
Вот я перед всеми, так что ж я дрожу и синею?
Как будто январь на дворе, а не в цвете весна.
А этот мороз не зависит от времени года.
Кипение жаркого неба ему нипочём.
Закрою глаза – неотступно топор и колода,
И кожаный фартук у плахи забыт палачом.
Неужто и вправду вся жизнь была глупый обманчик
В расчёте,
что я от стыда не посмею кричать.
А как же приказ все закончить,
собрать чемоданчик
И выйти во двор, чтоб с улыбкою смерть повстречать?
Но я не за тем проползал через медные трубы,
В огне и воде
сотню посохов стёр до щепы,
Чтоб мне напоследок
какой-то мерзавец сугубый
Надвинул на лоб, как венец, шутовские шипы.
Я выйду в окно – пусть на входе звонят и колотят,
И смерть через дверь предлагает на ордер взглянуть.
Я знаю, что нужно моей износившейся плоти:
Немного забыться,
Хотя бы чуть-чуть отдохнуть.

2004

* * *

Не выйду из сна!
Не покину глубокой печали.
А ты, моё солнце,
Ты можешь совсем не светить.
Я знаю, что тьма
Покрывала всю землю вначале
И выдержу это,
Пусть рвётся проклятая нить...
Все тело моё
Лилипуты кругом обвязали.

Их нитями жизни
Я точно прикован к земле.
Но солнце встаёт!
Как король в подобающем зале.
Свободным от пут
Я на цинковом лягу столе.
Всходи моё солнце!
Но только вставай не оттуда,
Откуда восходят
Светила для прочих больных.
Тебя целовать
Я не буду как рыжий иуда.
Меня поцелуешь
Холодным железом под дых.
Я знаю, что пот
Покрывает все тело вначале,
Чтоб тёмной земле
Хоть немного от муки испить.
Не помню уже
Как при жизни меня величали,
А солнце восходит…
Сжигает последнюю нить!

2004

* * *

Сожги бесполезное «это» –
Влагу в твоей гортани
Сойди в раскаленное лето
Где нет разлук и свиданий
Смотри на листву –
целый ком их,
Зачёркнутых осенью лиц
Близких
чужих
и знакомых
Кошек, собак и птиц
Смотри, как ветер играет

Этой сухой листвой
До самого полнит края
Взгляд обнажённый твой
А ну-ка,
любезный и быстрый,
Жёлтым сюда плесни!
Брось в меня прямо
как выстрел
Прахом чужой весны
Груда на грудь навалится
Что золота листьев лепей?
Дай, погружу я пальцы
В персть,
что легка как пепел
Дай пережить что станется,
Когда буду брошен ниц
О, как люблю я танец
Высохших жёлтых птиц…

1987

* * *

Мир сомкнётся за твоей спиной
За тобой задёрнется как штора
Мир тебя поглотит
словно ночь
В переулке поглощает вора
Переулок – весь твой странный мир
Нем и крив и нестерпимо вздорен
Серый месяц – вытертый до дыр
Половик в небесном коридоре
Как из бездны этой моросит
Зябкий дождик на живые плечи…
И не иссякает, паразит!
Вздрогнуть – миг, а подлый дождик – вечен
Вздрогнешь – ты, но вечно
всё кругом
Всё, что неподвижно, всё, что мертво

Жди, и вдруг окажется врагом
Собственная
тайная аорта
И тогда сомкнётся за тобой
Смерть твоя
как шёлковая штора
Смерть тебя поглотит словно ночь
В переулке
поглощает вора.

1989

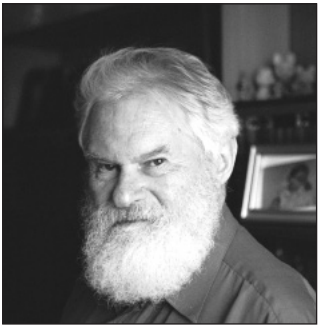
* * *

У меня нет собственности в жизни
Моего – всего лишь смерть
Над тяжелой одурью отчизны
Я – вихрь враждебный, я – круговерть
Железное небо гасит клич
Боги не подъемлют век
Я теперь истина, я – божий бич
Я твой судья, человек
У матери-анархии не счесть сыновей
Званых поменьше чуть-чуть
Что же до избранных чистых кровей
Почти безлюден их путь
Я очнулся от чумного сна
Вашего прихода ждал давно
На моей улице – гражданская война
Батька Нестор стучит в окно
Чёрные знамена, чёрная стихия
Чёрных сердец чёрный огонь
Правая анархия против деспотии
К правому берегу правь, мой конь!
Стой, погоди, колесо богов
Перестань скрипеть постылой осью!
Слишком велик урожай дураков
В эту навсегда последнюю осень
Выйду ли я в поле – там от стужи голо

Дай разденусь тоже, буду голым я
Царственная воля против произвола
Не заледенеет сердца полынья!

1989

Владимир Микушевич
СТИХОТВОРЕНИЯ
(из сборника «Бусенец»)



* * *

Иероглиф сегодня, завтра голос,
Которому пространства не дано.
На небесах звезда, в земле зерно.
Тростник-мыслитель. Промыслитель – колос.
Когда произрастанье – не побег,
Бессмертие в конце, в начале семя,
А в промежутке разве только время
И приговор: се Человек.

28.03.1974.

* * *

Как народу победить?
Нужен храм, чтобы венчать,
Нужен дом, чтобы родить,
Нужен лес, чтобы зачать.

Где любовь чужда вражде,
Там живут от сих до сих,

И в проветренном гнезде
Нет чужих как нет своих.

1981.

Лютый

Когда приблизилась простреленная даль,
В году семнадцатом тот месяц пресловутый,
Нам по учебникам известный как февраль,
Назвать бы следовало «лютый».

Казалось, возразить не смел царю Петру,
Один-единственный наследник, медный всадник,
Который стережёт на северном ветру
Горько-солёный виноградник.

Когда кровоточил растоптанный народ
В автоматической безжизненной давильне,
Обрек династию на гибель патриот
В своей беззубой говорильне.

Самодержавия царь Пётр не завершил,
Среди покойников бессмертный иностранец;
Он топором своим Россию порешил,
Непризнанный республиканец.

Ещё не отменён был старый календарь,
И вековых примет ещё не забывали.
Был именинником тогда звериный царь,
И свадьбы волчьи завывали.

Пророчил выстрелы капелью бокогрей,
Шептались по углам бывалые расстриги,
Которым невпример удобнее цепей
Патриархальные вериги.

На солнце дряблый снег линял, как дикий гусь;
Россию схоронив, не чаял он прощенья,

Хоть на проталинах проглядывала Русь,
Святая даже до крещенья.

28.02.1977.

Сороковины

Памяти моего тестя
профессора МАРКОВА Владимира Михайловича

Было время на земле кровопролитное,
Даже мёртвого клевала клевета,
Придавило нас единство монолитное,
Как всемирная могильная плита.
Человек свой крест невидимый донашивал,
Вымиранье принимая за прогресс,
А потом живых и мёртвых робко спрашивал:
«Сколько лет прошло с тех пор, как я исчез?»

Видел он, как добро свинцом отплачивают,
Как вслепую голосует совсовет,
Как родную землю дружно раскулачивают,
И поверил сгоряча, что Бога нет.
Но, прописанный в раю земном иудином,
Доносить он отказался наотрез
И в лицо едва не крикнул страхолюдинам:
«Сколько лет прошло с тех пор, как я исчез?»

Он себя не помнил в наше время тесное,
Только помнил, что земля должна родить;
«Положите меня в царствие небесное», -
Он святых едва успел предупредить.
И как будто ненароком что-то глянуло
С голубеющих безоблачных небес,
И вполголоса на всю Россию грянуло:
«Сколько лет прошло с тех пор, как я исчез?»

Крышка гроба – не сияющая крыша ли?
Перед Богом вечен лик, а не ликбез.

Просто мы вопроса толком не расслышали:
«Сколько лет прошло с тех пор, как я воскрес?»

1990

Зимний родич нимфеи

М.Л.

По безлюдным дворам нас выслеживая
Сквозь летучую снежную вязь,
Наступила эпоха невежливая,
Третьим тысячелетьем зовясь.

Как бы вьюги нас, грешных, не прятали,
Как бы снег не шептал: Свят, свят, свят!
Появляются вдруг соглядатаи
И сорвать наш цветок норовят.

Там, где небо – подобие проруби,
Где нордический тонет Нарцисс,
Вроде водоросли над сугробами
Зимний родич нимфеи навис.

В его чашечку лучше не всматриваться;
Он похож на другие цветы,
Но при этом он разве что матрица,
Где ты – я, и, быть может, я – ты.

Время смутное славится кражами,
И в недобрый какой-нибудь час
Не пугайся в ночи, если заживо
Наш срывают цветок или нас.

Век мою фотографию выбросил,
Но ты дальше на север иди.
Видишь, высится дерево Иггдрасиль?
А цветок наш с тобой впереди.

12.02.2001.

Невозможное

Так ослепительно начавшаяся,
Не меркнет, все еще гадая,
Эпоха только что скончавшаяся,
Красивая и молодая.

Друг другу показавшись чудищами,
Мы в ожидании гостинца,
Пытаемся всмотреться в будущее,
Как в заколдованного принца.

Не знаем, где искать убежища,
Когда вчера и завтра ложно.
И разве что небрежно брезжущее
Лишь невозможное возможно.

6.08.2000

Радуница

Вадиму Крейду

Замерев, сердце всё ещё вслушивается:
Чтобы звезды себя не роняли,
На меня само небо обрушивается
Вековыми своими корнями,

Всем своим голубеющим купольцем,
Парашютом купальским колдуя,
И вверяюсь я солнечным щупальцам,
Средь которых лучистые дула

Ради благоуханного выстрела
И по Китежу, и по Нью-Йорку,
Чтобы время последнее выстроило
Богоносцев на Красную Горку.

Облака над лужками и лужицами,
Из яичных желтков образуясь,

Ждут, когда я сочту их калужницами,
Захочу их сорвать и разуюсь.

А вокруг мертвецы перезваниваются
Колокольцами новых погудок,
Всё еще продолжается Радуница,
Затаясь в синеве незабудок.

Если голос мой звезды запомнили,
Ночь одним ослепительным жестом
Осенит меня с громом и молниями
И окажется вечным блаженством.

7.05.2001

Пушкинская ночь

Н*ет, не мороз в нетопленых покоях,*
Когда угарно в лунном кабинете
И около пещерного камина
Обкуренные стынут янтари;
Не холода в бревенчатой берлоге
Страшат зимою; нет, страшнее версты,
По-прежнему глухонемые версты,
Когда в обеих заспанных столицах
Тебя читают, про себя читают,
Вздыхая вслух, а если заболеешь,
Тебя лечить приходит коновал.

Нет, не простор кладбищенского снега,
Когда Покров без первопутка справив,
Костей от букв не отличает больше
Могильная ночная белизна;
Не розвальни кумы-чумы под утро
Страшат в опале; нет, страшнее слава,
По-прежнему заслуженная слава,

Когда пророк – отчасти камер-юнкер,
Чьи сослуживцы, не считая мертвых,
Твой памятник хоронят ежегодно,
И вновь на пьедестале ты забыт.

Нет, не тепло застенчивых объятий,
Когда горчат податливые губы,
Как будто в тихом омуте не черти –
Русалочки на барщине весь век;
Не хоровод потомства крепостного
Страшит ночами; нет, страшнее свадьба,
По-прежнему загаданная свадьба,
Когда твердят: всего смешнее ревность,
И как невеста в зеркало на святки,
Душа глядит в заманчивое дуло,
И после смерти выстрел за тобой.

1974

Безымянный тупик

Тот, кто младенчески зорок,
Помнит вовеки веков
Геометрический морок
На рубежах облаков,
Предгрозовые отроги
На перепутьях небес;
Там, где рождаются боги,
Только Спаситель воскрес.
Так наблюдатель невольный
Заживо распознаёт
Жертвенник многоугольный
Вместо широт и долгот;
В сумраке продолговатый
Молниеносный излом:
Падает лист угловатый
В небытие под углом.

Там, где предсмертною дрожью
Феба сразил Гиацинт,
Чересполосицу Божью
Грех превращать в либиринт;
Только среди озарений
Выбрал Дедал-Пифагор
Из четырех измерений
Свой безысходный простор.

Встать не успев из-за парты,
Распознавал я цвета
Географической карты,
Чей идеал – высота;
В красном, в янтарном, в зелёном
Черные тлели стволы,
Под ослепительным клёном
Золото вместо золы.

Мне повернуть бы направо,
Но, возвращаясь домой,
Я не раздумывал здраво,
Я зашагал по прямой;
И не пошёл я налево,
Как одноклассники шли.
Мне заповедное древо
Явлено было вдали.

Но, доверяя высотам,
Я высоты не достиг.
Помнится, за поворотом
Был безымянный тупик.
В этих неверных границах
Мареву легче манить.
Но почему на ресницах
Неуловимая нить?

Кто говорит: Ариадна?
С толку сбивают слова.
Осенью так безотрадна
Призрачная синева.
Только морочит беспечно
И никуда не ведёт.
Нить путеводную вечно
Дева Мария прядет

15.10.1976.

III. ТЕАТРАЛИАДА

Théâtre de la Cruauté “Apollyon”

Квадратура круга. Театральные эксперименты с пространством

Театральная майевтика. Разрыв как начало трагедии

Столкновение с Ничто. Метафизический театр Антонена Арто

«Жестокий театр» как практическое исследование имажинэра

Матрица трагического: Ницше, Делез, Кастеллуччи

Театр Памяти Джулио Камилло

Натэлла Сперанская

THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ “APOLLYON”

Квадратура круга
Театральные эксперименты с пространством

В черновиках Фридриха Ницше встречается заметка о том, что древние римляне смотрели театральные представления стоя. В те времена декорации античной драмы напоминали оформление территории храмов. Сцена была священным местом. Местом присутствия божества. Отношение к пространству может быть разным. Мы предлагаем нетрадиционные модели сценического пространства– в театре «Аполлион» пространство имеет центр, внутрь которого режиссёр помещает либо актёра, либо зрителя (в зависимости от поставленных задач). Зритель становится центром, когда в замысел входит окружить его действием, погрузив во внутреннюю атмосферу ритуала; в этом случае сцена исчезает, равно как и граница, отделяющая наблюдателя от перформера. Действие происходит в четырёх фиксированных углах зала. Это театральный *квадрат*. Сцена перемещается в центр, когда происходит призыв богов, и театральное искусство переходит в теургию. Между зрителями и актёрами по-прежнему нет границы, но теперь именно зрители окружают актёров, создавая живую мандалу. Это – сакральный *круг*, колесо, приводимое в движение эмоциями зрителей. Антонен Арто говорил, что зрителю «предстоит претерпеть настоящую операцию, опасную не только для его ума, но и для его чувств и плоти. Зритель должен быть уверен, что мы способны заставить его закричать». Спектакли Арто были обращением непосредственно к духу, он представлял их

магическими операциями движением к идеальному театру, не знавшему запретных идей. Как бы мы ни использовали пространство, оно неизменно остаётся для нас сакральной областью.

В постановке «Жизнь человека» мы будем использовать оба принципа – квадрата и круга – создавая, таким образом, театральную квадратуру круга. Зрительские кресла ни в одном из случаев не предусматриваются. Каждое действие идёт в разных пространствах зала, разделённого на две части. Вместо занавеса – точно продуманная музыкальная партитура спектакля и игра света. Зрители перемещаются из зала в зал, всякий раз окружая актёров плотным кольцом.

Нам близки оригинальные идеи итальянского мастера Луки Ронкони. В спектакле «Orlando Furioso» он достиг чистого единства сцены и зрительного зала, отменив «сидящего зрителя». Спектакль происходил в церкви, действие – синхронно– в нескольких частях зала. Не менее удачный эксперимент Ронкони осуществил в своей постановке математического трактата. Спектакль был показан в старых мастерских театра Ла Скала. Он «продолжался один час пятнадцать минут и пятнадцать раз повторялся. Снова и снова,– рассказывает режиссёр.– В первом действии речь шла о некоем физико-математическом принципе. Во втором– что случилось бы, если бы человек жил вечно. В третьем рассматривался вопрос о воспроизведении реальности: то, что произошло здесь, уже не могло не быть где-то и, в конце концов, мир приходит к повторению. Дальше была история, где говорилось о бесконечности и о возможности путешествовать во времени. И каждый из этих эпизодов происходил в каком-то особом месте. Один игрался в одной мастерской, другой – в другой. Каждый эпизод могло посмотреть за один раз сто человек, не больше. Когда первые сто зрителей досматривали сцену до конца, они переходили на вторую площадку, заходили другие – и всё повторялось сначала. Но всё равно что-то менялось, эти эпизоды не были идентичны. Актёры по-

степенно покидали площадки и, в конце концов, в первом эпизоде оставался всего один человек, вместо, допустим, шести. А зрители после того, как прошли весь цикл до конца, могли вернуться и начать всё сначала. Они возвращались к тому же самому тексту – но тот выглядел уже совершенно по-другому. Актёров могло стать меньше или больше, их могли заменить совсем другие актёры – в общем, это была уже «не совсем та», искривлённая реальность».

Другой итальянец, Лукино Висконти, которого по праву называют театральным диктатором, был бескомпромиссным по отношению к зрителю – начиная спектакли ровно в девять вечера, он просил не пускать опоздавших в зал. Пространство действительно сакрально и приходить не вовремя есть его осквернять.

Theatre de Cruaute «Apollyon» ориентирован на архаические обрядовые формы, философию сакрального танца butoh, эксперименты с пространством и разработку новой актёрской методологии, коренящейся в переосмыслении теоретической системы Антонена Арто, основателя «театра жестокости».

Во многих странах Запада последователями французского социолога *Жильбера Дюрана, создателя «теории имажинэра», были* основаны Центры Исследований Воображения. В мае 2011 года российские исследователи глубинной социологии также открыли Лабораторию Имажинэра в Москве. Театр «Аполлион» возник одновременно с «Russes de laboratoire de recherche sur l'imaginaire».

Итальянский режиссёр Ромео Кастеллуччи постулирует идею первичности театра по отношению к жизни, Жильбер Дюран настаивает на первичности l'imaginaire. В «Антропологических структурах воображения» Дюран предлагает новый подход, а именно изучение логоса посредством мифоса – здесь его существенное отличие от классического подхода, т.е. изучения мифоса через логос. L'imaginaire как воображаемое-воображающее -воображение создаёт «внутреннее измерение

субъекта и объекты внешнего мира». В топике социологии глубин, l'imaginaire есть реакция человека на смерть. Принимая заключение – театр есть пространство имажинэра, мы придём к выводу, что театр представляет собой реакцию человека на смерть (или время). Театр – это ответ на смерть. Главным для нас является человек как антропологический траект (пояснение этого понятия последует далее). Нужно заметить, что в 1979 году ученик Ежи Гротовского, Эудженио Барба, открыл Международную школу театральной антропологии, его фундаментальный труд «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» стал результатом практических исследований актёрского искусства. Отсутствие параллелей между театральной антропологией Барбы и социологией воображения Жильбера Дюрана говорит о многомерности интересующей нас темы и необходимом углублении изучения театрального искусства, что, безусловно, входит в поле деятельности «La laboratoire des recherches sur l'imaginaire».

Театральная майевтика
Разрыв как начало трагедии

Театр ставит вопросы. Тот, кто пришёл получить готовые ответы, пожаловал не по адресу.

Театр есть платоновская майевтика («повивальное искусство») – он побуждает человека искать знание путём правильно заданных вопросов.

Ромео Кастеллуччи настаивает на ошибочности общепринятого мнения о том, что проблемой трагедии является смерть. Не смерть, но «сам факт жизни, принадлежности в силу рождения к тому или иному сообществу». Итальянский режиссёр указывает на возникновение некоего разрыва (либо с обществом, либо внутри самого человека), с которого и рождается трагедия. В основе трагического действия лежит закон, нарушаемый, преступаемый трагическим героем, поэтому все тра-

гедии, по словам Кастеллуччи, «показывают тёмную сторону закона, которую, как и тёмную сторону Луны, никто никогда не видит: они высвечивают присущую закону несправедливость и подразумеваемое законом насилие». Отсюда артодианская жестокость, мыслимая как космическая непреложность, представляет всё тот же закон в действии.

В труде «Рождение трагедии из духа музыки» Фридрих Ницше обращается к читателю как ученик ещё «неведомого бога», как знающий и посвящённый. Пока мы не ответим на вопрос, что такое дионисическое начало, мы не поймём греков,– утверждает философ. Прежде всего, Ницше ставит вопрос об отношении греков к боли. Он исходит из предчувствия, что стремление греков к красоте, к прекрасному, к веселью, к новым культам, было вызвано чувством боли, меланхолией, недостатком (свидетельство чего мы, в частности, находим в великой надгробной речи Перикла). В философской антропологии используется термин Mangelwesen Арнольда Гелена. Человек есть «недостаточное существо». Mangelwesen взывает к радости, к веселью, к тому, что способно восполнить его недостаточность. Однако, возникает другой вопрос: чем было вызвано противоположное стремление – к безобразному, к злому и страшному, к загадочному и чудовищному, наконец, к пессимизму? Что влекло человека к тому, что можно назвать основой трагедии? Ницше допускает, что страдание может возникнуть от чрезмерной полноты. Бог, по его словам, «создавая миры, освобождается от гнёта полноты и переполненности, от муки сдавленных в нём противоречий». Таким образом, мы должны говорить о «пессимизме силы» и «оптимизме слабости», «оптимизме бессилия».

Ницше заключает, что греки становились всё радостнее, оптимистичнее и, вместе с тем, поверхностнее, именно во времена их наибольшего упадка. В наш век, век Кали, можно наблюдать человеческое стремление к зрелищам низшего характера, увеселительным развлечениям, не имеющим ника-

кого отношения к искусству, которое Ницше называл высшей задачей и метафизической деятельностью человека. Если существование мира он оправдывал лишь как эстетический феномен, то нынешний мир, чьё существование давно ставится под вопрос, не заслуживает ни оправдания, ни прощения, ни помилования. Слово в театре мертво, как бог, изгнанный из его сакрального пространства и самой западной цивилизации. Кастеллуччи говорит, что задача театра– пробудить Слово, «пробудить текст к жизни, вдохнуть в него жизнь. Потому что каждая попытка вдохнуть в текст жизнь имеет очень большое сходство с похоронным культом». Возможно, что даже любые попытки вернуть театр к ритуалу, всё более походят на похоронные обряды. Но что значит смерть в театре, отвечающем на вызов времени– взором, направленным к вечности?

Столкновение с Ничто
Метафизический театр Антонена Арто

По мнению Хайдеггера, столкновение с *ничто* происходит посредством переживания экзистенциального страха, абсолютно отличного от обыкновенной боязни (философ подчёркивает разницу между die Angst и die Furcht). Именно экзистенциальный страх обнажает перед нами *ничто*, вызывая гнетущее неописуемое чувство. С ускользания сущего начинается открытие не-сущего, «того, чего нет», чистой стихии ничто, о котором мы не вправе даже спрашивать. Наука, предметом изучения которой всегда являлось сущее, овеществляет, опредмечивает задаваемый ею вопрос, тем самым оказываясь в подчинении у сущего. В поле научной деятельности не входит *ничто*, наука его просто не знает и не хочет знать. Предельно ясно, что, пытаясь дать определение *ничто*, мы начинаем считать его «чем-то», подгоняя под категорию сущего, коим *ничт**о***, безусловно, являться не может. Хайдеггер заключает, что «как вопрос, так и ответ о *ничто* равно нелепы». О *ничто* нельзя даже мыслить –

на том простом основании, что мыслить можно только о «чём-то». Размышляя о *ничто*, мы занимаемся его овеществлением, однако ничто не уподобляемо вещи, ибо *ничто* не есть сущее. Переживая экзистенциальный страх, мы лишаемся слов, мы погружаемся в безмолвие, в неу*ничто*жимость парализующей нас тишины. Исчезает также любое «я», любое «ты», нет места признанию «мне страшно» – нет самого «меня», но есть «кто-то», избегающий идентификаций. Ergo: «В этой неопределённости и смятении остаётся одно только чистое здесь-бытие, которому более не на что опереться» (Хайдеггер). *Присутствие ничто утверждает отсутствие сущего.* Лишившись слов, мы можем апеллировать лишь к жесту и крику, как это делал Антонен Арто. Крик был для него не столько реакцией на экзистенциальный страх, сколько противодействием этому иррациональному состоянию. «*Чтобы кричать, мне необходимо падать. Это оглушительный крик воина, который, вторгаясь в неистовый звон зеркал, разрушает их хрупкие стены. Я падаю. Я падаю, но не испытываю страха. Я исторгаю свой страх в шуме ярости, в торжествующем реве. Но для этого оглушительного крика, мне необходимо падать. Я низвергаюсь в ад и не могу из него выбраться, я никогда не смогу выбраться. И здесь – обвал. Крик, который я только что исторгнул, есть сон».* Но сон, поглощающий сон.В «Новых проявлениях бытия» Арто писал о своём отказе броситься в *ничто*, в пустоту. Он знал не только что этого мира не существует, Арто обладал куда более опасным знанием: «Я знаю, *как именно* он не существует». Его борьба с формами (с физическим миром) приобрела угрожающий характер именно под воздействием этого знания. Разрушительный огонь, что превращал любую вещь в не-вещь, сопровождал каждый экзистенциальный ритуал Арто. Всякое уничтожение, изъятие вещи с проявленного плана, было жертвоприношением *ничто*, выбрасываем «чего-то» в пустоту. Арто был околдован не-сущим. «Нужно как можно глубже рассмотреть инициируемое экзистенциальным

страхом преображение человека в его здесь-бытие и попытаться уловить открывающееся в этом состоянии ничто», – писал Хайдеггер. Этим Арто занимался сначала на сцене «театра жестокости», а затем и в своей жизни, стерев границу между двумя обыкновенно разделяемыми сферами. В состоянии экзистенциального страха, человек сталкивается с *ничто* только вместе с сущим. *Ускользая, сущее не уничтожается. Ускользая, сущее ничтожится, то есть, обнажает свою незначительность, ничтожность – перед лицом чистого ничто.* Театр жестокости и его метафизически ориентированные техники, позволяют нам не потеряться в сущем, утратив возможность столкновения с *ничто*, ибо будят постоянно находящийся *здесь* спящий экзистенциальный страх, «всегда готовый к прыжку». Театр, основателями которого мы становимся, с необходимостью ставит только метафизические вопросы.

«Жестокий театр» как практическое исследование имажинэра

Актёр «жестокого театра» есть *антропологический траект* и, наравне с самим театром, распят между миром богов и миром людей; он представляет собой имажинэр (воображаемое – воображающее – воображение); как поле теургических операций театр имеет триадическую структуру: театр внутренний (актёр как алхимический тигль, осуществляющий радикальные опыты, – воображающее), театр внешний (сценическое пространство, – воображаемое), между которыми располагается *имажинэр* (воображение) как то, что *есть* и то, что *первично*. Зритель, отождествляясь с актёром-проводником, театральным pontifex (лат. «строитель мостов»), становится сопричастным миру метафизических образов, mundus imaginalis.

В основе театральной практики Арто лежит *принцип разрушения формы* как она есть, снятие личностного начала, что находит свои истоки в восточной концепции Пустоты («Шу-

ньи» или «Шуньяты», «пустотности»). Тут очень важно не воспринять пустоту как физический вакуум. Шунья – довольно сложная концепция. Она есть та пустота, то состояние, в котором не происходит переживания каких-либо объектов. Собственно говоря, это и есть *отсутствие объектов*, отсутствие объективного сущего. Так понимают термин «Шунья» в кашмирском шиваизме. В буддизме махаяны пустота является психическим состоянием, снимающем противопоставление бытия и небытия, реального и нереального. По отношению к истинной реальности «Шунья» представляет собой коннотат Абсолюта. Интересно отметить, что в редких случаях этим термином обозначают стремление того или иного существа выйти за пределы феноменального мира, то есть, совершить акт трансгрессии. Форма – это то, что подвержено разрушению, а значит, находится во власти времени и смерти. Арто ставил перед собой задачу уничтожить форму, ибо любая форма есть враг, как смерть и время есть враг для дневного режима воображения. От разрушения формы Арто шёл не только к волевому преодолению границ материального плана, – теоретик «жестокого театра» делал шаг *от диурна к драматическому (или «синтетическому») ноктюрну,* – в ритмическом жестоком танго он порождал связь между всеми противоположностями, но избегая отождествления (субъекта с объектом, света с темнотой и т.д.) свойственного мистическому ноктюрну.

«Жестокий театр» требует от зрителя внутреннего соучастия:

«Мы разыгрываем собственную жизнь в спектакле, идущем на сцене. Если у нас не будет достаточно ясного и глубокого ощущения, что какая-то частица нашей сокровенной жизни задействована там, внутри, мы не станем продолжать наш опыт. Приходящий к нам зритель должен знать, что ему предстоит претерпеть настоящую операцию, опасную не только для его ума, но и для его чувств и плоти…Зритель должен быть уверен, что мы способны заставить его закричать».

Актёр «жестокого театра» (театра, отвергающего банальную имитацию жизни, иными словами, театра, не желающего быть всего лишь симулякром жизни, а театра, как подлинной реальности) подобен поэту-изгнаннику, брошенному в некое «между», как Мартин Хайдеггер сказал о Гельдерлине. Арто не интересовала та реальность, что ублажает взор двуногого большинства, навевая гипнотический сон и неустанно программируя спящих. *«Постижение реальности, которая сама по себе заведомо лишена духовной перспективы, является для субъективного начала ненужным бременем»,* – вспоминаются слова Гейдара Джемаля («Ориентация-Север»). Что в таком случае говорить о том, каким бременем она становится для антропологического траекта. В промежуточной точке феноменального мира (смерти, заключившей пакт с временем) и «театра жестокости» (имажинэра) рождается спектакль, обретающий статус фатальной неизбежности.

Идея театра, по Арто, может иметь смысл лишь в своей магической связи с реальностью и риском, предельной опасностью. Арто видел необходимость в создании метафизики слова, жеста и выражения. Его внимание было направлено на концепции космического порядка, то есть*, на идеи сотворения, становления и разрушения.* Слова (а также жесты) должны стать заклинаниями, спектакль – ритуалом. Театр способен быть траектом, находящимся между миром богов и миром людей, если он *«предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грёз и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже позывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия».* Лишь при соблюдении этих условий, по мнению Арто, можно говорить о праве театра на воображение, на имажинэр. Место человека основатель «жестокого театра» определял как нахождение между сном и событиями реальной жизни. Человека как антропологическо-

го траекта. Возникновение нового театрального языка Арто связывал с режиссурой как таковой, где режиссёр понимается как *«единый творец, на которого падает двойная ответственность за спектакль и за развитие действия».* Словом, здесь исчезает резкое разделение на режиссёра и автора. Мы имеем целостную фигуру, осуществляющую демиургическую работу. Арто, видевший истинную цель театра в создании Мифов, сосредоточивал своё внимание на индийской, иудейской, иранской, мексиканской и других космогониях, черпая вдохновение в древних текстах. Он отказывал в звании создателя всякому, кто был лишён непосредственного руководства сценой. Режиссёр, создатель, был центром, был богом. *«Режиссёр – это хозяин»,* – вспомним знаменитую фразу Дэвида Линча.

«Весь древний театр был битвой с судьбой», – пишет Арто в своей работе «Человек против судьбы». Это диурн, дневной режим имажинэра.

Вадим Максимов, автор книги *«Эстетический феномен Антонена Арто»* заключает, что посредством реализации архетипического уровня сознания происходит рождение сверхчеловека. Тотальное освобождение от личности позволяет траекту, а именно актёру, превратиться в своего Двойника. *Двойник* – одна из ключевых концепций Арто (здесь мы снова можем сделать заключение о *драматическом ноктюрне*). Если рассматривать личность в её трансцендентальном измерении, то есть, как unus-ambo по своей структуре, то Двойника Арто можно соотнести со *световым человеком* и обнаружить глубинную связь с Ликом, который Сухраварди обозначал термином *Совершенная Природа,* и который выступает у Наджма Кубра как *«личный духовный Вожатый», «горний Свидетель», «Солнце Высшего Познания».* Анри Корбен говорит о Совершенной Природе как о «Лике Света, Образе и зерцале, в которых мистик созерцает – и без которых он не мог бы созерцать – теофанию в форме, соответствующей его собственному существу». В *книге «Световой Человек в иранском суфизме» Корбен* пишет, что все существа

имеют свой Лик-архетип, небесное Alter ego, порой вступающее в отношения с земным двойником.

Mundus Imaginalis – промежуточный мир, находящийся между божественным и человеческим. Это место встречи человека и Бога. В суфизме, в частности, в школе Ибн Араби, существует специальный термин для обозначения Mundus Imaginalis – это «алам аль – хаял». В нео-зороастрийском платонизме Сухраварди Mundus Imaginalis (алам аль-мисал) также называется «Небесной Землёй Хуркальи», миром, принадлежащим плану ангелологии. Мы способны обрести подлинное знание – знание, которое, согласно Анри Корбену, представляет собой «онтологическое «озарение», усвоение таких объектов «изнутри себя», или, вернее, от существа более высокого уровня, чем мы», – это знание мы можем получить при встрече с упомянутым существом только в Mundus Imaginalis, мире образов-архетипов. По сути, вся театральная практика Антонена Арто была *обещанием* этой встречи.

Двойник, фундаментальная концепция, лежащая в основе «жестокого театра», является тем *Световым Человеком*, о котором мы читаем у Корбена. Арто жаждал проникновения в Mundus Imaginalis, потому как хорошо понимал, что не будь этого промежуточного мира, Божественное и человеческое никогда бы не встретились, и тот мучительный разрыв, наблюдаемый нами в эпоху постмодерна, когда, говоря словами Готфрида Бенна, человек *«обесславил слово» и «обескровил миф»*, стал причиной того, что духовная пустыня столь расширилась, что каждый оказался жестоко вырван из первоистока своего внеземного бытия, и утратил связь с миром образов-архетипов. Ницшеанское «Бог умер» как никогда актуально. Но не значит ли это, что вслед за ним умер и человек? Вопрос едва ли требующий ответа.

Вернуть человека к жизни можно только одним способом – необходимо пробудить в нём тот духовный «орган», что позволит ему воспринять Mundus Imaginalis (мы признаём, что слово «орган»

следовало бы заменить на более подходящее и приближенное к тому смыслу, что мы имеем в виду, поэтому мы прибегнем к обозначению, часто употребляемому Рене Геноном, то есть, к *«интеллектуальной интуиции»*), что приведёт к образованию связи между божественным миром и миром человеческим. Мы предлагаем рассматривать театр как одну из возможностей пробуждения. Для Арто театр был ничем иным, как живой метафизикой, *«хранилищем энергии, образованным мифами»,* иными словами, *имажинэром***.** Возродить человека – не значит вернуть к жизни бездыханный труп, организуя «вечное возвращение одного и того же», – рождается Световой Человек, прорываясь сквозь тленную «скорлупу» земного Адама, через низменное «человеческое», которое Арто в одной из своих статей сравнивает с падалью.

Рене Генон писал, что *«там, где не признаётся интеллектуальная интуиция, не может быть никакой метафизики».* Око познания, Jnana-chakshus, интеллектуальную интуицию ни в коем случае не следует путать с обыкновенной интуицией, связанной с чувственной, субрациональной сферой.

Для того чтобы приблизиться к пониманию Антонена Арто, строго необходимо внести определённую ясность в отношении двух концептов – Тени и Двойника. Сам Арто был склонен к их отождествлению и результат его лабиринтальных блужданий печально известен.

Я полагаю, что мы можем говорить о Двойнике как о некоем *мосте*, ведущем к «Солнцу Высшего Познания», к Духовному Вожатому, к Ангелу, наконец, к интеллектуальной интуиции. В таком случае, мы можем прийти к выводу, что если Двойник открывает «ангелический» путь, то Тень, будучи мостом к другой инстанции (назовём её «тёмным дублем»), являет собой путь «демонический», и оба эти пути пролегают во тьме. Не будем забывать о двух аспектах тьмы, ибо, помимо тьмы материи есть сияющая Темнота (чёрный Свет, Божественная ночь сверхбытия).

Тень есть то, что сковывает, удерживает светового человека в плену – в плену формы. Чтобы быть, Тень должна объять собой форму, которая её и отбросит. Двойник – это «свет сверхсознания, исходящий из Тьмы подсознательного», именно поэтому Антонен Арто акцентировал внимание на воздействии на бессознательное зрителя».

Становится всё более очевидным, что сегодня нужны другие актёрские техники, другой подход к сценическому искусству в целом. Актёр (антропологический траект) «жестокого театра» должен освободиться от личностного начала и посредством духовной апперцепции открыть в себе трансцендентное измерение.

Арто нередко употреблял египетское обозначение Двойника – Ка. Версий о том, что же представлял (а,о) собой Ка среди египтологов очень много, но я выделю самые известные. Прежде всего, это гипотеза Масперо, согласно которой речь шла о дубле, точной копии человека; этот дубль был материальным, но состоял из более тонкой субстанции, чем человек. Масперо считал, что к таким дублям, например, можно отнести статуи. Другой исследователь – Штайндорф – назвал Ка защитником человека, Genius. Для Альтенмюллера Ка была жизненной силой, а также причислялась к духам-защитникам.

Для египтян мир мёртвых был *миром Двойника*, или миром теней. В свете артодианских размышлений это говорит о многом. В статье «Чувственный атлетизм» Арто пишет о Ка как о *«вечном призраке, излучающем силы чувственности».*

Интересна взаимосвязь между Ка и концепцией Имени.

Когда актёр играет какую-либо роль, он на время берёт себе *другое имя***.** Он превращается в форму, в сосуд для принятия определённой *Силы***.** Что при этом происходит с его Тенью? Поглощается ли она другой? Скажем, если некто играет булгаковского Воланда, то не бывает ли «изгнана» его Тень (при условии, что ему вообще удалось её вызвать) и замещена более могущественной, а именно той, что репрезентирует Воланда? Всем известны истории с «проклятыми» ролями:

актёры, игравшие Ивана Грозного, нередко внезапно умирали; Н.Варлей, сыгравшая ведьму в фильме «Вий», тяжело заболела и была вынуждена отказаться от съёмок на долгие годы, погрузившись в инфернальное состояние. Не задумывался ли кто-нибудь, что существует роли, играя которые, в тот самый миг, когда поднимается занавес, актёр оказывается полем битвы: битвы двух Теней – его собственной и той, что была вызвана из промежуточного мира, Mundus Imaginalis? И тяжёлые последствия являются признаками того, что победу одержала последняя. Часто цитируя известные слова Антонена Арто «Как всякая магическая культура, выразившаяся в соответствующих иероглифах, истинный театр тоже отбрасывает свою тень», при этом не придавая значения заключительной фразе: *«Только в театре, единственном из всех искусств, живут тени, разорвавшие свои границы и, можно сказать, не терпевшие их с самого начала».* Арто утверждал, что *пространство заполнено целиком*, заполнено тенями; в сакральном пространстве театра антропологический траект находится в окружении Сил, для которых не играет особой роли, замечает ли кто-либо их присутствие. Но перед актёром «жестокого театра» стоит задача назвать тень по имени и подчинить своему контролю, *«тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что ещё не существует, и поможет ему обрести существование».*

Арто взывал к Иному с той же силой, с какой огонь испепеляет формы, добираясь до пустотной черноты их невесомого пепла. Основатель «театра жестокости» искал иероглифический жест, – тот жест, который мы можем обнаружить в ритуальном танце темноты, а именно в *Butoh*.

Это речь до слов, Слово до Слова. Тело и дух в буто не существуют раздельно, философия этого танца, а вернее сказать, формы, предшествующей танцу, неразрывно связана с эзотерическим буддизмом. Тело актёра (танцора) представляет собой сосуд, который следует опустошить, освободить от личностного начала, дабы сделать его вместилищем некоей Силы. *«Вы*

должны убить ваше тело, чтобы построить сознательное тело. И это будет моментом свободы», – учит Акаи Маро. Развитие буто приходится на конец 50-х. Изначально ритуальный Танец Темноты был направлен против реакционной Японии под американским управлением. Вдохновителями буто были Антонен Арто, Лотреамон, маркиз де Сад; теоретической основой можно называть опять-таки театральную концепцию Арто, и наработки Хиджикаты и Кацуо, ставших создателями перформанса с опорой на «Песни Мальдорора» графа Лотреамона.

В буто мы встречаем отсутствие формы и личностного начала. Известный хореограф Мин Танака рассказывает о методе обучения мастера Хиджикаты следующее: *«Он использовал приблизительно тысячу образов природы для работы с телом, и я должен был помнить каждый. Каждый день он изменял порядок движений. Образы – такие элементы, как ветер или свет, он использовал, чтобы выразить не форму, а вдохновение. Движения были естественны. В хореографии не было личности».* На мистический ноктюрн здесь указывает наличие концепции недвойственности: прежде всего, «тело-духа», но также любопытно рассмотреть психосоматическую систему Такеучи: в её основе лежит утверждение, что тело и слово представляют собой неразрывное целое, которое ни в коем случае нельзя разделить на два элемента. Такеучи употребляет обозначение «karada-to-kotoba», что означает «тело-слово как единое существо». То есть, идея единения, которую мы здесь встречаем, ясно указывает на мистический ноктюрн. Кроме того, полное отсутствие прыжков в танце, направленность тела и движений к «земле», сведённая на нет динамика, ориентированность на мирное пребывание в бытии – говорят нам о мистическом ноктюрне. В буто нет танцора и пространства по отдельности – сам танцор становится пространством. Вспоминаются слова Мина Танаки: «Я не танцую в пространстве, я есть пространство». В буто также нет смерти: мастер Хиджиката сравнивал буто с Кадавром, который ценой любых

страданий стремился выпрямиться. Мёртвое тело, способное танцевать. И однако в буто мы можем обнаружить и следы диурна, а именно в отношении танцоров буто к времени. Танец Темноты должен *прерывать, останавливать время.* Великий мастер Хидзиката учил, что «мы можем обрести буто, соприкасаясь со своей тенью». *Тень* – ещё одна важная концепция в театральной системе Арто. По его мнению, Тень отбрасывает любой истинный образ, «но как только художник, творя образ, начинает думать, что он должен выпустить тень на волю, иначе её существование лишит его покоя, – в тот самый момент искусство гибнет». Арто считал, что подлинный театр имеет свою тень. Тень есть и у театра, и у антропологического траекта (актёра). Что есть тень воображения, имажинэра? И имеет ли антропологический траект дубль? Вопросы, на которые нужно искать ответы.

Существует большая вероятность того, что мы смешаем две концепции – Двойника и Тени, перестав делать различие. Этого не удалось избежать даже Арто. Тень есть там, где признаётся наличие формы, Двойник же возникает вне зависимости от формы, ибо исток его – вне мира творения.

Антопологический траект жестокого театра не говорит на обыденном человеческом языке, ибо знает *ЯЗЫК ОГНЯ.* Огонь как источник света позволяет Тени быть. *Чтобы возник Двойник, язык огня должен испепелить формы.*

Де Кирико тоже шёл к разрушению форм, но разрушая старые, он тут же созидал новые причудливые формы: его персонажи никогда не умирали лишь потому, что никогда не были рождены – они составлены из фрагментов. Они не есть «Слово, ставшее плотью». Они – молчание вещи. Де Кирико показал, насколько несовершенно творение Демиурга. Это относится к тем его полотнам, на которых художник запечатлел безликих фрагментарных людей, не утерявших способности чувствовать. Кирико – поэт не времени, он – поэт пространства.

Арто предлагал излечить болезнь мира Жестокостью, а именно СОЖЖЕНИЕМ МИРА, преданием его очистительному огню, что я, как режиссёр, и сделала в своей постановке, названной «Концом иллюзии».

В дневном режиме, режиме диурна, Тень представляет собой Другого, смерть, а значит воспринимается как враг. Нужно отметить, что Тень, отождествляясь с ночным режимом (ноктюрном), порождает раскол внутри диурна. В мистическом ноктюрне Тень есть Ночь, сам ноктюрн, – здесь исчезает всякая двойственность. В драматическом ноктюрне Тень скорее танцор, подобный Натарадже, – именно так воспринимает Тень Арто, кружась с ней в космическом танце, разрушающем вселенные.

Можно сказать, что театральная система Антонена Арто была направлена на *освобождение светового человека, заключённого во тьме.* В трудах уже упоминаемого мной Корбена мы сталкиваемся с иной антропологией. Итак, есть земной человек, Адам, пребывающий во власти элементов, и есть его противоположность, духовный человек, или световой, как его именуют в иранском суфизме. Духовный человек – это Фос (Phos с греч. означает «свет», но также и «человек», «индивид»). Корбен предлагает воспринимать его как архетип людей света; мыслитель ассоциирует его с Прометеем. Прометей направляется на восток, откуда приходит свет. Мы не должны полагать, что речь идёт о географическом востоке, потому что здесь говорится о родине Чистого Света. Суфии учат, что Фос не может быть в союзе с земным Адамом, потому что *«Свет не сопрягается с диавольской Тьмой»*, и *«Сигизия света – это Прометей-Фос и его вожатый, «сын божий».* Арто, мечтавший о теле без органов и предвещавший наступление времён, когда люди будут размножаться посредством телепатических импульсов, желал освободить светового человека, взывая к нему как к Двойнику. Тело, как одну из форм, он должен был разрушить, но, повинуясь необходимости в столь несовершенном, но всё-таки инструменте актёра, подвергал его воздей-

ствию «театральной алхимии», вживляя метафизику под кожу. Световой человек, Двойник в «жестоком театре» одновременно представляет собой Созерцающего и Созерцаемое, Чистый Свет, встретивший первозданную Тьму, узнавший в ней себя и перешедший в светоносную Ночь.

Для именования актёра другой режиссёр, польский мастер Ежи Гротовский, вводит обозначение *«перформер».* Это человек действия, *«бунтовщик, который должен покорить знание, и, даже если он проклят окружающими, он всё равно ощущает свою непохожесть, он как аутсайдер».* Гротовский приводит в пример индуистских «вратий», тех, кто идут покорять знание. Перформер Гротовского был воином, ищущим опасности. Более того, воином, который не может существовать, не подвергая свою жизнь риску. *«В момент принятия вызова различные пульсации человеческого тела сливаются в едином ритме. Ритуал – это момент напряжения. – пишет Гротовский. – Спровоцированного напряжения. Жизнь становится ритмичной. Перформер способен облечь импульсы своего тела в звуки. Жизнь свидетелей ритуала становится более напряженной, они говорят, что чувствуют чье-то присутствие. Так Перформер выстраивает мост между свидетелем и чем-то еще. В этом смысле Перформер – это pontifex, делатель мостов».* Вновь мы имеем дело с диурном. Гротовский много экспериментировал с пространством. На вопрос о том, что такое театр, он ответил: «В театре не нужно излишеств: костюмов, декораций, музыкального сопровождения, световых эффектов. Пусть театр будет бедным». Гротовский непрестанно выходил за все мыслимые границы: уничтожить кулисы, уничтожить всё, что призвано разделить театральное пространство на зоны и секторы, всё, что препятствует слиянию актёра и зрителя. От концепции бедного театра Гротовский переходит к идее полного освобождения – его театральные эксперименты продолжаются уже на берегах рек, в лесах, под открытым небом. Режиссёр приходит к убеждению, что зритель как участник действа бо-

лее не нужен. Если Арто настаивал на зрительском соучастии, то Гротовский не видел в нём никакой необходимости.

Функцию режиссёра Гротовский определял своеобразно. Он обращался к даосской философии и говорил о сути колеса, которая *«есть точка пустоты, вокруг которой вращается колесо».* Этой самой точкой и был для Гротовского режиссёр. Спектакли этого человека бросали вызов. Жизнь должна оставаться опасной. Как только из неё изгоняется опасность, жизнь становится умиранием, чья длительность более не важна. Такие качества, как горение и текучесть, то есть качества, присущие двум стихиям – Огню и Воде, перед лицом настоящей опасности переходят к ролевому обновлению, – перед лицом подлинного риска жизнь обнажается до костей Мысли, и Огонь начинает течь, в то время как Вода – возгораться. *Опасность есть то, что предотвращает распад.* Гротовский говорил, что «когда мы стремимся непосредственно воплощать великие ценности, мы вступаем на грань помешательства, мы безумеем». Во время спектакля «Каин» (по Байрону) в пространстве появились не Бог и Люцифер, а иные, никем не ожидаемые герои – Альфа (воплощение стихийных сил природы) и Омега (воплощение разума). Гротовский добивался выхода за пределы манихейских представлений о добре и зле, он показывал всеобщность, целостность, коими были Альфа и Омега, первый и последний. Здесь мы имеет дело с *драматическим ноктюрном.* «Каин» был провокационным спектаклем. Взять хотя бы декорации, выполненные в стиле Босха, алтарь-триптих (во втором действии заменённый на огромные карты Вселенной), причудливый фон, актёры, кричащие байроновские строки, глядя в глаза зрителям. Не менее провокационным был и спектакль «Кордиан», во время которого зрители располагались на двухъярусных больших койках и сами становились пациентами. «Мы не стремились к воскрешению религиозного театра, – рассказывает Ежи Гротовский, – наш опыт был скорее опытом «мирского ритуала». Но во всех этих поисках

мы избегали одного – возможности сотворения оглупляющего церемониала. В истории нашего коллектива были представления гротескные, не лишённые своеобразного юмора, но мы не играли спектаклей, вызывающих дешевую эйфорию…»

«Театр начинается только с того момента, когда действительно начинает происходить что-то невозможное», – был убеждён Арто. Подобно тому, как социология глубин Жильбера Дюрана предлагает трактовать логос через мифос, *театральная концепция Антонена Арто трактует онтологические процессы через театр***.** Жестокий театр представляет собой не что иное, как имажинэр. Какие спектакли ставились на его сцене, какие темы становились метафизическими доминантами? Арто писал о своём стремлении «концентрировать действие спектакля вокруг выдающихся личностей, жестоких преступлений, сверхчеловеческой жертвенности». Любое действие предполагало достижение предельной точки, где пароксизм не только желателен, но, пожалуй, необходим. *«Театр трактуется как физическая сторона человеческого духа. Движение по этому пути – познание смысла творения»,* – Максимов делает важное замечание. Мы должны воспринимать театр как сакральное пространство; театр – наш онтологический Двойник, открывающий путь к «личному Духовному Вожатому».

В тех кошмарных условиях, в которых мы имеем несчастие находиться, можно прийти к убеждению, что в эпоху постмодерна мистерия вот-вот утонет в потоке беспощадной Леты, и современный зритель лишится какой бы то ни было возможности соприкоснуться с мистериальным действом и воочию убедиться в том, что традиция по-прежнему жива, ибо живы её хранители. Но если вы попадете в Тибет, и вам посчастливится стать участником семидневного представления – самой древней мистерии Чам (ей более 10 тысяч лет), вы поверите в то, что пульс Вселенной всё ещё бьётся, и, чтобы его услышать, надо обратиться к эстетике восточного театра, на которую ориентировались великие режиссёры: Антонен Арто, Ежи Гротов-

ский, Питер Брук, Вс. Мейерхольд, и продолжают это делать Эуженио Барба, открывший для себя традиционный индийский театр катакали, Тадаши Сузуки, имеющий уникальную методику, Бартабас – руководитель конного театра «Зингаро» и многие другие. Наш цивилизованный мир терпит поражение не потому, что перестал создавать новое, его немощь проявляется, прежде всего, в том, что он больше не способен *продолжать*. При всей бескомпромиссности Шпенглер не отрицал за человеком возможности распространения. Речь не идёт о мимесисе, подражании в искусстве. Я говорю о способности продолжения, будь то грандиозные идеи Антонена Арто или «бумажная архитектура» Пиранези. Для того чтобы назвать себя наследником, достаточно иметь смелость и наглость, но чтобы по-настоящему стать им, необходимо обнаружить, во-первых, конгениальность, а во-вторых, взять на себя ответственность, к которой готов далеко не каждый.

Налицо кризис культуры. Антонен Арто усматривал его причину в разрыве мысли и действия, а для «жестокого режиссёра» они были тождественными. За последние века европейцы потеряли многое, но хуже всего то, что им удалось потерять главное – Истину Бытия. Арто хорошо это чувствовал, и его поездка в Мексику не имела иной цели, кроме как поиск этой Истины. В Мексике он получает посвящение от Жрецов Солнца, о чём подробно рассказывает в своей книге «Тараумара», и переживает ритуал умерщвления, принятый у Жрецов Сигури. Во время последнего происходило раскрытие сознания с помощью разделяющего и возрождающего удара мечом, который наносил индийский вождь. Всуе имя Сигури не произносилось. Объяснить Сигури посредством слов едва ли возможно. Это Адам Рухани и одновременно то бессмертное Я каждого из нас, которое должно пробудиться. Сигури – это Человек-Отец, создатель Всего и вместе с тем это особый напиток, сравнимый с божественной Сомой. Выражение «Сигури войдёт в них», употребляемое жрецами, означает пробужде-

ние памяти о творении, происходящее во время ритуала Сигури, когда жрец начинает свой танец и принимает Пейотль. Арто также довелось его принять. «Пейотль возвращает «я» к его истинным истокам». В Мексике Арто удостаивается чести присутствовать при ритуале вождей Атлантиды, описанном Платоном в «Критии». Врезается в память фраза, которую автор книги «Тараумара» поместил в хитросплетение строк как некий галлюциногенный ключ: «Сигури был человеком, человеком, который в космосе сотворил себя самого из себя самого, когда Бог его убил». Тот, кто пришёл после Бога. Перформер. Антропологический траект. Но чтобы не произносить имя Сигури всуе, я избегну добавления слова «актёр».

Мы можем рассмотреть кризис театра на примере исторического развития театра в Японии. Отношения человека и пространства никогда не были простыми. Одними пространство воспринимается как добыча, должная быть завоёванной, другие находятся в нём как элементы, настолько чуждые каждому вместилищу, что норовят выбросить себя за его пределы; пространство может вызывать страх и для того, чтобы испытывать постоянное головокружение, необязательно становиться канатоходцем; в пространстве можно находить (ся) и теряться (ся), жать и сеять, блуждать без цели и совершать каждый шаг, будучи уверенным в том, что он единственно верный. Пространство в такой же степени банка с пауками или камера смертника, в какой жилище божества. Великий поэт Иосиф Александрович Бродский считал пространство ближайшим родственником небытия, ведь по сути своей оно пусто, и в этом смысле пространство есть обитель всего преходящего. Пространство, в котором действует актёр – это здание самого театра. В средние века его называли «дза», что в буквальном переводе означает «цех», но термин «дза» имеет и эзотерическое значение. Он также применялся по отношению к чистому, сакральному месту – месту, где живёт божество. Аналогичным образом слово «до» («храм», «зал») означает как здание театра Но, так и по-

стройки на территории буддийских храмов. Словом «сайдай» называли сцену. В переводе оно означает «священные подмостки». В XX веке его заменили словом «бутай» и сцена превратилась в «подиум для танцев». В давние времена за плохую игру актёра могли подвергнуть жестокому наказанию. Известны случаи принудительного совершения харакири и ссылок на заброшенные острова. Безусловно, такие меры привели к улучшению исполнительной техники актёров, ибо никому не хотелось оказаться повинным в испорченном представлении. К сожалению, в нынешнее время дурная игра более не считается моветоном, и в актёрской игре хватает посредственностей. Ни для кого не секрет, что театр возник из ритуала, а предтечей актёра был не кто иной, как шаман. Но каким именно был тот самый ритуал, точных сведений не сохранилось, а значит, нам остаётся область догадок. По распространённому мнению ритуал имел отношение к поклонению ками (божествам), целью которого было снискать их расположение. Первые ками-мацури (поклонения богам) включали в себя встречу, развлечение и угощение, и, наконец, проводы ками. Автор «Истории японского театра» Н.Г. Анарина пишет, что «тройственная структура передавала представления древних о непрерывной цепи, циркуляции осквернённости кэ и очищения харэ как закона жизни. Осквернённость повседневностью вызывала необходимость очищения, выхода к духообращению и возвращения с новыми силами в повседневность. Жизнь как круговорот кэ-харэ-кэ». Ками-мацури были одной из форм первых ритуалов Кагура, которые возникли в период Яёй (бронзово-железный век). Как и следовало ожидать, время, этот великий разрушитель, постепенно лишило Ритуал его энигматического, сакрального духа, и все последующие изменения приводили лишь к тому, что профанный мир безнаказанно вторгался в область божественного. В XVII веке Кагура обретает развлекательный элемент, но, даже, невзирая на это, традиционный ритуал продолжает жить в синтоистских святилищах. Современная форма Кагура

сохранила древнюю трёхчастную структуру ритуала-игры: попрежнему он начинается с подготовки-очищения сакрального места, предназначенного для божества (в традиционном театре сцена мыслилась как священное пространство), всё так же божество требуется увеселить, и в заключительной части ритуала проходят его проводы. Начиная с периода Хэйан (794-1192) стала развиваться народная игровая культура. Уже представления Саругаку явились первым популярным увеселительным зрелищем, и место божества занимает человек: теперь не шаман в состоянии богоохваченности появляется во внеземном пространстве, а актёр («перевоплощённый», но более не вдохновенный), увеселяющий зрителя, а не справляющий ритуал. И на лице его не магический предмет, коим считалась маска («обитель божества»), а попросту личина. Возникает разделение на актёра и зрителя, но, кроме того, актёры стали нередко получать приглашения выступить в храмах «для увеселения и развлечения прихожан после службы». Буддийские монастыри уже вскоре стали иметь свой актёрский штат. Ежи Гротовский был абсолютно прав, когда назвал спектакль «выродившимся ритуалом». Возвращаясь к первым ками-мацури, следует отметить, что участники ритуала были преисполнены потустороннего страха перед небытием – самым древним чувством, присущим только человеку, ибо он единственный, кто способен осознать свою смертность. Значительную роль в ритуале играла маска, которая считалась магическим предметом. Надевая маску, шаман достигал сверхличностного состояния и покидал профанный мир. Почтительное отношение к маске не изменялось в течение веков. По легенде, первые маски создавались богами; до XVII века их вырезали монахи, актёры и скульпторы, давая своим маскам имена.

Нам нужен театр, опасный как пропасть, в которую заглядывал Артюр Рембо и над которой продолжает кружить тень пророка Уильяма Блейка, театр, где нарушены границы между «я» и «ты», где уничтожать одинаково отрадно, как и быть

уничтоженным. Вот театр, появления которого ждут изгнанные со священных подмостков боги. Театралиада XXI века – это рождение новой музы. Какой она придёт в этот мир: смеющейся, в окружении фавнов или загадочно-молчаливой, как Гарпократ, неизвестно. Определённо лишь одно – эта Муза не возвестит о своём рождении плачем.

Натэлла Сперанская

МАТРИЦА ТРАГИЧЕСКОГО: НИЦШЕ, ДЕЛЕЗ, КАСТЕЛЛУЧЧИ

Того, чем было трагическое, по Ницше, не понимали никогда: трагическое = радостное.

Жиль Делез

Tragedia Endogonidia. Воинствующий гностик Ромео Кастеллуччи

Театр Societas Rafaello был основан в 1981 году в Италии, в Чезене, режиссёром Ромео Кастеллуччи, его женой Кьярой Гуиди (драматургом) и его сестрой Клаудией Кастелуччи (писательницей). Для них Рафаэль был художником Ренессанса, чьё творчество сочетало в себе совершенство формы, стремление к гармонии и свету и, в то же время, таинственное тяготение к бездне.

Во время работы над циклом «Трагедия Эндогонида», Кастеллуччи хотел ответить на вопрос о том, какой должна быть трагедия в 21 веке. Это название содержит в себе оксюморон, возникая на стыке *бессмертия* (эндогонида) и *гибели* [героя] (трагедия). «Трагедия Эндогонида» («Трагедия, рождающаяся изнутри») была создана в попытке Кастеллуччи внедрить основы греческой трагедии в структуру современного театра. Цикл состоит из 11 спектаклей, которые были показаны в 11 городах (цикл начинается и заканчивается в Чезене, родном городе режиссёра).

C.#01 CESENA. I Episodio della Tragedia Endogonidia (2002)

A.#02 AVIGNON. II Episodio della Tragedia Endogonidia (2002)

B.#03 BERLIN. III Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

BR.#04 BR.#04 BRUXELLES/BRUSSEL. IV Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

BN.#05 BERGEN. V Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

P.#06 PARIS. VI Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

R.#07 ROMA. VII Episodio della Tragedia Endogonidia (2003)

S.#08 STRASBOURG. VIII Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

L.#09 LONDON. IX Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

M.#10 MARSEILLE. X Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

C.#11 CESENA. XI Episodio della Tragedia Endogonidia (2004)

По собственному признанию, Кастеллуччи «работал над обнаженной структурой трагического». Режиссёр убеждён, что рождение трагедии возможно, если наблюдается кризис жертвоприношения и свершается убийство божеств. «Трагедия появляется в тот момент, когда исчезает что-то другое. Не только по отношению к дому, когда исчезают все боги, богов больше нет, они умерли. Но и в том смысле, что происходит открытие человеческой жизни. Открытия, которые совершают трагические герои. С этой точки зрения, проблема трагедии это не смерть, как многие думают, но скорее сам факт рождения. Появление на свет, рождение – это как раз предмет и посыл трагедии». В западном театре (в отличие от театра Востока) боги уже мертвы.

Кастеллуччи осознаёт невозможность нащупать корни, истоки, матрицу трагического, восстановить связь между человеческим и божественным, жизнью и искусством. Современный человек оказывается бессильным обрести язык мифа и трагический опыт. Обычно Кастеллуччи описывает свой театр как «сущность крови». Не следует думать, что он подражает Арто, создавая своего рода римейки; режиссёр утверждает наличие эйдетического родства. Он считает, что насилие является осно-

вой, пульсом западного «обезбоженного» театра. Кастеллуччи называет катарсис «купанием в чистом насилии».

Его нередко называют «воинствующим гностиком», ибо он задаёт свой главный вопрос Творцу, создавшему на редкость несовершенный мир. Именно в акте творения коренится исток зла, в акте рождения – исток страдания человека. Интерпретируя Ницше, Жиль Делез акцентировал наличие двух видов страдания и страдающих: «Те, кто страдает от избытка жизни» превращают страдание в утверждение, а опьянение – в действие; растерзание Диониса они признают крайней формой утверждения, не оставляя возможности для изъятия, исключения или выбора. «Те же, кто, наоборот, страдает от оскудения жизни» опьянение превращают в конвульсию или оцепенение; страдание они делают средством обвинения жизни, противостояния ей, но также и средством оправдания жизни, разрешения противоречия», – читаем в труде «Ницше и философия». Иначе говоря, дионисический взгляд отвергает преступность, виновность существования. Трагедия в понимании Кастеллуччи и, шире, в понимании большинства людей, в огромной степени отличается от того, в чем видел трагедию Фридрих Ницше. Для немецкого философа «герой радостен», что, по его справедливому замечанию, ускользало от всех авторов трагедий. Его трагический герой лёгок и игрив, танцующ и весел. *Но это веселье бога Диониса, бога тысячи искр.*

Делез задаёт метафизически острый вопрос: виновно существование или нет? В театральном пространстве Кастеллуччи оно виновно всегда, в ницшеанско-дионисической вселенной – нет. И так же «радикально невинна» жизнь и в трудах Гераклита Эфесского. Этот взгляд не знает никакой идеи искупления. Ибо не признаёт за творением никакой вины. А значит, он свободен от любой формы нигилизма.

Ницше отвергал метафизику исключительно потому, что считал её неотделимой от осуждения существования от имени сверхчувственного мира. Подлинная метафизика слишком

«нечеловечна», слишком жестока к человеку, чтобы «человечески мыслить» и «человечески судить». Подлинная метафизика так же освобождает мысль от нигилистического элемента, как это делает философия Ницше, который, по убеждению Хайдеггера, был завершением всей западной метафизики.

Кастеллуччи определяет трагедию как выставление, демонстрацию мёртвого тела героя. Это тело демонстрируется городу и его гражданам. Трагедия говорит и указывает: «Смотрите, это – труп». Кастеллуччи замечает, что здесь происходит нарушение правила, преодоление закона, трансгрессивный акт. В древнегреческом театре использовалась эккиклема, специальная площадка, на которой разыгрывалось действие, происходившее внутри храма или дома. Эккиклему выкатывали их центральной части сцены. Она отличалась от эксотры, предназначенной для похожей цели, т.е. демонстрации того, что происходит внутри того или иного помещения. Но эта машина представляла собой вращающуюся платформу. Эккиклема использовалась в «Хоэформах» Эсхила, произведении, выделяемом Ницше. Как правило, эккиклема появлялась в сценах убийства. Кастеллуччи умело использует эккиклему в постановке «Орестея», демонстрируя зрителям мёртвое тело Агамемнона. Режиссёр добивается того, чтобы зритель размышлял о смерти, конкретнее: о смерти насильственной – Агамемнон убит собственной женой Клитемнестрой и отмщён детьми Электрой и Орестом. Кастеллуччи просит задуматься, чем труп Агамемнона является для города. Города как «лаборатории насилия».

В основе древнеперсидской мистерии, называемой тазийе («траур», «оплакивание») лежит сюжет битвы при Кербеле и гибели Имама Хусейна. В кульминационный момент на сцене происходит убийство имама, – зрители приходят в состояние катарсиса.

У Кастеллуччи трагедия представляет собой «пространство удивления». Анатомический театр, что носил образовательный характер, служил для показа внутренностей человеческого

тела, а Wunderkammer («камера чудес») – этот музей удивительных природных объектов (драгоценных камней, останков экзотических животных и т.д.) был структурно организован таким образом, что все его экспонаты располагались друг с другом с учётом выявления максимальной похожести. Кастеллуччи создавал трагедию по тому же принципу.

Синтез аполлонического и дионисического

В центре спектакля и, больше того, в центре эпохи находится трагический человек. И в пространстве трагедии этот трагический человек неизменно нарушает закон, поэтому он есть *восставший.* Кастеллуччи интересует «тёмная сторона закона» (в спектакле, показанном в Брюсселе, ключевой метафорической фигурой является фигура закона). По Батаю, «трагический человек» подвергается воздействию жестоких сил и противоречий, находясь во власти абсурда природы и общественных отношений. Он не видит другого выхода, кроме преступления. Его особенность в том, что трагический человек никогда не может быть порабощён, ибо несёт в себе «реальность глубин человеческого бытия». И, наверное, следовало бы сказать, что трагический человек не аскетичен, даже антиаскетичен. Трагический человек несёт *радостную весть* (Ecce Homo. Ницше). В книге «Ницше и философия» Жиль Делез пишет: «У нас не было другого идеала, кроме аскетического. Познание мы противопоставлял жизни, чтобы предавать жизнь суду, превращать её в нечто виновное, несущее ответственность и ошибочное. Мы превратили волю в нечто дурное, поражённое изначальным противоречием: мы говорим, что её нужно очистить, обуздать, ограничить и даже подавить, устранить. (…) Только Ницше не стонет от открытия природы воли, не пытается ни заклинать её, ни ограничивать её действие. (…) Существование не создано виновным, воля тоже не чувствует

себя виновной из-за того, что она существует: именно это Ницше называет своей радостной вестью».

В трагедии «Просительницы», одном из самых пронзительных произведений великого Эсхила, дочери Даная, аргивянки, причаливают к Аргосской земле, спасаясь бегством от сыновей Египта, желавших вступить с ними в кровосмесительный брак. Дочери Даная садятся на ступени святилища. Царь Пеласг, увидевший беглянок, столкнулся со сложной дилеммой. Предводительница хора ставит его перед фактом: «Египта детям не хочу служанкой быть», и просит у него защиты. Однако Царь боится накликать беду на свой народ, ибо, дай он защиту аргивянкам, сыны Египта могли развязать войну. И в момент его сомнения аргивянки дают страшное обещание: если Царь откажется им помочь, они повесятся на своих поясах на статуях богов в его святилище («Тогда на этих мы богах повесимся»). Достаточно представить себе весь ужас этой картины, осквернение священного места, павшее проклятие на Аргосскую землю, чтобы понять – дилемма была разрешена в пользу беглянок. Здесь мы видим и восставших, и преступивших закон, и тех, кто не видит иного выхода, кроме преступления. Словом, здесь мы видим *трагедию.* Но без *радостной вести* ницшеанской трагичности. Не существует ли, подобно двум видам страдания и страдающих, двух видов трагедии?

Безусловно, *радостная весть* делает трагедию нонкатартической по своему существу. И, надо заметить, что Ницше с самого начала отвергает концепт катарсиса применительно к трагедии (в смысле «медицинского очищения»). Мы могли бы сказать, что *радостная весть* превращает индивида «в безличное существо, превышающее личность» (что было подлинной целью трагедии, как считал Ницше).

Размышляя о проблеме образования, немецкий философ пришёл к необходимости основать его на новых принципах, а именно на принципах театра. Он подчёркивал, что греческий мир знал абсолютное единство дионисийского и аполлониче-

ского. Ницше грезил о подготовке, воспитании «становящихся и грядущих», ожидая появления человека, способного создать новый художественный мир. «Мы исполняем свой долг и проклинаем колоссальную ношу современности – мы нуждаемся в искусстве особого вида», – писал Ницше. В искусстве Бронзового века должно произойти объединение Аполлона и Диониса. Мы нуждаемся в художественных посвящениях, ибо видим в них единственное средство против разложения культуры.

Мы ПРИЗЫВАЕМ к художественным посвящениям и желаем говорить только на языке воли.

Натэлла Сперанская
ТЕАТР ПАМЯТИ ДЖУЛИО КАМИЛЛО

I. Устройство театра

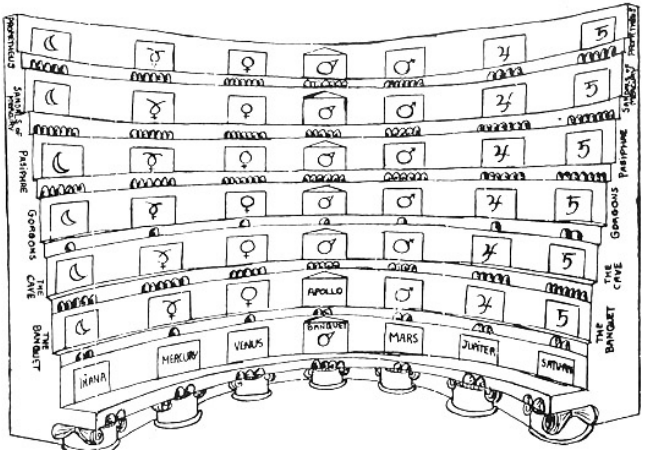
Театр Памяти божественного Джулио Камилло – загадка, которая тревожит выдающиеся умы в течение многих столетий. Архитектурное сооружение, заключавшее в себе образ мира, покоилось на семи столпах. Его создатель утверждал, что этот Театр «выстраивает или конструирует ум и душу», а также «создаёт окно внутри нас». Изобретение Камилло, изначально предназначенное для короля, было подлинно инициатическим: входящий в Театр занимал центральное положение, что позволяло ему обозревать семь пределов мира. Он занимал место Бога, осуществляя переход со стадии микрокосма на стадию макрокосма. Интересно, что о размерах деревянного сооружения сказано лишь то, что в него могли войти одновременно два человека. И те, кому было суждено туда попасть, «обретали способность держать речь о любом предмете, по гладкости сравнимую разве что с цицероновской».

В Театре Камилло не было ни сцены, ни зрительных рядов, ни, собственно, того, без чего, казалось бы, немыслим театр: актёров, спектакля, драматурга. Был только зритель, входящий в Театр всего лишь человеком; однако ему было доверено занять место творца, что созерцает порядок мироздания. Об этом удивительном изобретении мы можем прочесть в известном труде Фрэнсис Йейтс «Искусство памяти». Йейтс реконструировала Театр Камилло; по её убеждению он представлял собой «систему мест памяти», основным назначением которой было запоминание речей ораторов.

Зная о существовании оккультной системы памяти и, что немаловажно, о том, что Джулио Камилло слыл знатоком каббалы и герметической традиции, кажется невероятным, что он мог создать свой Театр, преследуя столь незначительную цель. Он был прав, говоря, что Театр Памяти создаёт внутри нас окно. В это окно в человека мог ворваться свет Бога, обращая процесс созерцания сначала в прохождение по планетарным рядам, а затем – в процесс богостановления, преодоления человека и его времени (ради вечности, обретаемой как память). Возможно, именно в Театре Памяти *нарушалось молчание бога*, которое кажется таким привычным в обыденном мире, что люди научились воспринимать лишь собственный, не всегда осмысленный, щебет. «Меркурий Трисмегист говорит, что религиозное послание, полное Бога, оскверняется вторжением толпы», – писал Камилло. Ничто не мешает предположить, что Театр Памяти был именно религиозным посланием. И, если верить историческим данным, это послание было предназначено единственному человеку – королю Франции.

Войти в Театр Памяти мог только король, сакральная фигура, существо божественной природы, Царь Царствующих.

Нам известно, что в Театре Памяти побывал Виглий, – его сухое, схематичное описание увиденного приводится всё в том же труде Йейтс. Более чем вероятно, что фигурки («образы памяти») приводились в движение, когда Театр должен был стать местом для посвящения. Виглий, скорее всего, застал Театр в неподвижности, а потому не смог оставить интересующие нас сведения. Вращение, подобное вращению планет, должно было «оживлять» образы, вещественные символы незримых принципов. Камилло располагал вещи исключительно в «вечных местах» памяти, то есть, в Идеях. Он не зря выделяет *ряд Солнца* посредством изменения структуры (образ Солнца Камилло располагает на первом уровне, тогда как образ самой планеты, т.е. Аполлона – на втором). Во времена Августа сибиллы про-



рочили о приходе Солнечного Правителя, понимая под ним Аполлона, бога Золотого века.

В XXI веке мы должны возвести Театр Памяти, предназначенный для Короля Мира (Чакраварти, Махакашипы, Саошьянта). Но для этого нам, прежде всего, необходимо воссоздать все эйдетические планетарные ряды, опираясь, с одной стороны, на труд Фрэнсис Йейтс, а также на фундаментальные герметические тексты, а с другой – на присущую нам интеллектуальную интуицию.

II. Планетарные эйдетические ряды.

1. Луна

На первом уровне это сама Идея Луны.

На втором уровне это Диана, Елена, Геката, Селена, Аннит, Тривия, Бендида, не в последнюю очередь Мнемозина, о которой поэт Вячеслав Иванов писал: «Мнемозина – Вечная Память:

вот другое имя той преемственности общения в духе и силе между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленного и рассеянного века, чтим под именем духовной культуры, не зная сами религиозных корней этого почитания». Мы говорим о Театре Памяти, поэтому нижеследующий эйдетический лунный ряд крайне важен. В «Picatrix» к Луне обращаются под именами: Камар, Маах, Самаэль, Салини, Сом.

На этом же уровне («Пир»): в герметических трактатах – «наша Диана», также называемая «белый Меркурий», «вода, что не смачивает рук», «девственное серебро». Это materia prima, чистая, неоформленная женская субстанция. У Евгения Головина читаем, что в Риме Диану называли именем Гортензия (по словам Горация) или Ортанз, которая притаилась средь «Озарений» Артюра Рембо:

«Любые извращения свойственны жестоким жестам Ортанз. Ее одиночество – механическая эротика, ее усталость – любовная динамика. Под наблюдением детства она много веков была пылающей гигиеной рас. Ее дверь открыта в нищету, где мораль ныне живущих растворилась в ее страсти, в ее действии. На окровавленной земле ужасные судороги неофитов любви от светлого гидрогена. Найдите Ортанз».

На этом уровне располагается ещё не смешанный, чистый элемент воды (Нептун). Здесь же Йейтс располагает образ Протея, символизирующего хаос и первоматерию. Также это символ перманентных превращений в «другого».

Мы добавляем: Дионис и предвечные воды, «неотделённость» от небытия.

На уровне Пещеры вода становится смешанным элементом, выявляется несовершенство мира, творения. Природа сокрывает вещи (образ Юноны в облаках). Диане здесь соответствуют ворота Севера этой Пещеры.

На уровне Горгон Йейтс располагает образ девушки, пьющей из кубка Бахуса, трактуя его как душу, устремившуюся прочь из горнего мира в мир подлунный. Согласно автору, душа проходит через созвездие Рака.

На этом уровне она есть Пракрити, составляющая лунную субстанцию трилогии человеческого существа – лунную пневму, лунную душу и лунное тело.

Здесь же: три лика Гекаты (Девушка-Мать-Старуха), три фазы Луны.

Геката, как правило, изображалась восседавшей на троне в той же позе, что и Кибела, разделившая с нею эпитет «Бримо», гневная, грозная. Скульптор Алкамен создал статую «трёхтелой», «трёхликой» Гекаты, «Эпипиргидии» (букв. «Стоящей на башне»). Бримо и символизм числа три, определённо, наводят на мысль о параллелях с «ужасающими Грациями» (число коих также три).

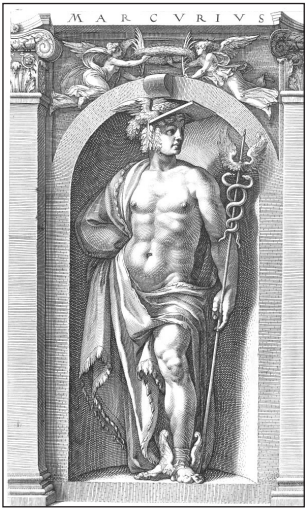
На уровне Пасифаи и быка душа нисходит в тело. На уровне пещеры в природе сокрываются вещи, на уровне Пасифаи – вещи сокрываются в человеке (вновь образ Юноны в облаках). Тело есть пещера для души. Йейтс приводит образ Авгиевых конюшен, устойчиво ассоциируемый с загрязнением, неряшливостью. Здесь Луна связывается с менструальным циклом. На этом уровне находится и мать Минотавра, Пасифая, держащая на коленях младенца с головой быка.

По Агриппе, ей соответствуют мозг, легкие, костный мозг спинного позвоночника, желудок, месячные у женщин, все выделения, левый глаз и сила роста. Йейтс упоминает только мозг. «Среди элементов, которые зависят от луны, находятся земля, вода, как морская, так и речная, и все, что влажно – соки растений и животных, в особенности тех, которые белы, как

белизна яиц, сало, пот, слизь и излишки тела, что касается вкуса – соленые и безвкусные».

Уровень Сандалий Меркурия. Естественными действиями становятся акушерство и омовение младенцев (согласно «Искусству памяти»). Следует отметить, что Йейтс настаивает на трактовке этого уровня в связи с «теми действиями, которые человек способен совершать естественным способом, не прибегая ни какому искусству», с чем мы осмелимся не согласиться, добавив, что Меркурий надел крылатые сандалии, собираясь исполнить волю богов. Это Меркурий парящий, возносящийся. На этом уровне мы бы хотели говорить о пробуждении активности «нашей Дианы» или «магнезии» (в мужском организме). Евгений Головин пишет, что «Диана считается богиней животворного снега, снега, который оживляет и дает силы выйти к Солнцу самой короткой дорогой». В этом смысле Диана становится духовной сестрой мужчины, сестрой, что присутствует в его духовной ночи.

На уровне Прометея располагаются искусства, имеющие связь с охотой, использованием дерева, а также неразрывно связанные с элементом воды. Также: бракосочетания.



2.Меркурий

Первый уровень: Идея Меркурия.

На втором уровне находится Гермес. Изобретатель первых *семи* букв. Йейтс размещает здесь одно из животных (слон), обычно связываемых с Гермесом. Согласно легендам, чтобы дать бессмертие Эфаниду, своему сыну, Гермес даровал ему совершенную Память. «Даже когда он пересекал Ахеронт, реку в царстве мёртвых, забвение не поглотило его души; и

хотя он живет то в обители теней, то в земном мире, залитом солнечным светом, он всегда сохраняет воспоминание о том, что видел». (Аполлоний Родосский). В «Picatrix» Меркурий назван именами: Утарид, Тир, Харус, Хормус, Беддах.

Третий уровень. Алхимический Меркурий, ещё не вступивший в связь с серой. Mercurius philosophicus. Ртуть, живое серебро, «вода, что не мочит рук».

Эйдетический ряд, приведённый Фрэнсис Йейтс: *Золотое руно*, *Атомы*, *Пирамида*, *Завязанный Гордиев узел*, *Развязанный Гордиев узел*, *Юнона в образе облака*.

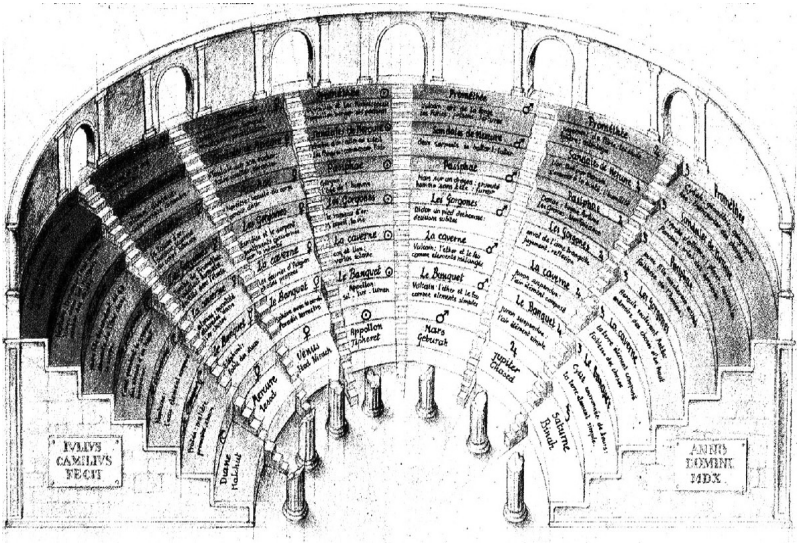
Известный алхимик, ученик Фулканелли, Эжен Канселье дал толкование мифа о Золотом Руне в его связи с Великим Деланием, прибегая при этом к методу фонетической каббалы. Символ золотого руна являет собой материю, что использовалась при Делании, кроме того, он означал философский камень. Канселье приводит слова Учителя: «На языке Адептов, – уточнял Фулканелли, – Золотое Руно есть как приготовленная к Деланию материя, так и его конечная цель».

Меркурий, готовый к соединению.

На уровне Горгон: Гермес – посредник между тремя мирами: богов, людей, усопших. Гермес Трисмегист («Триждывеличайший»). Меркурий trinus et unus. Йейтс приводит образ *Факел Прометея*. Воду Меркурия ещё называют божественным Огнём (в некоторых трактатах – «тайный огонь преисподней»). Здесь же: герметический Антропос.

На пятом уровне мы вновь находим образ Золотого руна, который Йэйтс трактует как «тяжесть, легкость, твердость и мягкость человеческого тела». Гермес как фаллический бог. Меркурий как «гермафродитический Адам». Рождение Гермафродита (символ андрогинности и бисексуальности) от возлюбленной – Афродиты.

Здесь же: смешанные жидкости тела, находящиеся под управлением Меркурия. По словам Агриппы, «Меркурий ведает языком, ртом и другими инструментами или органами



Il Theatro della Memoria – Rekonstruktion nach Wenneker, 1544

чувств, как внешними, так и внутренними; кистями, ногами, нервами и свойством фантазии».

На шестом уровне Гермес предстаёт перед нами в своих крылатых сандалиях. «Меркурий порожден природой как сын природы и плод стихии текучей. Но подобно тому, как Сын Человеческий порождается философом и сотворяется плодом Девы, так и он [Меркурий] должен быть возвышен над землей и от всего земного очищен, и тогда он всецело возносится в воздух и духом становится. Так исполняется слово философа: «он восходит от земли к небу и принимает силу Верха и Низа, и сбрасывает нечистую земную природу, и облекается природой небесной». (De medicamentis chemicis в: Theatr. chem. (1602) I p 681). Это восхождение от человека плотского к человеку пневматическому, направляемому божественной волей.

На седьмом уровне находятся Наука, Искусство, Религия, Политика, Экономика.

3. Венера

Первый уровень: Идея Венеры.

Цвет: по Джордано Бруно – зелёный, по «Picatrix» – светло-зеленый, светло-голубой.

Второй уровень: Венера. Афродита. Богиня любви и красоты. Двойственный ряд, которому соответствуют сразу два Сфирот (Ход, Нецах). «Девственна и любострастна», как писал о ней Головин. Венера-Люцифер. Звезда Утренняя и Звезда Вечерняя. Афродита Урания и Афродита Пандемос. На этом уровне Йейтс размещает земной рай, символизируемый сферой с десятью кругами. Это также символ полного цикла, возвращения от множественности к единству. В «Picatrix» Венера названа именами: Захра, Анахид, Афродита, Тияна, Сурфах.

Третий уровень: На уровне пещеры красота уже обретает формы (внешний мир), в то же время Йейтс приводит два образа, которые значительно выделяются своим угрожающим характером: Тантал под скалой и Цербер. Уже на этом уровне появляются «вещи, связанные с голодом, жаждой, сном», а значит, и смертью. Евгений Головин говорит о тёмном лике Афродиты: **«Невидимая, она любит спать в Хаосе черной бабочкой на черном одуванчике или вороном облетать самые зловещие его бездны. Не лишена коварного юмора. Прикинувшись безобразной старухой, любит навязывать свою страсть какому-либо юноше и, не покидая несчастного до самой смерти, зверски терзает его “нежностью” и “лаской”, только в момент его гибели являясь истинной Афродитой».**

Четвертый уровень: на уровне Горгон можно говорить о триадичности в плане рассмотрения Трёх Граций, обычно связываемых с Венерой. В черновиках Ницше встречается фрагмент об «ужасающих Грациях», который способен вызвать

удивление. Однако объяснить этот эпитет можно посредством более глубокого анализа всё тех же черновиков. В записях 1881 года мы находим слова: «Что знаешь ты о Фуриях? Фурии – это лишь злое имя для Граций!». Комментируя эти строки, Якоб Деллингер был склонен к суровому выводу о сумасшествии Ницше («Да, безумие – это состояние, в котором Фурии видятся как Грации»), но пугающих Граций мы встречаем и у Шлегеля (откуда, видимо, почерпнул сей сокрытый аспект Фридрих Ницше). По Клопштоку, Грации были вооружёнными танцовщицами (амазонками), внушающими ужас. Нам известно, что Фурии стали Эвменидами. Именно в их священной роще Ницше предлагал найти покой смертельно уставшему Эдипу.

Четвёртый уровень ряда Венеры чрезвычайно важен. Античные боги нередко изменяют не только свои имена, но и субстанцию. Так Венера превращается в Гекату и Персефону. Описание тёмного лика Афродиты мы находим у Евгения Головина: **«Невидимая, она любит спать в Хаосе черной бабочкой на черном одуванчике, или вороном облетать самые зловещие его бездны. Не лишена коварного юмора. Прикинувшись безобразной старухой, любит навязывать свою страсть какому-либо юноше и, не покидая несчастного до самой смерти, зверски терзает его “нежностью” и “лаской”, только в момент его гибели являясь истинной Афродитой».**

Йейтс помещает здесь образ *Эвридики, ужаленной за ногу змеей.*

Пятый уровень: На следующем уровне (Пасифаи и быка) Красота обретает телесность и, одновременно, ей становится присущ элемент порочности. На этом уровне также находится Венера, владеющая любовным искусством приворота. Агриппа в «Оккультной философии» приводит слова Вергилия, вложенные в уста богини: «Когда радостная Дидона заполучит вас в свои руки среди дорогих яств и вин, когда она вас обнимет и одарит вас нежными поцелуями, внушите ей тайный огонь и заставьте вас полюбить». На этом же уровне мы можем разместить Дионисийские оргии.

Венера управляет «почками, яичками, мужским членом, маткой, способностью совокупления, мясом, жиром, полнотой, низом живота, пупком, – всем тем, что служит в работе Венеры, как и сакральной костью, позвоночником спины, нижней частью спины, называемой поясницей, и, помимо этого, головой и ртом, которые целуют при любви» (Агриппа).

Шестой: На уровне Сандалий Меркурия Йейтс располагает нарциссизм (Нарцисс) и порочные действия (Минотавр). В очередной раз позволим себе не согласиться. На шестом уровне мы бы разместили небесную Венеру, воплощение платонической, божественной любви. Не стоит забывать о двойственности этого сектора.

На уровне Прометея – порочные ремесла, бандитизм, мошенничество, проституция. Если пытаться провести параллели с постмодернистским миром, сюда же следует добавить модельный бизнес, индустрию моды и красоты, и некоторые перверсии. И одновременно: музыкальное искусство.

4. Солнце

Первый уровень здесь уровень Пира (перестановка уровней). Троица. Пирамида. Также: Пан как бог зарождающегося света, при восходе солнца. Йейтс помещает на этом уровне Парок (символизируют причину, начало, конец) и образ Золотой Цепи как символ умопостижимых вещей, воспринимаемых с помощью *intellectus agens.*

Второй уровень: Аполлон (Гелиос). Аполлон, рождённый в седьмой день месяца, семимесячным. Когда он появился на свет, лебеди пролетели семь кругов над Делосом, воспевая рождение бога.

Sol	**Lux**	**Lumen**	**Splendor**	**Calor**	**Generatio**
Deus	**Deus**	**mensangelica**	**animamundi**	**spiritusmundi**	
pater	**filius**	**mundusintelligibilis**	**chaos**	**filiatusanimae**	

В «Picatrix» к Солнцу взывают под именами: Шамс, Мухр, Ийлиус, Аарс, Браа.

Третий уровень: Солярная сила (которой был наделён сам Камилло). Сокрытый в пещере Царь Царей, солнечный правитель. Аргус, чьё тело покрыто сотней глаз (вечно бдящий страж). На этом уровне речь идёт о проявлении (зримых) вещей. Русский философ Лев Шестов в своей книге «Откровения смерти» рассказывает об Ангеле Смерти, покрытом глазами, который прилетает к человеку, чтобы разлучить душу с телом. Но «бывает так, что ангел смерти, явившись за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но, прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все, и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое».

На четвёртом уровне Йейтс располагает *золотую ветвь*, *intellectus agens*, высшую часть души. Интеллектуальная интуиция (по Генону).

На пятом уровне образ Парок приводится как символ человека как причины вещей и событий, что говорит о появлении и подчинении (человека) времени. Здесь солнце становится земным золотом. На этом уровне следует также говорить о «сердце справа» (см. Роберта Фладда) или «солнечном сердце», омываемом солнечной кровью (в герметической традиции). В алхимии это начало «работы в чёрном». Агриппа указывает, что, согласно арабской традиции, Солнце управляет мозгом, правым глазом, сердцем, жизненным духом, бедром, костным мозгом.

На шестом уровне, уровне Сандалий Меркурия: «Солнечный сульфур (Иисус), новорожденное золото поднимается из меркуриальной воды силой Меркурия» (мастер Фулканелли). Здесь сухой и горячий Сульфур (мужчина) вступает в философский инцест с влажным, холодным, лёгким, летучим Меркурием (женщина). Итог операции: белый сульфур. Йейтс приводит среди других символов– Льва, что абсолютно точно, но Лев этого уровня должен сойти с древних гравюр книги Валентина Андреа и сломать меч, бросив его в фонтан, при приближении Единорога. Здесь также находится образ Золотой Цепи.

На седьмом уровне находятся аполлонические искусства: прорицание, поэзия, живопись.

5. Марс

На первом уровне это Идея Марса.

На уровне Пира располагается чистилище (пропасть Тартара). Здесь огонь представляет ещё чистый, несмешанный элемент, эйдетическую форму.

На третьем уровне огонь становится смешанным, как и эфир. Йейтс приводит образ борющихся змей, символ различия. На этом уровне мы можем расположить любые бинеры (женское-мужское, горячее-холодное, активное-пассивное).

На четвёртом уровне находится Марс как мужской, диурнический принцип.

На пятом уровне происходит нисхождение души в подлунный мир и, как следствие, утрачивание фаллического мужского огня (белого Сульфура). Власть земли, земное тяготение. Здесь Йейтс также помещает «ацефалический» образ обезглавленного человека. По Агриппе, Марс владеет «кровью, вена-

ми, почками, хилусом, желчью, ноздрями, спиной, излиянием спермы, свойством раздражительности и страстями».

На шестом уровне Марс жесток. Однако его жестокость сакральна. Это уровень Сандалий Меркурия, на котором следует пробудить «истинный огонь», что, по словам Филалета, пребывает в сердце Меркурия. Это означает завоевание «нашей Дианы».

На седьмом уровне находятся воинские искусства, верховая езда и, кроме того, бойни, пытки, наказания. «Тюрьмы» Пиранези.

6. Юпитер

На первом уровне: Идея Юпитера (Зевса).

На втором уровне находится воздух как несмешанный элемент (парящая Юнона, супруга Юпитера). Здесь же Йейтс располагает образ *Европы и быка* (душа и тело, истинная религия, Рай). Воздух как медиатор души.

На третьем уровне воздух уже смешанный. Кадуцей как символ единства. Здесь находится Лира, чьи звуки разносятся по воздуху. Йейтс оставляет на уровне Пещеры и трёх Граций, чью тонкую взаимосвязь с Фуриями мы обозначили чуть раньше.

На четвёртом уровне Йейтс располагает образ *аиста, который летит в небо с кадуцеем в клюве и осыпает дождем стрел*, понимаемый как символ устремлённой в небеса души, не отягощённой земными заботами.

На пятом уровне находится Юпитер, превращённый в быка, когда он похитил Европу. Здесь обретаются два образа, содержащие мотив убийства: это *Лев, убитый Геркулесом* и *Минотавр, убитый Тезеем*.

В теле Юпитер управляет печенью, наиболее мясистой частью желудка, животом и пупком.

Шестой уровень вмещает парящую Юнону. Душа, осуществляющая возврат (эпистрофэ – в неоплатонизме). Юпитер, побеждающий Сатурна.

На седьмом уровне находятся ремёсла, связанные с элементом воздуха, также: астрология, гражданское право и религия.

7. Сатурн

На первом уровне: Идея Сатурна. Неумолимое время. Принцип кристаллизации. Kronos. Алхимический свинец.

Уровень Пира: Кибела, «великая матерь» богов, дочь Сатурна и Земли, коронованная башнями. Земля как несмешанный, чистый элемент. Здесь же Кибела предстаёт в другом лике – как извергающая огонь. Символ Ада. В «Picatrix» к Сатурну обращаются под именами: Зухаль, Киван, Коронис, Акронис, Шаншар.

Уровень Пещеры: земля становится смешанной. Йейтс приводит ряд эйдетических образов: *Головы волка, льва и собаки* (прошлое, настоящее, будущее, см. картину Тициана), *Радуга Завета*, *Удержание Протея, Пустынный воробей, Пандора, Девушка с обрезанными волосами.*

На уровне Горгон происходит процесс эпистрофэ (заметим, что не на уровне Сандалий Меркурия): конфликт между духом и телом порождает одухотворение тела; здесь свершается вознесение души к небесам, которое у Йейтс иллюстрирует символ девушки, возносящейся через созвездие Козерога. Сатурнический свинец (как первоматерия) превращается в философское золото.

На уровне Пасифаи и быка образ голов следует понимать как символ человека, чьи дни сочтены. Йейтс помешает сюда образ *Дианы, целующей Эндимиона* (мистическое единение; смерть и похороны). Это символическая смерть, инициация. Посвятительный сон Эндимиона.

Дионис-Загрей в образе быка, растерзанный титанами. Но Дионис «не гневался на *своих* трагических *убийц*, – он в них *вселялся*».

Согласно Агриппе, в человеческом теле Сатурн управляет печенью, мочевым пузырём, маткой, желудком, селезёнкой, правым ухом.

На уровне Сандалий Меркурия Сатурн обнаруживает свою идентичность Меркурию в образе старца. Карл Густав Юнг приводит цитату из «Речей Белина», где Сатурн произносит: «Мой дух – вода, возвращающая гибкость окоченевшим членам братьев моих», таким образом, идентичность становится безусловной. Также и Кунрат называет Меркурий солью Сатурна, в других местах – полностью отождествляет его с Сатурном (оба гермафродиты).

На уровне Прометея находятся ремесленные работы, связанные с землёй, выделкой кожи, ловлей ночных птиц, транспортировкой грузов. Также: грамматика, геометрия, география, геополитика.

Мы возвращаемся к справедливому предположению о вращающихся «образах памяти». При создании герметической системы памяти Джордано Бруно делал глубокий акцент на «тенях идей», закладывая их в фундамент своей сакральной модели, предназначенной для короля (снова король!) Франции Генриха III. «Тени идей» представляли собой магические образы, служившие некими проводниками, связующими душу с божественными силами. Бруно учил, что посредством вращающихся кругов мы должны создать внутри себя эти тени идей. Описываемый процесс подразумевал восхождение души (или эпистрофэ) к Единому. Крайне важным нам кажется обратить внимание на то, что египтяне владели искус-

ством вселять душу в каменные изваяния (таким образом, как бы «творя своих богов»), стягивая к ним божественные или демонические энергии. Мы полагаем, что это происходило при помощи *слов силы*, известных посвященным. Не проводился ли подобный ритуал и в Театре Памяти Камилло?

III. Пещера нимф

Смертному и подверженному становлению,
более близок север, роду же более близкому
к божеству – юг, как самим богам – восток, а
демонам – запад.

Порфирий. О пещере нимф

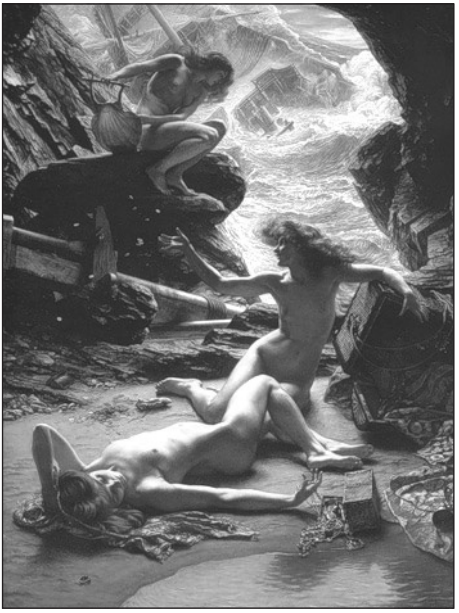
Третий уровень – Пещера. Но не пещера Платона, а та, что описана Гомером в «Одиссее»:

Где заливу конец, длиннолистая есть там олива.
Возле оливы – пещера прелестная, полная мрака,
В ней – святилище нимф; наядами их называют.
Много находится в этой пещере амфор и кратеров
Каменных. Пчелы туда запасы свои собирают.
Много и каменных длинных станков, на которых наяды
Ткут одеянья прекрасные цвета морского пурпура.
Вечно журчит там вода ключевая. В пещере два входа.
Людям один только вход, обращенный на север, доступен.
Вход, обращенный на юг, – для бессмертных богов. И дорогой
Этой люди не ходят, она для богов лишь открыта.

Здесь происходит смешение элементов и сотворение оформленных вещей. Обратим внимание на три момента: 1) нимфы названы наядами, дочерьми Зевса, нимфами водной стихии, 2) пчёлы собирают свои запасы не в ульи, а в каменные амфоры и кратеры, из камня сделаны и ткацкие станки, 3) пещера име-

ет два входа. На них мы остановимся подробнее.

В индуистской парадигме существуют два пути для душ: Дева-Яна (Путь Богов), Солнечная тропа, и Питри-Яна (Путь предков), Лунная тропа. Рене Генон говорил о двух вратах Зодиака, что представляют собой два выхода из *космической пещеры (!)*. Иными словами, это врата богов и врата людей, что полностью совпадает с описанием Гомера. Первые врата связаны с Раком и летним солнцестоянием, тогда как вторые – с созвездием Козерога и зимним солнцестоянием, соответственно. В театре Камилло душа входит («падает») в тело в секторе Луны через *кратер* между созвездиями Рака и Льва, и возносится на небеса в секторе Сатурна через созвездие *Козерога.* Всё это происходит на четвёртом уровне, уровне Сестёр Горгон. Этот уровень занимает в Театре Памяти промежуточное, срединное положение. То же самое положение отводится и разуму человека, что создан по образу Бога. Траект, т.е. человек, вступает в контакт с 7 планетарными Правителями, имея также возможность выйти за семь пределов. Каким образом? Через одни из врат, а именно – шествуя путём Дева-Яна, путём богов, через созвездие Козерога. *Таким образом, выход находится в секторе Сатурна.* Двое врат, два Пути есть два потока: нисходящий



Edward John Poynter.
Cave of the Storm Nymphs (1903)

(сектор Луны, проодос) и восходящий (сектор Сатурна, эпистрофэ).

Джордано Бруно искал постижения Единого, для этого он создал герметическую систему памяти. Мы можем смело предположить, что Камилло ставил перед собой ту же самую цель, и его Театр показывал путь к Единому, открывал в нас «окно», позволял понять, как мы должны осуществить процесс эпистрофэ. Уходящий по пути богов более не возвращался в «пещеру». По этому поводу Генон писал: «*Врата богов» не могут быть входом – исключение составляют лишь те случаи, когда через них в мир манифестаций добровольно сходит обладающая бытием сущность, уже достигшая «освобождения», или сущность, непосредственно выражающая сверх-космическое начало».*

Однако индуистская парадигма *не совпадает* с гомеровским описанием, поскольку, в согласии с «Одиссеей», для

людей предназначались врата Севера (Лунный ряд – в театре Памяти Камилло), а для богов – врата Юга (Сатурнический ряд – в театре Памяти Камилло), тогда как в индуизме всё с точностью до наоборот. Порфирий объясняет: «У созвездия Рака находится тот вход, которым спускаются души, а у знака Козерога – тот, через который они поднимаются. Но вход у созвездия Рака – северный и ведет вниз, а тот, что у созвездия Козерога, – южный и поднимается вверх. Северный вход – для душ, нисходящих в мир становления». Как объяснить это явное противоречие? Порфирий продолжает: «И правильно, что ворота, обращенные к северу, предоставлены для схождения вниз людей. Но южные врата предоставлены не богам, а тем, кто восходит к богам, почему поэт и назвал их дорогой не богов, а бессмертных, – свойство, общее для душ, или для тех, которые сами по себе, то есть по своей сущности, бессмертны. О двух этих воротах упоминает и Парменид в книге «О природе», упоминают о них римляне и египтяне». Тогда какие же врата предназначались для богов? Не о секторе ли Солнца должны мы говорить?

В «Комментарии на сон Сципиона» Макробия читаем:

«Итак, порядок самого нисхождения, которым душа соскальзывает с неба в преисподнюю этой жизни, состоит в следующем. Млечный Путь так охватывает своим поясом [ambiendo] Зодиак, встречаясь с ним наклонной дугой, что рассекает его там, где помещаются два тропических созвездия: Козерог и Рак. Натурфилософы называют [эти созвездия] «вратами Солнца» [solis portas], поскольку в них обоих, когда точка солнцестояния оказывается на пути Солнца, его дальнейшее приращение останавливается и начинается обратный путь по поясу, пределы которого Солнце никогда не покидает. Полагают, что через эти врата души с неба проходят на Землю и возвращаются с Земли обратно на небо. Поэтому одни именуются [вратами] людей, а другие – [вратами] богов. Рак – для людей, ибо через [эти врата] лежит спуск к низшему [ininferiora]; Ко-

зерог – для богов, поскольку через [его врата] души возвращаются в седалище [sedem] собственного бессмертия и в число богов. И это то, на что указывает божественное знание Гомера в описании пещеры на Итаке. Пифагор полагает, что вниз от Млечного Пути начинается царство Дита, поскольку кажется, что соскользнувшие оттуда души уже отпали от божественного [superis]. Он говорит, что молоко оттого является первой пищей, предлагаемой новорожденным, что первое движение [душ], соскальзывающих в земные тела, начинается с Млечного Пути…»

IV. Реконструкция архетипических эйдосов

К вопросу о воссоздании Театра Памяти

Как известно, в герметической традиции существует три взгляда на причину сотворения человека.

«Поймандр»: человек был порождён Умом, Отцом всего, и являлся любимым сыном Бога. «Красотою воспроизводил он образ Отца, и Бог *возлюбил воистину Свой собственный образ* и вручил ему всех тварей» (или в переводе Лукомского: «…в высшей мере прекрасен был тот, обладающий обликом своего отца; следовательно, Бог *естественным образом возлюбил собственную форму*, и вверил он ему все творения»). Иными словами, Бог возлюбил в человеке Самого себя. Утрата любви Господа к человеку коренится в утрате человеком богоподобия.

И далее, следуя трактату, мы говорим, что человек заключил в себе всю энергию Семи Правителей (т.е. планет), и сам стал демиургом. Однако он «захотел *преступить границу их сфер* и подчинить могущество того, кто властвует над Огнём». Человек явил Природе свой божественный лик и образ его отразился в воде, а тень – на земле. Человек возгорелся любовью к своему отражению и пожелал «обитать в нём» (вспомним миф о Нарциссе). Это точка вхождения человека в материю.

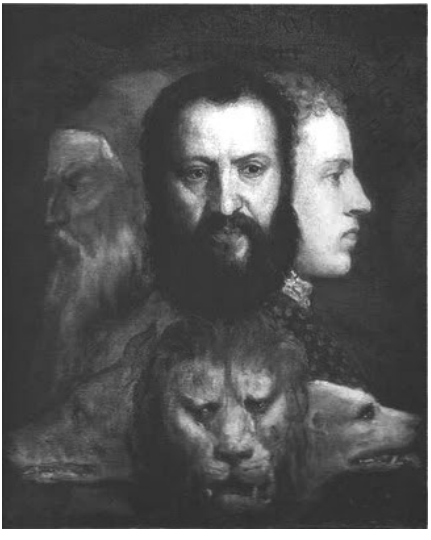
Его вторжение в демиургическую сферу Фестюжьер трактовал как наказание, как начало падения в материальный мир. Возлюбив своё подобие в человеке, Господь «слился» с ним, возлюбив своё отражение в мире творения, человек слился с материей. Он был очарован не самой материей, но тем, как *отражается* в ней его богоподобный образ. Он возлюбил смерть, ибо соприкосновение с преходящими формами есть погружение в смерть и время. Таким образом, природа человека стала двойной – вечной/божественной и тленной/человеческой.

«Зеница космоса»: человек – это узилище для душ, что прегрешили перед богом.

«Асклепий»: человек есть существо, которое было создано для того, чтобы созерцать космос и поклоняться-восторгаться им (сравн. гиперборейский гнозис в версии Нимрода де Росарио и его последователя и ученика Г.Брондино).

Если мы захотим воссоздать театр Камилло, сделать его вместилищем божественной силы, это означает, что мы дерзнем эстампировать Идеи в чувственном мире посредством их отражений. Речь буквально о реконструкции архетипических эйдосов. При этом мы должны быть осторожными и населять Театр Памяти исключительно изображениями, имеющими оригинальный прототип, избегая появления симулякров или «копий без оригинала» (Ж.Бодрийяр).

Создатель театра памяти исполняет роль посредника между миром божественным и миром человеческим. Это строитель-теург, способный к созерцанию Идей. Его задача – ввести, вселить в образы (или тени Идей) божественные силы, mundane numina. Человек, попадающий в такой театр, будет созерцать образы Идей, тем самым уподобляясь Богу, созерцавшему сами Идеи; он обретёт эту возможность, вступив в восьмую, огдоадическую сферу, принимая природу Семи планет. В этой сфере в него «входят» Власти Бога. Наблюдая за «круговращением» образов, представляющих собой мистериальный спектакль, он пройдёт через очищение своей души от пороков



Tizian, Allegory of time governed by prudence, 1565

в горниле семи планет. Театр Памяти Камилло может служить местом встречи двух изображений Бога: человека (8-я сфера) и космоса (7 планет). Этот Театр мог быть средством, возвращающим человеку его богоподобие и, соответственно, утраченную в результате падения, любовь Бога.

Возможно ли управлять и оказывать влияние на πρόοδος, на истечение божественной воли (энергии)? В трактате «Picatrix» говорится о триаде intellectus, spiritus. materia, где spiritus представляет тонкую субстанцию, возникающую из воздуха. По мнению Марсилио Фичино, есть способ управлять spiritus посредством талисманов. В Театре Памяти их роль выполняют образы Идей, расположенные нами в семи эйдетических рядах. Такими образами могут быть как статуи богов, так и ксоаны, священные предметы, носящие в себе энергию этих богов.

Театр, по словам Антонена Арто, выступает в роли Двойника «совершенно иной, опасной» реальности («эта реальность – нечеловеческая, она бесчеловечна, и, надо сказать, человек с его нравами и характером для неё мало что значит»). Арто говорит о drame essential («сущностной драме»), лежащей в основе всех Великих Мистерий. Он выявляет связь этой драмы со вторым актом творения, «актом трудностей и Двойников, актом материализации и осязаемого уплотнения идеи». В Театре Памяти Камилло это соответствует уровню Пещеры, где происходит создание elementata.

IV. ПРОЗА

Антон Заньковский. Каменные дети

Наталья Макеева. Рассказы:

Хохот

Коробочка

Вечная куколка

Невеста

Без лица

История пропажи

Левитатор

Сон на память

Антон Заньковский

КАМЕННЫЕ ДЕТИ

Двигаясь от города к городу, можно наблюдать перемену мест. Можно дойти до того, что разглядишь своё отражение – это позволяет мир, его устройство. Мир настолько сентиментален, что сохраняет следы, особенно после дождя на размокшей почве; глухому он позволяет быть глухим, лиственнице – иметь иглы.

1. УЖЕ МНОГО ЛЕТ В ЭТОМ КРАЮ НЕ ДАВАЛИ ПЛОДОВ САДОВЫЕ деревья. Стала немощной некогда мясистая, жирная почва, сохли колодцы, из к**о**панок ушла вода, так что томаты и огурцы, горох и кукуруза довольствовались жидкой грязью. Плодовые деревья гибли, а сухощавые акации, сорные вязы и сребролюбивые осины тянулись всё выше. Но местные жители приспособились: делали варенье из тёрна, паслёна, молодых сосновых шишек и кабачков, засаливали в банках мелкие арбузы, что неаппетитно кукожились весь август на бахче.

В допетровские времена здесь ширилась безлюдная степь, и река отделяла меловое змеиное царство правобережья от придонских лугов. Ещё поэт заметил:

Мел, – обиталище змей,
Никакая им местность иная
Пищи приятней не даст
И подземных удобней извилин.

В 2087-ом году от рождения Аристотеля вольные крестьяне поселились в этой местности на левом берегу Дона. Говорят, что и на правом, меловом, берегу когда-то стоял хутор, но его сожгли итальянцы, расселил Хрущёв, поглотил тартар. Левобережную Барбеловку летом в знойные дни огорода заносило песком, летевшим с севера. Иная старуха, бывало, не могла отворить дверь хаты поутру – мешался бархан. Только после эпохи войн Советы залатали север хвоей и разбили в соснах полигон. Теперь же этот край вновь мертвел: песок шёл, как кровь носом, но не из сторон света, а изнутри почвы. Так, однажды дед Фитиль наточил топорик да погубил осину, но вместо древесной мякины из неё хлынул песок. Растерявшийся Фитиль уронил топорик на ногу и отрубил себе один из крупных пальцев; обрубленный башмак Фитиля и обрубленное тело даже не зарозовели, но исполнились белизны.

Фитиль изошёл песком и помер.

Ясень

На фоне общего запустенья садов он выглядел чудн**о**. Уже в пору цветения ясень удивлял разностью своих тонов: розоватые цветы яблони, абрикоса, белые цветы вишни, цветы груши оттенка мокрого сахара, цветы сливы вдруг появлялись на ясене. Ещё до эпохи войн дед Федон посадил это дерево у порога хаты, прививанием же занялся Алексей – племянник Федона. Мать Алексея, Анна, которую исстари звали Мот**о**рихой, поначалу решила, что сын освоил колдовство по наущению своей

городской жены, Тамары. Невестка сносила наветы свекрови, отшучивалась до тех пор, пока из Петербурга не приехал отец Тамары, Тихоныч. Он без труда объяснил Моторихе, как работает ясень. Так или не так, но старушка и до этого не слишком брезговала плодами дерева: груши, яблоки, сливы, абрикосы, вишни созревали на нём летом, а жёлуди, свисавшие гроздями с дубовых веток, напоминали Моторихе о войне, об эвакуации, о хлебе из желудёвой муки. Маленький Алёшка, приёмный сын Тамары и Алексея, с интересом слушал рассказы о хлебе из желудей и мечтал попробовать. Время от времени ясень обновляли свежие прививки: миндаль, каштан и грецкий орех, свисавшие с его ветвей, давали повод для кривотолков: не колдовством ли, в самом деле, занялись Зиндиковы? Тихоныч больше всех любил старый Ясень и часто восклицал, указывая на него тростью: «Смотрите – это искусство будущего!» Домашние не понимали слов Тихоныча, но с удовольствием слушали, усевшись на лавке под ветвями, его импровизации на хаммер-клавире.

В день, когда умер Тихоныч, от ясеня отпала большая миндальная ветвь, большая миндальная ветвь.

2. *«СМОЛЬСКИЙ ПРИВЕТСТВУЕТ ЗИНДИКОВА!*

Зная твою страсть к самообразованию, хочу предостеречь тебя от возможных просчетов. Вот что со мной когда-то приключилось...

Однажды я решил, что надо прибавить себе жизни за счёт сна и сократил отдых до четырёх часов. Я пробовал спать ещё меньше, но тогда среди дня клонило в сон, это мешало сосредоточению, а собранность была необходима, ведь я читал сразу несколько книг: открывал одну, к примеру, «О египетских мистериях» Ямвлиха, читал минут сорок, делая пометки карандашом, закрывал, брал Мюрже, фрагменты досократиков или Упанишады. Времени суток всё равно не хватало: я читал слишком медленно, скапливались недочитанные книги,

недописанные статьи... Тогда я решил разделить четырёхчасовой сон так, чтобы спать по два часа утром и вечером. Спустя неделю такого режима я, теперь из любопытства, ради эксперимента, стал ложиться спать четыре раза в сутки на часок: в шесть утра, в полдень, в шесть вечера и в полночь. Чувствовал себя превосходно, засыпал мгновенно, времени на чтение оставалось вдоволь. Но вскоре, незаметно для себя, я каждый раз стал просыпаться на полчаса раньше и уже не мог уснуть, приходилось расстилать постель восемь раз в сутки. Вскоре я уже не мог спать дольше пятнадцати минут и проходил границу сна и бодрствования по тридцать два раза в день. По мере такого дробления жизни дробились источники знания: я читал одновременно добрую сотню книг, уделяя каждой по две минуты чтения за сеанс; писал четыре романа. Один был посвящён древнему Египту, в другой я хотел вплести детективный сюжет и покрыть его фабулу древесным лаком, третий – морской, авангардный, в красных лоскутах, пришитых к нему кое-как, и, наконец, четвёртый роман кусался и был духовидцем. Питался я соответственно режиму: то и дело хватал две ложки риса, запивал глотком воды и возвращался в кровать или к рабочему столу. Однажды я опомнился на миг, подошёл к окну, одёрнул шторы и увидел, что ночь лилова».

Тондракий Зиндиков аккуратно сложил вымаранный буквами листок и поместил его обратно в короб, где хранил письма своего усопшего друга Александра Смольского. В отворённые ставни окна нехотя лился равнодушный свет белёсого утра. Солнце давно поднялось, но вещи не хотели принимать его, молчали в предрассветной бледности. Лишь Кабанчик нарушала тишину – металась, норовя укусить себя за хвост, да Моториха в своём закутке убивала мухобойкой чёрные точки стены. Алексей с Тамарой до сих пор не проснулись, ведь накануне была Пасха, приезжали родичи из Ольховки, на кладбище все пили самогон, пили до безразличия к цвету яиц, наливали покойникам – ставили рюмки на могилы, рюмки на могилы.

Тондракий лежал на печи и рассматривал комнату. Его пугали растения: фикус, гортензия, алоэ, карликовая берёза и другие жители подоконника. Особенно пугал изгибистый стебель бамбука, что стоял в воде в бутылке безо всякой земли: жёлтые нити его корней вились по дну, что черви. Зиндиков хотел вытащить стебель и бросить в печь. Он представил, как зашипит мокрая жизнь, изгибаясь и чернея, уходя неожиданным паром в небо. Тондракий ужаснулся своей фантазии, но и растения внушали страх: кто знает, сколько ещё в них сидит возможности? Стоило семечку попасть в воду, и вылезла такая прелесть! стоило солнцу пробиться к порам, и воплотился ужас цветка! Дунешь на эту зелень – вмиг вздуется стручок и лопнет, разбрызгивая семя, разбрасывая споры, стены покроются корой, по полу расстелется туман, взойдёт месяц в зеркале!

Опомнившись от *смольских* видений, что всегда являлись ему после чтения разноцветных писем покойного, Зиндиков выбежал из хаты и бросился прочь. Чтобы смирить хождением разлитие фантастической желчи, он отправился на луг.

После половодья, этого женского явления природы, почва тестом прилипала к ботинкам, похотливо шлёпала чернозёмными губами под ногой да пахла спросонья. Скупой пейзаж умиротворял неторопливостью цветовых переходов, разутая и нагая роща, как нищая дочь, стояла по колена в воде, тропинки хворали лужами, в липком небе мутился заспанный глаз солнца.

Зиндиков шёл мимо осиновой рощи и малых озёр, обросших по берегам ольхой и тополями, шёл к Зую. Прохладная ясность щекотала в голове, легко дышалось в эту пору. Этой весной, как в начале начал, из тёплого дыхания, из взаимной симпатии солнца и земли родились корешки. Они колыхались и вздрагивали, сплетались друг с другом по чувству схожести. Из сорных завязей этих, из пут и чепухи образовались лапки, жилки, пузыри; они лопались и крошились, обнимались крепко, схватывались, скреплялись, давая жизнь тварям. Так из корешков и древесной слизи на Зую, на озере, родились про-

зрачные мухи – они сушили на солнце свои невидимые крылышки и плакали от яркого непривычного света. От этих слёз на их ресницах завелась вша, чьи песни так любил слушать Тондракий. Он зашёл в дубовый лес, старый лес тоненьких дубков, миновал поляну, где некогда стояли огромные ивы, а теперь в сырой глуши, как заскорузлые чирьи, лопались гнилые пни, истекая белым соком на радость голодным бобрам и ужатам. Над водами озера стлался туман. Тондракий подошёл к берегу, ударил ногой гнилое кабанье копыто и заглянул в расходящиеся по воде круги. «Там, в этих кругах, – думал Зиндиков, – осталась часть его души. Смольский, ты достаточно язвителен, умён и картав, ты скажешь: «Спасибо, Тондракий! В сосуде, сделанном вот из такого копыта, философ Эпименид носил волшебную траву, которую ел он, которую ему подарили нимфы». «Не за что, Смольский, – это тебе подарок!»

Он ещё постоял у спокойной воды, помянул друга-утопленника сигареткой и воротился на луг теми же путями, какими пришёл.

На подходе к дому Тондракия схватила истая весна, что случается у многих природных людей, какие любят бродить одни, заглядывать в нечеловеческие вещи. Глядишь – вином пузыриться земля, смотришь – огоньки на лугу кружатся, что-то дышит – грубые ветки акации так и ходят вверх-вниз, и калитка-кликуша принялась браниться. Что-то наполняет грудь и дух, ты хочешь жертвовать и перестаёшь бормотать – жертвуешь слово дыханию, начинаешь бормотать – жертвуешь дыхание слову, дыхание слову.

3. ДРОВА УЖЕ ПРОГОРЕЛИ В ПЕЧИ, УНИЧТОЖИЛИСЬ В ПЕПЕЛ, похолодало. Старики ещё не проснулись, храпели в унисон; на груди Алексея лежала газета, его очки с верёвочкой вместо дуг валялись на полу возле дивана; Тамара спала на боку на кровати, отвернувшись к стене; Кабанчик же дремала в кресле, свернувшись калачиком. Тондракий пошёл на двор

отворить сарай с птицами. Вернувшись в хату, затопил и со скуки достал короб с корреспонденцией Смольского.

«Приветствую, Тондракий!

Кажется, ты интересовался различными духовными практиками? Примером одной истории, случившейся с моим приятелем Марком, хочу предостеречь тебя от того, что бывает с излишне усердными подвижниками.

Однажды в начале весны я зашёл к Марку Старьёвщику на завтрак. Он был рад меня видеть и предложил яичницу. Из Таврического сада мы вернулись слегка поклёванные, но с десятком вороньих яиц. В синей комнате Марка не было окон, зато имелось два треножника и каменный китайский лев, у которого была очень большая голова и подвижный шарик в пасти. Лев стоял перед стеной, где, казалось, должны быть окна, но вместо них имелся чертёж – графический вид из окна, представлявший собой дворцовый двор с фонтаном. В самом центре комнаты располагалась постель Марка: он спал на высоком постаменте, сложенном из книг (любил отдыхать на жёстком идеализме).

В седьмом часу утра мы сидели на треножниках с пиалами в руках и, орудуя палочками, насыщались яйцами разумнейших птиц. После завтрака, как истые пифагорейцы, мы стали признаваться друг другу в своих грехах. В частности, Марк рассказал о неудаче в практике припоминания. Следуя свидетельствам Ямвлиха о пифагорейской жизни, Марк решил каждое утро тщательно припоминать всё, что происходило накануне, соблюдая последовательность событий. Надо сказать, что моему другу и раньше не везло в некоторых практиках самосовершенствования. Так, однажды его оштрафовали на Невском проспекте за бой с тенью... В этот раз он лишился сна. Дело в том, что, после шестимесячных ежеутренних упражнений в припоминании, Марк столкнулся с трудностями. Он приблизился к полному воспроизводству событий прошлого дня в соответствии с реальной их последовательно-

стью и продолжительностью. В конце концов, Марк затратил шестнадцать часов на вспоминание. Доведя пространство представления до совершенства, мой друг помедлил на четверть секунды. Он вспомнил, что этот день, который он так успешно пережил ещё раз, закончился сном, где Марк полностью осознавал, что спит, а снилось ему всё, что происходило днём, только в обратной последовательности. Получалось, что день вовсе не закончился в постели, и следовало продолжать припоминание, включив в него события сна.

Выслушав и законспектировав эту сложную и, судя по выражению лица Марка, трагичную историю, я, ничего не разобрав, посоветовал ему не огорчаться, ведь неудача эта произошла от чрезмерного усердия, а не от лени. Но Марк только усмехнулся и сказал, что на этом не кончились его несчастья: просматривая пережитое, Марк стремился восстановить не только внешние действия, но и все мысли, чувства, всю внутреннюю жизнь до мельчайших деталей. И ему это удавалось. Единственная проблема заключалась вот в чём: как можно припомнить припоминание, совершённое накануне? Ведь тогда пришлось бы вспоминать весь предыдущий день, который, в свою очередь, начался с практики припоминания, а значит, придётся вспоминать и предыдущий, и так дальше – до самого первого дня практики. Получается, что он бы не смог и с места сдвинуться в своём припоминании. Единственный выход – вспоминать в обратном порядке через сон. Марк не сомневался в способности своей памяти, но ему бы потребовалось ровно шесть месяцев, чтобы развязать все узлы этой верёвки, а он не знал, где взять столько питательного раствора и капельницу для поддержания тела. Огорчало и другое: мой друг Марк был уверен, что ему приснился весь день, в полном составе мыслей, но шутка ли – спать полгода?»

Серый пепел от прогоревшей бумаги припорошил чёрно-красные глыбы горящих поленьев. Все слова, знаки препинания, межстрочные пустоты и софизмы вылетели через

дымоход в пространство дня. Пёс Барсик, рьяно чесавший правое ухо задней лапой, на миг замер, словно разглядел, скользившие по крыше дома смыслы и значения. Наконец, письмо Александра чистой сутью упало под мшистый плетень. Знал ли Тондракий, что через три месяца под этим плетнём вырастет вьюн бешеный огурец, что плюётся семечками? Однажды летним днём Агрономша, проходя мимо того плетня, падёт на землю, поражённая в темя влажным семенем вьюна. Плешивая псина выест Агрономше клок волос и разродится бесхвостым щенком. То место, где останется в покое Агрономша, мужики обнесут оградкой и впредь каждый прохожий, идя мимо, скажет: «Сплюнь на выкус!» А бесхвостый кобель сходит в новолуние на белый холм и выблюет подлещика, костью которого поперхнётся байбак, чья шкурка пойдёт на рябой полушубок Розы. – Всего этого Тондракий никак не мог знать, сжигая письмо Александра. Он сжёг и стал решительней, принялся ходить взад-вперёд по кухне, слушая звук собственных шагов. «Еду!» – блеснуло в голове Зиндикова. «Еду!» – сорвалось с языка.

– Скатертью дорога! Но обратный билет мы не оплачиваем. Я не турфирма, – пробасил Алексей из комнаты.

Тондракий вошёл, Тамара тоже проснулась и задумчиво смотрела на него, Алёшка же спал.

– Мне надо спешить. Я поеду... завтра.

Несколько подождав, Алексей спросил:

– Что, думаешь, она тебя там ждёт?

– Роза меня ждёт, – отрезал Тондракий.

– Инструмент не забудь, – озаботилась Тамара, с болью смотря сквозь внука.

– А вы мне его отправьте с баржей. Представьте: полная баржа хаммер-клавиров, клавесинов, геликонов, варганов, сузафонов. Там – кучка балалаек, здесь – гусли, баяны, ксилифоны. Что ещё? Кяманча, гоша, нагара, никельхарпа... – Тондракий заходил по комнате, поглаживая скулы, пощипывая бородку. – Тут не так просто всё – дело мистическое. Надо выбрать мо-

мент, когда все детали жизненной мозаики сложатся в определенный узор, и тогда действовать, чтобы опять не пришлось возвращаться. Кстати, я собираюсь поступать на исторический.

– Вот ещё новость! – всплеснула руками Тамара, – ты ж музыкант?

Тондракий задумался, обвёл всех взглядом и ответил:

– Почему мне интересна история? Потому, что мне интересно знать, с кем спит моя дальнозоркая совесть!

Алексея – истинно советского человека – раздражал подобный пафос, он стал гневиться, застёгивая рубаху:

– Слушай, ты не выдумывай! Ты едешь учиться или зачем? Воротишься теперь – будешь у меня вкалывать как батрак, понял?

– Нет, я не вернусь.

Тамара хотела что-то сказать, да промолчала, только нахмурилась.

4. ТЕПЕРЬ ЗИНДИКОВЫ СИДЕЛИ ЗА СТОЛОМ – ВСЕ ПЯТЕРО: МОТОРИХА, Алексей, Тамара, Алёшка и Тондракий, а Тихоныч висел портретом на стене как память и беда на всю жизнь. Кроме Тондракия и Алёшки, никто ничего не ел, Тондракий же уплетал за четверых: жареную картошку, сало, огурцы, хлеб – и запивал всё смородиновым компотом. Он ел быстро, словно опаздывал, и всё подряд без очереди. Домашние смотрели на него, смущённо улыбаясь, грустно переглядывались. Потом Тамара вытерла Тондракию губы полотенцем и сказала:

– Так! Меня хороните первой. Я столько лет еду вам готовила – заслужила, – сказала, грустно улыбаясь в окно, а за окном стало белым-бело, то ли от яркого весеннего солнца, то ли от близости светящихся ангелов.

– Где ж то видано, чтобы мать сына пережила? Мало, что стариком его видала – срам! Я прежде вас пойду, – отрезала Моториха. Она вдруг заговорила напористо – так случалось с ней теперь лишь изредка; обычно Моториха притворялась

мирной, а в душе носила упрямство, упрямство, побеждённое природой через возраст.

– Ты бы после меня, мам? Я быстро, а вы без меня тут хорошо попрощаетесь. Я ж тебе свекровь как-никак, – настаивала Тамара.

Тамара пересела на табурет, стоявший возле печи, Кабанчик прыгнула к ней на колени, замяукала, потирая белое, порванное котами ухо о пуговицу тамариной кофты.

– Что ж ты, хочешь меня одного бросить? – строго поглядел на жену Алексей и замер, словно кукла. – Они все замирали после сказанных слов.

– Пропусти мать вперёд, не гневи Бога, Тамара! Схороните меня, покамест земля сырая, – сказала Моториха, резко дёргаясь телом, и вдруг застыла. Хата тотчас наполнилась людьми: одни теснились у дверей комнаты, в которой стоял гроб с телом старухи, другие по очереди подходили к гробу, садились на табурет. Посидев с минуту, они целовали восковой лоб и уступали место возле покойника. Старухи, плачущие одними лицами, заняли диван, кровать и кресла, иные стояли вдоль печи. Мужиков было меньше, а парней и девок – всего несколько. Затем суетно вынесли гроб, и хата опустела, белые простыни сами соскочили с зеркал и сложились кипами в шкафу.

– Налей-ка мне стопочку, Тамар. Пойду за матерью, – сказал Алексей, доставая огурец из банки.

– Да разве можно? На такое дело идёшь – и пить?

– Стопку можно. И ты бы со мной выпила. Пятьдесят лет вместе прожили!

– Выпью, Алёш, выпьем с тобой. Жалко, что вместе нельзя, сразу. Нельзя, Тондракий? – обратилась Тамара к внуку, словно тот решал, когда ей умирать.

Тондракий закусил губу. От страха он уже закрывал глаза ладонями, затыкал уши, но день светил открыто и всё свершалось в дикой яви – настоящей как сон. Вдруг в красном углу, оставшемся ещё от Моторихи, что-то засветилось, хата ослепла от яркого свечения, на улице закричал петух.

Тондракий очнулся один на кухне. Кабанчик лежала на столе между кастрюлей и грудой вилок, смотрела на Зиндикова глазами животного. Из комнаты донёсся голос Тамары:

– Уходи, Тондракий! Алёшку не забудь...

Зиндиков понял, что бабушка плачет – тихо, чтобы не разбудить мальчика.

– А ты? – спросил Тондракий, смотря на портрет Алексея, висевший теперь подле Тихоныча.

– Ничего! – Тамара пыталась подбавить бодрости в голос, но получалось скверно. – Проживу. Тут люди ещё есть. Ничего! Ты, Тондракий, езжай, нельзя тебе здесь со мной.

Зиндиков не заходил в комнату, но слушал бабушку из-за двери, боялся. Тамара продолжала:

– Тебе со мной никак нельзя. Ты и так у нас земляной какой-то... А здесь теперь одна только земля осталась и ещё земли прибавиться. Я тебя очень люблю, и дед тебя любил, и ты нас... любил. А я скоро теперь. Алёшку с собой придётся взять тебе, ему со мной тоже нельзя быть. Быть! – Тамара как-то вскрикнула на вдохе.

Тондракий хотел войти в комнату, но сдержался, только настойчиво спросил:

– А ты сейчас умирать не будешь?

– А я скоро теперь, скоро.

Тондракий вдруг повалился на пол, залез под стол и заплакал. Скатерть опустилась очень низко, спрятав Тондракия от скорого, от света окон и красного угла с образом Троеручицы. Даже Кабанчик не посмела войти к нему.

5. ВЕЧЕРОМ, КОГДА УЖЕ СТЕМНЕЛО, ЗИНДИКОВ ВЫЛЕЗ ИЗ-ПОД СТОЛА. В хате было тихо, только Алёшка шептался от лица своих картофельных коров и прошлогодних желудёвых воинов, а Тамара спала. Кабанчик же отлучилась на веранду стеречь крыс. Тондракий вышел из хаты и отправился

на край села к Дзычихе – старуха гнала паслёновый самогон, знаменитый в Барбеловке.

Дзычиха жила одна лет шестьдесят. Муж не вернулся с фронта, детей Бог не дал. Её хата с соломенной крышей стояла у перекрёстка дорог в некотором отдалении от линии деревенской улицы. Дороги вели от хаты Дзычихи и к Дону, и на полигон, и в центр села, и к Зую. Одна из них вела к дубовому лесу, но вязалась узлом на лугу и тянулась в чёрт знает какую глушь. По этой дороге никто не ходил, но она не зарастала, иногда становилась глубже, рискуя перейти в овраг, иногда тонула в заросшем озерце, но вновь продолжала петлять, выходя сухой из воды. По этой дороге, впереди её семи дьяволов, ходил Александр Смольский, и цыгане, если заезжали в Барбеловку, то по ней же. В 2351 году от рождения Аристотеля Фитиль напился пьяным и пошёл по ней к чёрту, но воротился. Правда, весь седой и хромый на обе ноги. Жена Фитиля через одиннадцать дней после его прогулки разрешилась дубовой кадкой.

– Дзычиха, влей чекушку! – кликал Тондракий и стучался в дверь.

– Иду! Иду! – послышался в сенях насмешливый трескучий голос Дзычихи. – Чаго долбишь? Кого там? Ой! Тондрашка! Я ж тебя обняму! – старуха умилённо, как латинский священник, раскинула руки, расцеловала Тондракия.

– Ладно тебе, Дзычиха, влей сивухи!

Зиндиков тоже растрогался: он любил эту старуху, с которой в детстве водил коров на выгон, и помнил теперь все её рассказы о ведьмах.

– Чакушку али две? Бери две, перваком не торгую!

– Давай и две, я завтра уезжаю.

– Завтря? У Ленинград, ага? Ну, шастлива пути табе! Можа и невесту себе сыщешь путёвую, ага?

– Уже нашёл, теперь за ней еду.

– Ну и чаго? Правильно! Дело молодое. А то и возвращайтеся. Туточа-то воля, – кивнула Дзычиха и нырнула в хату. Воротилась через минуту с двухлитровой баклагой.

– На, бяри, не первак! Поглядим – придишь ещё к Дзычихе!

– Спасибо, Дзычиха! Бывай!

– Ну, шастлива пути табе! Да вот ещё... погодь!

Старуха вдруг зажгла свет на крыльце, осветилось её сморщенное лицо, обрамлённое синим платком. Маленькие ввалившиеся глазки Дзычихи с одними зрачками поблёскивали, насмехались. Старуха подняла жухлую тёмно-коричневую ладонь, на ней лежала монетка – советская копейка с дырочкой.

– Возьми-ка сдачу, – старуха пристально посмотрела Тондракию в глаза.

– А не пришибёт меня твоя сдача? – усмехнулся Зиндиков.

– Коли мужиком будешь, не пришабёть, а пригодится.

Зиндиков пошёл с крыльца, но воротился. Скрюченная Дзычиха стояла, опёршись на деревянную палку, тихонько улыбалась.

– Что, Дзычиха, много нынче чертей на той дороге?

– Табе пошто? Там чертов век не водилось. Брехня это всё! – сразу отозвалась старуха, словно ждала этого вопроса, подумала и добавила:

– То не черт**ы**.

– Хотел сходить...

– Сашка научил? Эх ты, воробей! Интересно табе, ага? Сашка – сила древляя – всё ходил. Ты, чаго ходишь? С Пандемою, говорит, дяруся. С какою, на год, Пандемою? Так и ушёл. Прежде захворал... так и захворал. Древляя был сила! – Дзычиха замолкла, махнула рукой. – Пойду хвильму глядеть, забалакалась с тобой. Кто зней, что он ей скажа: та к нему, а он не схотел, увязался за шавкой чернявой – то-то и Пандема, ага? Давеча свет выключили, недосмотрела я хвильму...

– Прынька-то заходит к тебе, чи помёрла?

– Прынькя? Да учерася-то приходила Прынькя. Пасхальное служение глядели с нею. Я гладь: хрестится! Чаго ты, Прынь, хрестишься у тиливизир? Это ж смех курячий – у тиливизир-то хреститься! Ну, бывай, Тондрашка!

– Бывай, Дзычиха!

И он побрёл по чёртовой дороге в направлении растущего месяца: стоило подставить к его рогам палочку, и месяц превращался в букву «Р».

Слабеющий же месяц всегда узнаётся по схожести с буквой «С».

Проходя по лесу, Тондракий то и дело закрывал глаза – берёг зрительный свет (ведь предстояла долгая ночь) и протягивал руки, чтобы ненароком не столкнуться нос к носу с чёртом. Утром он очутился на ровном поле и вскоре, неожиданно для себя, пришёл в районный центр к автостанции. Внутри помещения автостанции, пустой комнаты с лавками вдоль стен и картой автомобильных дорог у входа, на которой города и сёла обозначались красной пятиконечной звездой, Тондракия уже поджидал Алёшка. Через полчаса они дремали в автобусе, а через шесть часов вагон поезда перенял их сны как эстафету.

Переносить багаж снов из автобуса в поезд, из электрички в метро, из дома в дом. Всю жизнь изо дня в день перебрасывать сон, и бессонницу – из ночи в ночь.

6. В СМРАДНОМ И ТРЯСКОМ КУРЯТНИКЕ ПЛАЦКАРТА УЖИВАЛИСЬ ТЕ-ла и аппетиты: губы окунали в сладкий чай свои герпесы, пальцы со слоистыми, словно кора, ногтями рвали тушку птицы, а локоть, тем временем старался не задеть ступню, испускавшую все запахи спящего пассажира, чья носоглотка бодрствовала, трудясь на благо храпу; падала на пол скорлупа яиц, подушки сорили перьями, вываливаясь из наволочек, что грыжа из-под рубахи; истёртые пемзой пятки девиц смущённо выглядывали из пушистых тапочек.

Наружный кавардак не сходствовал с курятней вагона – за окном, как бесстыжая девка, мелькала в исподнем весеннем бе-

лье Россия: знаменитые скудные поросли, талая голь простывших равнин, неумытые железокартонные теремочки – пейзаж, вспрыснутый селитрой, ржавый буколик для наших тоскливых медитаций, горемычный лесостепной дзен.

Подъезжая к Москве, поезд заиграл на шпалах гимн Федерации, ведь в тридцатых годах красного века обычные деревянные шпалы близ обеих столиц переменили на сплавленные из разных звучащих металлов. В девяностые годы их много украли, затем сложили новые, поменяв гимн СССР на «Танец маленьких лебедей», но через некоторое время, в знак приверженности партийному традиционализму, зазвучал гимн Федерации.

Отыграв музыку шпал, поезд остановился. Тондракий перестал толкать вагон силой воли, отложил на потом ремонт двигателя столбов, дач, елей, прохожих и стоячих людей, всего мелькавшего, преходящего. Он проснулся, вскочил и растолкал Алёшку.

Недоуменно пролистали Зиндиковы столицу России, обойдя её кругом, посмотрев на человечий кисель в метро, на гудящие массы расхлябанного материального шлака, словом, прочувствовали похмелье истории в большой суетливой рюмочной – в Москве. И отправились на север. Они шли по влажным весенним дорогам, мимо побочной жизни сёл, вдоль сухотравных прошлогодних лугов и – смешно сказать – деревянного леса.

Города – запруды; стоячая вода жизни переплёскивается в них из века в век. Текучая жизнь дорог по сердцу тем, кто предпочитает играть в кости с детьми, нежели участвовать в делах дурной эпохи. Мимо хлопотливых среднерусских будней, мимо рогатого скота, мимо последних прецедентов хорошего феодализма шагают путники. Весна цветёт на задворках, на задворках цветёт благородный сорняк, и есть что-то аристократичное в придорожном соре, в томной черноте незасеянных полей, в зарослях ракиты, в крапиве под лавочкой, в крапиве, что обожгла Катьку неизвестного села. Так, баба Прынька смахивает снег с валенок, в то время как мясистая круглоглазая

блядь мчится в лимузине; так, дед Фитиль закусывает полдень огурцом, в то время как худосочный юнец зарабатывает ранний инфаркт на безлюдной танцплощадке. Ветвится путь, люди меняют роли, зной летних месяцев делает реку мельче, делает реку мельче.

Вдоль посадок, холмов и распаханных полей, по каменистым обочинам дорог шли путники; шли по дорогам разбитой Руси – голодной и сытой, скучной и грешной, святой и привычной; шли, потому что им не хватило денег на билет до Петербурга; шли, пока вдали не заблестел мрамор, пока не запахло дождём и архитектурой.

Когда Зиндиковы добрались до Невского проспекта, город настиг их объёмом, широтой, звуком, но пустовал. Воскресным утром пустующий проспект напоминал скошенный луг: не было жизни без стеблей человеческих, движимых без конца, то суетливой надобностью, то праздной покорностью. Тондракий присмотрелся, понюхал – различил недавний праздник, услышал явно запах расточительства. Растяжки над проспектом сияли поздравлениями, автомобили-мусорососы подбирали объедки со стола отбушевавшей черни, за ними ехали – вылитые жуки – поливальные и полирующие машины.

После оргии город пахнет женским молоком. Отдавшие долги страстям, свободные от страстей, мы жадно спим в мокрых от пота постелях; остывая, превращаемся в камни.

Тондракий думал об одном: надо отыскать квартиру, что на пяти углах, – там жил когда-то утопленник Александр Смольский, там Тондракий провёл в мучениях целые сутки, когда приехал в первый раз. Год тому назад эта квартира и рассованные по углам послания Александра повернули путь Зиндикова обратно к вокзалу. Теперь же он собрался с духом, готовясь к новым фокусам и гаерству утопленника.

Крепко взяв за руку Алёшку, Тондракий шёл и на ходу вспоминал рассказы Александра, его разоблачения: вот справа здание гостиницы: плоский галет внешней стены (подделка),

внутри же – стеклянная гофра. Чучело Петербурга пахло стариной – так женщина в шубе из ласки пахнет матерью.

Они свернули на улицу Рубинштейна, похожую на шведскую пьесу и дорогу встреч. Тондракий вспоминал свой первый приезд, оглядывался вокруг, потея ладонями, и Алёшка, отняв руку, побежал вперёд.

– Мы где? Уже в Питере? – спросил Алёшка, восхищённо оглядывая невозможные дома.

– Конечно. А ты думал, где?

– Я думал – ещё в России.

– Это ты зря! – усмехнулся Тондракий, осматриваясь. Он забыл, в какую арку сворачивать. Наконец, они зашли во двор «колодец» и отыскали подъезд.

7. ХОЗЯЙКА КОМНАТ, ЯНИНА ЛЬВОВНА СКЛЕРОВСКАЯ, ОТВОРИЛА сразу, словно долго ждала пришельцев. Грузные её очки не сменились с первого приезда Тондракия – всё те же, словно донца банок, и халат a-la серая моль. Янина Львовна, перекрестившись, пустила Зиндиковых в квартиру, в узкий коридор, где пахло клопами и революцией. То, что сначала в глаза не бросалось, затем объявилось на стенах вещным расточительством: широкополые шляпы с перьями, цилиндры и котелки, папахи и пара тюбетеек, строгое иудейское наголовье, фетровые, льняные, ковбойские и черепаховые шляпы, куски распластавшейся древесной коры, шлемы, каски, чепчики, ушанки...

– Сашка предупреждал, что ты опять явишься, – сообщила старуха затылку Тондракия, пока тот возился с ключами.

– Он утонул, – оглянулся Зиндиков.

– Что ж, дело-то молодое. Глядишь, нагуляется, – предположила Янина Львовна, протягивая Тондракию другие ключи. – Я замки сменила – возьми.

– В каком смысле «нагуляется»? – удивился Тондракий, но старуха только махнула рукой и поковыляла к себе – досматривать чужой сон.

Сны Янины Львовны достойны отдельного упоминания.

Уже несколько дней старушка только и делала, что напрягала челюстные мышцы во имя комиссионных снов. Именно так, ведь ни для кого не секрет, что человеку даётся всего тридцать два настоящих сна, остальные – вариации на тему следующих главных сюжетов: преследование, полёт, опоздание, пожар, сплавление по реке, лабиринт, инцест, унижение, казнь, коронование, встреча с тенью, беременность, падение в бездну, прорастание сквозь землю, барахтанье в болоте, собирание самого себя в грибную корзину, превращение в рыбу, игра в прятки, омоложение, женитьба и ещё двенадцать тайных сюжетов, связанных с луной и меркурием. Установлено, что число этих главных сюжетов совпадает с естественным количеством зубов у человека. Обусловленность сна зубами подтверждает тот факт, что беззубые люди не видят снов. – Так и наша старуха: сначала, потеряв резцы, она перестала летать во сне, потеряв клыки, не видела больше кошмаров. Вставные челюсти не дают снов, золотые коронки порождают бессонницу. Ничего не поделать: старухе оставалось ворочаться в своей постели да вспоминать первые молочнозубые сны. – Так продолжалось бы до самой смерти Янины Львовны, если бы Матфеюшка не сплюнул в урну катышек жевательной смолы, купленной им с рук на блошином рынке возле железнодорожной станции «Удельная» у длинноволосого уроженца Нового Гермополя, что продавал жевательную смолу, детских птиц, кошельки для волос, бонбоньерки, блохоловки, голубой янтарь и другие необычные вещи.

Некоторые товары длинноволосого уроженца Нового Гермополя стоят отдельного упоминания.

Блохоловка

Бараний жир, в отличие от современных средств укладки волос, что сродни приправам дезинсектора, приходил-

ся по вкусу паразитам. Причёски в стиле рококо хранили множество секретов, в том числе ловушки для насекомых и грызунов. Изящная коробочка с прорезями помещалась под накладными волосами, под одеждой или в декольте. В блохоловку клали кусочек ткани, пропитанный гречишным мёдом, еловой смолой или кровью. Кузен дез Эссента граф де Мошеврель собрал коллекцию драгоценных бонбоньерок и блохоловок. В этой коллекции были редкие экземпляры древних китайских трубочек из слоновой кости: в Китае их нагревали и клали под кровать, приманивая насекомых теплом, затем трубочку с паразитами бросали в ведро с кипящей водой. Коллекция, хранившаяся некогда в замке Лурп, в эпоху войн была разграблена восставшей чернью. Сохранилось лишь два десятка экземпляров из коллекции де Мошевреля, среди них – блохоловка из слоновой кости в форме скарабея, с рубинами и абиссинским самоцветом. На другом экземпляре выгравирован герб рода Смольских. По одной из легенд, де Мошеврель был обладателем знаменитой «магической ловушки» – спиралевидной блохоловки, принадлежавшей двору аббасидских халифов. Учёные-алхимики эпохи Возрождения выбились из сил в поисках «халифской западни»: считалось, что в ней спрятан секрет королевского искусства – формула правильных пропорций для сухого делания.

Детская птица-снегирь

В деревянных ларцах старины, скрипучих и зимних, живёт детская птица-снегирь. Эта птица зимует в матрёшках или на печи под скалками, ест жёлтое пшено и бисер, спит неделями, обняв нежными крыльями вязаную мышь. Детская птица-снегирь любит сухие плоды и вязальные спицы, стружку цветных карандашей, любит морс и калину для сердца, крутит юлу и

пластинки. Снегирь летит к румяному человеку, летит в сени, клюёт семечки веника и собирает колокольчики с простыней. Шарманщик носит птицу в серебряной клетке, носит по деревням и государствам, а клетку накрывает фиолетовым платком. Снегирь подлетает к печальному – поит с ложечки сладким сиропом, утирает крыльями губы; подлетает к испуганному – дарит петушка на палочке. За птицей поспешает свита рыцарей в желтых доспехах. Предводитель сидит на рыжей пони, машет синим флажком. Кто не пьёт сиропа и не ест петушка, тех кладут в мешок и закапывают в землю. Кто не радуется, не поёт смешные песенки, тем зашивают рты и относят в чулан на съеденье крысам.

8. ВОЗВРАЩАЯСЬ В НАШЕМ ПОВЕСТВОВАНИИ К ЯНИНЕ ЛЬВОВНЕ, следует сказать, что она всю жизнь, вплоть до беззубой старости, была натурой романтической и авантюрной. Как небесный свод плечи Атланта, обременял скромную пенсию Янины Львовны груз её эксклюзивных потребностей: старушка не могла обойтись без добротных крымских вин, к которым пристрастилась ещё в молодости, пережив в 2326 году от рождения Аристотеля на берегах Чёрного моря курортно-оккупационный роман.

Его звали Ганс Фраер – немецкий офицер, родом из Швабии. Он знал по-русски только три слова: керосин, Карамазовы, подвязки. Янина Львовна была караимкой, нацисты не имели претензий к её народу и вере. Даже древнееврейские письмена на стенах кенасы не помешали сближению Ганса и Янины. Они плавали в прибрежных водах, пьяных и алых от вина, слитого русскими при отступлении, смолили Дукат и пели «походную», пока дождь лупил дробью по скалам.

Was wollen wir trinken, sieben Tage lang,
was wollen wir trinken, so ein Durst.
Was wollen wir trinken, sieben Tage lang,
was wollen wir trinken, so ein Durst.

В последний вечер перед уходом немцев из Крыма Ганс учил Янину стрелять. Убив нескольких чаек, они изжарили их на костре. Это был хороший вечер: Ганс читал наизусть «Восточный диван» Гёте, Яна декламировала «Скифов». Напившись допьяна креплёным, она отдалась немцу в последний раз, а утром обнаружила в своём лифе карточку с фасом Ганса Фраера, офицера вермахта.

Что мы собираемся пить всю неделю?
Что мы собираемся пить, ведь такая жажда?
Этого довольно, чтобы успокоить всех,
Мы пьем вместе, закатывай-ка бочку!
Мы пьем вместе, а не в одиночку.

С тех пор прошло семьдесят лет, Янина Львовна сумела пережить своих правнуков и, находясь на попечении у самой себя, не обременённая ни чьей заботой, большую часть пенсии тратила на креплёные вина. Это и стало причиной возобновления снов Янины Львовны – последнего авантюрно-магического приключения в её жизни. Дело в том, что Мадера и Мускат не удовлетворяли всех биологических потребностей Янины Львовны, поэтому, истратив последние деньги на дорогие плесневые сыры, старушка приступала к опустошению мусорных контейнеров. Как-то раз в одном из таких контейнеров пенсионерка отыскала благоуханный кусочек жевательной смолы, купленный Матфеюшкой у длинноволосого уроженца Нового Гермополя и давеча сплюнутый близ Гостиного двора, – этот-то кусочек и подняла Янина Львовна, отчаявшись найти что-то сытнее. Могла ли знать старушка, что жевательная смола из Нового Гермополя скапливает в себе сны её жующих, которые, в свою очередь, могут передаваться, как зараза – как тиф или чахотка?

Янина Львовна отправилась в тысячный раз пересматривать во сне путешествие в Новый Гермополь, а Зиндиковы тем временем зашли в комнату Александра Смольского.

9. КОМНАТА АЛЕКСАНДРА СМОЛЬСКОГО ПРЕДСТАВЛЯЛА СОБОЙ РИМ времён упадка: в двадцати квадратных метрах умещался исход всевозможных оргий и сатурналий. Здесь властвовал сущий кавардак: на полу в соку хмельных подтёков валялись порожние бутылки марочного вина, журнальный столик отягчали зачерствелые останки яств, в тёмных окраинах комнаты томились бордово-чёрные пыльные сухоцветы, соседствуя с книгами, коих было не счесть. Пиалы с недопитым чаем, покрывшимся перламутровой плёнкой, вырванные ящички шкапа с выпавшей кишкою цветастого тряпья, постельное бельё, громоздким идолом воздвигшееся на тахте, – всё свидетельствовало о поспешном отъезде жильцов.

Оказавшись среди вещей своего покойного друга и своей возлюбленной, Розы, Тондракий опешил, несколько забылся и не понимал даже, что следует предпринять. Он увидел себя сидящим в светлом квадрате комнаты, словно с дома срезали крышу и представился вид сверху. Все эти соты человеческих пчёл: в одной ячейке молодая особа любуется своей спиной в зеркале, в другой – тёмные собутыльники пьют на брудершафт, в третьей – забавляются любовники, в четвёртой комнате старик прислонился седым виском к стене – что-то выслушивает. Множество шевелящихся и недвижных, тёмных и светлых ячеек: в одних звучат выстрелы и пули пробивают насквозь янтарные стёкла, в других совершенно пусто, а свет горит; есть и такие, где жизни текут вспять, есть горячие и ледяные комнаты, есть комнаты, в которых живут только птицы. Одни квадраты гаснут, другие зажигаются, третьи наполняются доверху желтым песком, наполняются жёлтым песком.

Очнулся Тондракий от стука в дверь. Алёшка тем временем прикорнул в липких грудах комнатного шлака, но Тондракий не стал будить его и вышел в коридор.

– Давно ли дрыхнешь? – дознавалась Янина Львовна, насмотревшаяся чужих снов. – Пойдём на кухню, потолкуем кой о чём.

На кухне Зиндикову стало весело и спокойно от того, что всё вокруг было обвешано ёлочными игрушками, мишурой и бусами, оставшимися, очевидно, с незапамятного празднования Нового Года. От Янины Львовны он узнал, что в квартире больше никто не проживает, так как соседей выселили в новые дома на окраину города, а Янина Львовна, последний жилец коммунальной квартиры, не собирается уезжать. Разорение множества деловых людей, чей интерес был связан с жильём Янины Львовны, свидетельствовало о том, что Фортуна была на стороне пенсионерки. Старушка решила держаться до конца и никуда не уезжать до самой своей смерти – естественной или насильственной. Тондракий её поддержал и согласился обеспечивать старуху едой и питьём, чтобы взамен получать проживание во всех пределах квартиры. Исключением являлась одна лишь комната, у которой имелся хозяин, пропавший, однако, в юридических боях за собственные интересы и интересы Янины Львовны. Старушка предупредила, что комнату хозяина в любой момент могут занять съёмщики.

– Поэтому вы замки поменяли, Янина Львовна? – догадался Тондракий.

– В тот раз подселил ко мне, стерва, двух чучхоков! Я жить с ними не могла! Пришлось газ на ночь открыть, чтобы они уму вразумились. Говорю – в следующий раз чиркну! Я всё равно кремироваться хотела – так уже и пора, и денег сберегу. Как ветром их сдуло, детей сукиных!

– Кто эти чучхоки, Янина Львовна?

– Когда узнаешь, подрастёшь! Ты-то сам... чего ты явился, пришелец?

– У меня есть несколько ответов на ваш вопрос, Янина Львовна. Во-первых, я ищу встречи с одной дамой. Она должна быть вам знакома, её зовут Роза.

– Розочка? Как же, знаю её! Разве она не Сашкина жена?

– Александр утонул.

– А ты и подобрал её, стервец?

– Что-то подобное. Но в этом, Янина Львовна, суть всей истории, так что не спешите слишком. Во-вторых, я приехал от того, что был нанесён ущерб моим любимым пейзажам.

Тондракий заметался по кухне, искренне заламывая руки с неистовством дурного актёра и неся околесицу.

– Заасфальтировали улицу! – восклицал Зиндиков. – Погребли моё детство под серой плитой чужого! Чужое моему детству и пыли июльских вечеров, когда лавочки полны приезжими, а воздух сыт жуками... чужое моей душе вытянулось видимой лентой по миру. Газ и водопровод стали причиной того, что снежинки уменьшились вдвое! Срубили рощу, подвели пожары к лесу, Дон стал пешеходным... Дети мои, Янина Львовна, не смогли бы теперь пробежать босиком по земляной дороге: асфальтная лента съела времянку, чапок, верстак, выгон, погреб, Бурчук, косогор, Лепяховку, копанку, старуху Прыньку...

– Заткнись! – воскликнула пенсионерка, хватаясь за сердце и дыша как беговая лайка.

10. НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ ПО ПРИЕЗДУ ТОНДРАКИЙ УСТРОИЛСЯ демонстративным курильщиком в крупный магазин близ Владимирского собора. Рабочая обязанность Зиндикова заключалась в курении сигарет, сигар, сигарилл, сигарон, папирос, кальянов, трубок и чубуков, он должен был выучить все табачные сорта, ароматы табаков, их свойства и прелести, чтобы предлагать и расхваливать товар. Тондракию выдали табачного цвета передник и сопроводили на рабочее место, которое располагалось в самом центре первого этажа магазина и

представляло собой непросторную открытую будку с полками для товара и рабочей стойкой. В первый же рабочий день Зиндикова обучили пускать дымовые кольца, во второй день его обучили выдувать два кольца, соединённые цепочкой, чтобы получались наручники, в третий день Тондракий сам научился выпускать три олимпийских кольца дыма. Зиндиков хорошо приспособился к своей работе: он ничего не продавал и курил только при появлении начальства, зато наблюдал окружающую жизнь, делал заметки в блокнот.

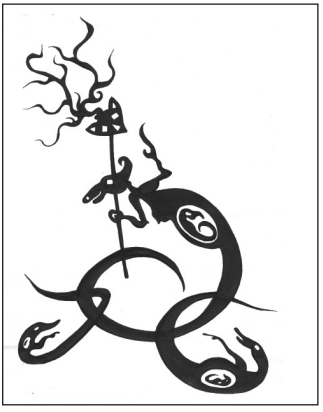
Магазин

Магазин, куда устроился Зиндиков, был самый обычный магазин, один из тех, что расстроили по всему Петербургу и поименовали торговыми центрами. Зашедшего туда обдавало нагретой струёй воздуха – это было чрезвычайно приятно после морозной улицы. Внутри торгового центра покупателя завораживали пятиметровые плакаты с изображением слишком красных яблок, слишком синих кабачков, слишком круглых ягодиц под смехотворным бельём. Счастливая прозрачность витрин, счастливое самодвижение механических лестниц, счастливая англоязычная беззаботность песенок побуждали удовольствовать. Огромный экран под потолком показывал счастливцев, снедающих яства, текущую жаркую лаву, водопад, пчелу, присевшую на медовые соты. Полуобнажённые рекламистки в белых наглаженных блузах переливали из ведра в ведро нежно-голубую и розовую пену – дескать, покупайте наше мыло! В разных отделах многоэтажного магазина располагались стеклянные чуланы и лавки с разносортным товаром. Был здесь товар золотой и серебряный, камни драгоценные и жемчуга, виссон и порфира, шёлк и багряница, и всякое благовонное дерево, и всякие изделия из слоновой кости, и всякие изделия из дорогих дерев, из

меди, и железа, и мрамора; корица и фимиам, мира и ладан, вино и елей, мука и пшеница, тела и души человеческие, тела и души.

Зиндиков ещё на пути из Барбеловки решил завязывать знакомство с Петербургом не спеша, чтобы не пресытиться сразу впечатленьями. Устроившись работать говорящим орудием, демонстративным курильщиком, Тондракий только до работы и ходил, а по пути домой, на пять углов, делал круг от Владимирского собора по улице Достоевского, иногда проходил всю улицу Правды и Большую Московскую – на том ограничивалась зиндикова топография. Алёшка же целыми днями сидел один в невымытой комнате, где Рим времени упадка властвовал по сию пору. Надо сказать, что облезлый паркет в этой комнате был такой липкий от пролитых сладких вин и кофеёв, что читатель, дотронувшись ладонью до этой страницы, рискует прилипнуть к ней пальцами.

Ночами Тондракий читал книги – по списку, приложенному Александром Смольским к одному из своих последних писем; в том списке перечислялись книги, без знания которых, по мнению Александра, нельзя называться достойным человеком. В списке числилось пятьсот наименований в неалфавитном порядке, но с внутренней, особой логикой последовательности. В своём письме утопленник предупреждал Тондракия, что необходимо прочесть все книги, если он вообще-то намерен встретиться с Розой...



«Ты, конечно, умный парень, Тондракий, но Розочка придёт к тебе только после инициации. Чтобы причаститься Знанию, ты должен продержаться определённое время в полной изоляции. Эскапизм, пост, монотонное хождение туда-сюда, вперёд-назад по комнате, по улице, среди книг, людей + поиски заработка, чтобы не помереть с голоду и не

сгубить братца + нетопленная комната с треснутой форточкой + Её образок, зашитый в подкладку захирелого пиджачка. Всё это было бы вульгарной романтикой, если бы не было правдой. Читай, Тондракий, читай! Ведь все отшельники, возрастая духовно, меняют диету: с земляных корешков переходят на книжные».

Зиндиков посмотрел дату на штемпеле конверта: письмо было отправлено через семь месяцев после самоутопления Александра, за две недели до отъезда Зиндиковых из Барбеловки.

«Как же так, – подумал Тондракий, – человек утонул, а письма от него всё ещё идут?»

11. – СУКИН ТЫ СЫН! – ВОСКЛИКНУЛА КАК-ТО РАЗ ЯНИНА ЛЬВОВ-на, когда пивала чай с Тондракием на кухне. – Чего ж ты, сукин сын, поросёнка этого с собой приволок?

– Какого поросёнка? – испугался Зиндиков.

– Братца своего, днём ежечасно визжащего! Я, глухая, и то слышу, спать не могу – так он кричит, братец твой поросёнок!

– Я ничего не знал об этом, Янина Львовна. Алёша, ты почему кричишь?

Алёша ничего не ответил и убежал с кухни прочь, оставив и чай, и конфеты.

– Мы не родные братья, Янина Львовна. Я вам расскажу что-то о нас. Его дед с бабкой усыновили... Вообще-то Алёшка сын Катьки Самодуровой и одноглазого пастуха Носа. Нос захлебнулся своей рвотой, когда Катя ещё носила; опроставшись, она уехала в Москву с каким-то режиссером, который ездил по деревням и собирал баб для съёмок в непотребном кино. Алёшку родители Катькины хотели удавить, но его вовремя заприметила моя бабушка. Деду он тоже очень понравился. Самодуровы попросили за Алёшку десять тысяч рублей – это, кстати, не так уж и мало по тем деньгам выходило. Потом все

вдруг перемёрли, одни мы с Алёшкой осталися и ещё бабушка, но она в Барбеловке. А мать моя вообще от родов кончилась, отец же, говорят, случаем был.

– Ты, получается, сирота? А братец твой – поросёнок ничейный?

– Так получается. А вы, Янина Львовна, одинокая пенсионерка без родственников, приманка для мошенников.

– Тоже верно. Давай я с твоим подкидышем сидеть буду днём, чтоб он не орал как раненый Вельзевул?

Тондракий подумал недолго – даже чай не успел остыть – и согласился сбыть Алёшку на попечение пенсионерки Склеровской, несказанно её обрадовав. Старушка даже открыла в улыбке искусственную челюсть с изжёванными катышками прилипшей смолы – той самой смолы, что приобрёл Матфеюшка у длинноволосого уроженца Нового Гермополя: купил, пожевал и сплюнул. А Янина Львовна возьми да и подбери её, и сунь в рот. Так или не так, но город Новый Гермополь стоит отдельного упоминания. Вот что говорит о нём Александр Смольский в одном из своих писем Тондракию:

«*Приветствую тебя, Зиндиков!*

В своих письмах ты часто просишь меня рассказать о тех необычных городах, где я бывал когда-то. Расскажу тебе о моей поездке в Новый Гермополь и о тех переживаниях, которые меня подтолкнули к ней.

В шкатулках наших матерей было слишком много янтаря. Древняя муха просилась на свободу, и мы дробили твёрдые капли в попытке вызволить её, довольствуясь крошевом. Мы хоронили этот песок в спичечных коробках на вершине мелового холма, сжигали в самодельной печи. Наше детство было войной за янтарную муху Египта. Однажды мы поняли, что давно побеждены, а все потуги союзных армий – медленное барахтанье в застывающей смоле. Помню летний полдень в начале века: медленно оглянувшись, я заметил в блестящем окне тихо плывущий пучок ядовитых цветов, под ним – воздушный пузырь величиной с футбольный мяч, менявший очертания

краёв. Пузырь вплыл сквозь окно в комнату и застыл навсегда. Я посмотрел на свою ладонь, не смог пошевелить пальцами и понял, что всё кончено.

Потом снова началась жизнь, но потекла иначе, бытие стало онтологически иным. Всё схоронилось в прозрачных футлярах: музыка, образы, самое жизнь. «Запрудили гераклитов ток», статичные эйдосы засияли в янтаре, смерть стала последним прибежищем бытия, единственным полновластным процессом. Но вскоре перекрыли дыхание самой смерти: в Новом Гермополе открыли Великое Янтарное Кладбище.

Решив взглянуть на модное веяние, в начале января я прибыл в Гермополь.

Вот что представляет собой этот город. Маленький жилой центр сосредоточен вокруг гостиничного комплекса. Выходя за городские ворота, попадаешь на необъятное поле, где до горизонта тянутся ряды пирамидальных столпов: дешёвые – сделаны из стеклопластика, дорогие – из искусственного янтаря. Внутри помещены тела. Вот Эмма: она залита в простецкий пластик с любимой шавкой Ми-ми; в своём завещании Эмма выказала желание увеличить после смерти грудь на два размера, но за час до эвтаназии решила, что достаточно увеличить на один. С Эммой поработали корректоры: платиновые ногти, золотые нити вместо волос, клык Ми-ми инкрустирован бриллиантом. Мистер Джонс в деловом костюме: подмигивая, он указывает на платиновый гроб, а пальцы второй руки сложены в американской мудре «Ok!». А вот и культурист Томас: стоит у всех на виду в центре кладбищенского газона с вздутыми мышцами и с эрекцией. Достоинство Томаса поддерживают урановые проволочки похоронной компании «A posteriori». Брезгливым не стоит ходить в зону «+18» – это кладбищенская зона супружеских столпов, где располагаются семейные пары в своих излюбленных позах.

Я пробыл в Новом Гермополе не больше суток. В аэропорту купил на память леденец в форме анха».

12. ТОНДРАКИЙ ЗИНДИКОВ ВОССТАЛ С ПОСТЕЛИ В ТРЕТЬЕМ ЧАСУ пополудни. Это был его выходной, когда можно было вовсе не курить, а читать весь день, но Тондракий и так читал целую ночь, а спать лёг в пятом часу утра. Поэтому он и решил прогуляться по тем местам Петербурга, что давно заприметил на многих картах, найденных в комнате Смольского. Эти места Зиндиков уже знал заочно, чувствовал их и сообщался с ними, словно с интересными личностями, точно со знакомыми знакомых, с коими лишь предстоит общение, но уже известно о них много замечательного.

Высвободившись из алькова, он стоял некоторое время перед высоким вертикально расколотым зеркалом без рамы – совсем нагой, с удовольствием рассматривал себя со всех сторон. Налюбовавшись вдоволь, накинул халат чёрного шёлка, расшитый жёлтой и серебряной нитью, принадлежавший ранее Александру, вышел в кухню. Поняв, что Янина Львовне ещё спит (Алёшка же заперся у неё ещё второго дня и не выходил с тех пор), а недавно вселившийся сосед, хозяин последней комнаты, о котором предупреждала старушка, уже ушёл на работу, Тондракий вылез обратно из халата и остался ни в чём. Отзавтракал в кухне кусочком плесневого сыра, запил бирюзовым чаем – больше у него из еды-питья ничего не было, а в холодильник новоприбывшего хозяина комнаты он лазать перестал, когда заметил, что тот заклеивает дверцу скотчем, дабы знать вернее, что завёлся вор. – Так Зиндиков не хотел. Теперь он и брезговал брать еду столь неуклюжего мещанина, и перестал с ним здороваться.

Закусив, Тондракий стал наряжаться в одежды Смольского. Он наряжался с час: метался перед зеркалом, не умея намотать кашне, потом понял, что оно и вовсе нейдёт к сюртуку; пробовал надевать шляпу, но красивые белые волосы его так густо ниспадали на плечи, что жалко было прятать их частью под головным убором.

Наконец Тондракий вышел из дому в желтушный заблеванный двор, отгоняя изящной резной тростью гадких крыс. Здесь же, с чёрного хода дешёвого кафе, в специальной клетке, оборудованной табуретами, курили работники общепита, грязно сквернословя и поддерживая ладонью одной руки локоть, другой, курящей, словно тяжелы были их сигареты.

Подле Владимирского собора Зиндиков зашёл в цветочную лавку; вставив в петлицу лёгкого приталенного сюртука нежно-белую орхидею, купленную на последние деньги, зашагал с тихим вызовом грации по тротуарам погибшего города.

На Литейном проспекте Зиндиков погодил у китайской беседки, не решаясь зайти в замаранный чернью храм изящества; повздыхал, гладя каменного льва с отбитым зубом, о памяти своих «китайских» недель, отданных постижению бессловесной мудрости Дао, которую он открыл для себя в переводных трактатах из библиотеки Александра. От пагоды Зиндиков ушёл в расстроенных чувствах, в выражении его лица читались проклятия матерям толпы. Он смотрел на иного прохожего и думал ему в след так: «Как считаешь, выродок, для тебя ли создавал вот это здание архитектор Марузи? Чтобы ты открыл в нём офис? Чтобы ты наклеил на него рекламный плакат с полуголой проституткой? Нет! Благородство архитектуры здания – как роспись на шкатулке с драгоценностями. Но драгоценность ли ты, сквернословящий выродок?»

В таких мыслях Тондракий дошёл до Петропавловской крепости, спустился к набережной Невы. Играли с золотом волны, метались в блеске гладкотелые чайки, Нева захлёбывалась весной, ясным днём – слишком редкими явлениями географии здешних мест. И Тондракий с мокрым камнем заодно, в сговоре со стариной момента, с сознанием уникальности пребывания здесь своей персоны, да и вообще явления её в мир – старался не обращать внимания на уродливо-бежевые, распластавшиеся в неэстетичных позах тела. – Они загорали. Тондракий извился от противоречивых чувств: с одной стороны день, старинный

Петербург, с другой... «Нет, лучше и не смотреть в ту сторону… там, кажется, мертвец раздувшийся щеголяет своей холодной кожей», – и Зиндиков вспомнил Брюсова – «О, закрой свои бледные ноги».

Наконец, он не выдержал и стал глядеть в уродства: они всегда привлекали его тайно, манили чудом своей гнусной таковости. И увидел женщину. Она лежала на зелёной подстилке в простой позе, в какой часто зачинают детей: на спине, с согнутыми в коленях ногами. Одежд на ней не было никаких, только узкая полоска синтетической розовой материи скрывала самое сокровенное, что есть в женском теле, а соски были целомудренно и гигиенично прикрыты крышечками от пивных бутылок. Глаза и пол-лица молодой женщины запрятались под чёрные стёкла очков. Зиндиков отвернулся, бросил взгляд на Зимний дворец, и ему стало обидно. Он подошёл близко к женщине, сел рядом, опёршись спиной о стену, вытянул ногу вперёд. И стал декламировать «Гимн красоте» Бодлера, уставившись на свой блестящий ботинок с каучуковой подошвой, словно он один был достоин поэзии:

Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?
Не всё ль равно: лишь Ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлёшь благовония и звуки и цвета!

– Чего?! – женщина поднялась на локтях, разбрасывая с грудей крышечки, сняла очки и, щурясь от солнца, затеняя ладонью синим выкрашенные глаза, обратилась к Тондракию:

Чего ты пристроился, пудель завитой?
Тело веснушками всюду покрыто,
Но для поэта с душою разбитой,
Полное всяких недугов оно
Чары полно! –

не унимался Зиндиков.

– Это что такое?

– Это Бодлер.

– Это что такое, я тебя спрашиваю, а? Ты пр...

– Прошу прощения – вырвано из контекста.

– Ты проблем хочешь? Будут тебе проблемы! – хрипела женщина. – Э! Серёг! Тут псих какой-то с душою поэта привязался!

Пришёл крупноносый, плосколобый Серёга, одетый в шорты, с банкой пива в руке, с сигаретой в зубах.

– Подполковник милиции Серёга. Ваши документы!

– Извольте, сударь, – Тондракий протянул документы. Тем временем пришёл ещё один Серёга – поменьше ростом, с красными бычьими глазками, – поинтересовался у первого:

– Какие проблемы?

– Вот: молодой человек вести себя не умеет, надо научить.

– Научим! – и хрустнул пальцами.

– Пройдёмте с нами, господин Зиндиков, – сказали в голос Серёги и взяли Тондракия под руки.

– А на каком основании? – спросил задержанный.

– Это мы в участке придумаем, – ответил первый Серёга.

– Лучше помалкивай, – посоветовал второй.

В камере хорошо думалось, и Тондракий жалел, что в коридоре начались шаги. Первый Серёга, теперь зачем-то в форме милиционера, зашёл в камеру, внимательно посмотрел на узника усталым взглядом и спросил:

– Что, скучно тебе?

Тондракий не понял, почему к нему обращаются на «ты» и ничего не ответил.

– Молчим? А книжку читать сударь изволит?

– Какую книжку? – заинтересовался сударь.

– Есть «Преступление и наказание», есть «Наоборот» Гюисманса. Что изволите предпочесть? – скалился Серёга, чётко проговаривая слова.

– Давайте-ка этого Гюисманса – не читал ещё.

– Сию минуту!

«Глупость какая! Неужели они что-то читают?» – задумал было Тондракий, но воротился Серёга.

– Так, Зиндиков, сейчас будем посвящать тебя в рыцари.

Серёга подошёл близко и положил на темя Тондракию синюю книгу.

– Оставьте свои шутки, милостивый...

Дальше Тондракий не сказал, потому что потерял сознание от Сережиного удара с размаху в «Наоборот».

Очнулся в кювете от шума и боли. Сверху на бугре обнаруживалась грохотом железная дорога, а во рту языком – мягкая дырка вместо зуба.

– Государь! – заявил Тондракий тьме и сырости, нащупал вымазанной в земле рукой ссадины на широких скулах, попытался встать на ноги – мешало сотрясение мозга. После долгой борьбы с головокружением и тошнотой выбрался-таки на рельсы, увидел восходящее солнце и две линии шпал, вонзённые в светило.

Ни о чем не надо говорить,

Ничему не следует учить, –

заявил Зиндиков Мандельштама вслух, прислушиваясь к ответу птиц небесных, трав земных, оправляя порванный сюртук, утирая с подбородка кровь, идущую носом:

И печальна так и хороша

Тёмная звериная душа.

И пошёл по своему заблудшему разумению навстречу красивому солнцу.

13. ПОДХОДИЛИ СУМЕРКИ, КОГДА ЗИНДИКОВ ЗАШЁЛ В ПЕТЕРБУРГ. Дорога чуть стушевала растрёпанность его одежд и разбитость тела, припудрила пылью синяки, разрывы, подтёки, кровотоки, развеяла общую грусть и душевную падаль. Достигнув сферы мало-мальски приличной архитектуры, Тондракий решил развеяться. Ему, конечно, не хотелось

идти домой, где зеркало и разбросанная утренняя постель напомнили бы о хорошем начале дня, ничего воинственного не предвещавшем. Бродить же ему надоело, совсем опостылело мешать головную боль с болью внешних вещей: тротуарной грязью, грязью прохожих лиц, ушной переписью звуков. Тондракий зашёл в первое попавшееся ночное заведение под названием «Бар Белого», чудом миновав охранников, которые сочли необычный убор и агрессивный макияж Зиндикова нарочной тонкостью моды.

Бар Белого

Кваканье, икота, стук первобытных барабанов и визг шимпанзе – музыка удивляла первозданной ладностью ритма. Казалось, бульканье в мозгах олигофрена, блудливые ахи матросов и проституток, возгласы недоношенных октябрят смешались в экспрессии танца. В мельтешении разноцветных огоньков конвульсивно потряхивались счастливые люди – дрыг, скок! Светило и снизу, и сверху, и со всех четырёх сторон, пахло пивом и случкой. Вдруг из-под пола потёк искусственный туман, и стало не видно ни зги. Когда в тумане образовалась плешь, в неё вошёл инкуб – существо с длинной бородою, но в женских чулках: оно извивалось, вытянув руки ладонями вперёд, словно отгораживаясь от гнева Божия, оно скалилось, оно виляло задом. Туман сокрыл его. В другой стороне площадки выявились две особы в чёрном кожаном белье – они обвивались вокруг железной палки, как змеи на кадуцее, лизали друг с друга пот. Туман сокрыл их. Проявился обнажённый по пояс негр – он лил на свою блестящую сизую грудь минеральную воду и сиял зубами, а подле него корячились три пышногрудые матроны с курьими ляжками на каблуках, с пьяным огнём во взглядах – дрыг, скок!

Оказавшись рядом с полным звука вибрирующим коробом, Зиндиков услышал в нём стук сердца: страшной силы пульсирующие удары звука подчиняли ритму. «Что такое бьющееся

сердце? – стал размышлять Тондракий. – Это символ жизни. Но жизнь, пульсирующая вот так, – это оболганная жизнь! Сюда приходят, чтобы почувствовать интенсивность жизни, а это значит, что жизнь оболгана! Солнце и плоть оболганы!»

Скоро надоело Зиндикову смотреть на расхристанные движения тел, на баб, от искусственного загара похожих на печеных кур, в глазах его завелась усталость от мигалок, в печени – тяжесть от пива. Тоска в селезёнке и гул в ушах понесли Тондракия прочь из ночного заведения, прочь из внешнего мира, из большого чувствилища. Уже не шёл Зиндиков, а бегом бежал, не щадя прохожих, светофоры и свою систему дыхания. Утром Зиндиков не вспомнил, как вбежал по лестнице, как зарылся в дюжину простыней и лишился сознания. Он крепко решил, что больше не уйдёт из дома на работу и будет жить в затворе до тех пор, пока логически не вымерит способа отыскать Розу. Можно ведь давать концерты в голове, вкалывать батраком, что твой Гитлер, озлобиться и выесть плешь на голове мира. – Так Зиндиков не хотел. Выкурить ещё одну папироску? Забить чашечку кальяна? Улыбнуться ещё одному счастливчику? Чтобы потом вырезать глаза начальнику и скормить их Склеровской под видом яичницы! – Так Зиндиков не хотел. Он уповал на предметность, верил в неё, как художник Утрилло в белый цвет. В квартире много вещей – это само собой позволяло быть среди них в обход логике. Питаются же полумифические люди солнечной энергией! Одна старуха ела песок – это все знают. А Тондракий будет есть чистую предметность. Почему бы и нет? Ведь ещё Эмпедокл говорил: в присутствии предметов мудрость людей возрастает.

Прошло столько-то дней затвора, и Зиндиков стал Квартирантом.

14. КУДА ВСЁ ПОДЕВАЛОСЬ? КВАРТИРАНТ НЕ ПОМНИЛ. – ЗНАЛ, ЧТО заканчиваются продукты, оставшиеся преют в слякотне холодильника, а это значит, что Янине Львовне придётся умереть с голоду. Досадно... впрочем, ничего страш-

ного: скрошится штукатуркой, изойдёт в кондитерскую пыль, в позапрошлый серпантин, костлявой буквой ять забьётся в паркетную щель – и всё. А он?.. А он, если всё сложится удачно, станет шахматным конём – белым. Недавно, когда понадобилось переставить все вещи в квартире, чтобы заплутал Джокер, в кухонном столе обнаружился выдвижной ящик, а вместе с ним – нож с костяной рукоятью, табакерка в кожаном чехле, трубка покойника, краплёная колода карт, чёрный шахматный конь – к нему и замыслил присоседствовать Квартирант. А старушка помрёт с голоду, ведь после удара, случившегося с ней вследствие переизбытка жевательных сновидений, она не могла ходить дальше кухни, совсем перестала говорить и, в общем-то, превратилась в часть интерьера.

На кухне синие шторы всегда были чуть-чуть отдёрнуты, ведь прилетали чёрные иудейские и голубые христианские птицы, ждали пшена, плавали в заоконном тумане, словно рыбы в молоке. Старушка брала пшено из холодильника Квартиранта, сыпала жёлтые дорожки на ржавое подоконье. В отведённое время Квартирант оставлял ей завтрак, обед, ужин: пшено, рис, гречу. Он удобрял пищу имбирём, индийским шафраном, солью, куркумой и молотым абиссинским горошком. Теперь старуха ела два раза в день, но скоро – он знал – отвалится и обед. А потом...

Всё забылось – вот где отмычка от ларца. Забылась сама память – ушла за холмы. Потом, пожив два месяца с красивой содержанкой, ушёл и хозяин последней комнаты: ушли запахи её ванильных духов, его вишнёвых сигарет. Квартирант ждал неделю, но никто не вернулся. Потом он вышел в магазин, а воротился с неуёмным тремором в руках. Потому что два раза налетел на прохожего, три раза оскорбился видом новостроек, пять раз затыкал уши от шума, от нескладной речи вездесущего плебса.

«Больше ни ногой! Носа не высуну! – решил Квартирант. – Ничего! Сбудется жизнь, всегда сбывается. Красная, словно

буддийская, подкладка шахматной доски моей как была, так и прибудет. Так и я. Оставьте в покое мои сухоцветы, приметы, монеты, родной хаммер-клавир!»

Чтобы убедиться в своей правоте, Квартирант решил совсем не выходить из дому.

Неделя, вторая... Перечитаны диалоги: «Федон», «Федр», «Парменид». Старушке – обед и пол-ужина, себе и Алёшке – молотый абиссинский горошек со щепоткой соли. Нашёл в капроновом чулке на антресоли грамм триста каркаде – пить, не тужить, но... третья неделя взаперти, полпачки риса.

Дверь, как всегда, не скрипнула, когда он зашёл на кухню, чтобы отобедать старуху. Шёл пятнадцатый час. Ушлый свет, просунув руки в сальную фортку, обнимал грязно-бежевую кухню. Квартирант стал хозяйствовать. В коробке осталось восемь спичек, он пересчитал их ещё раз и чиркнул девятой. Нехотя вспыхнули остатки земного газа. Квартирант вздрогнул и отскочил к двери, обронил короб: в форточке окна, в бархатной синеве штор, как рыба по берегу, забилось крыло. Это голубь застрял промеж оконных рам: фух-фух, фух-фух – терзался. Коробок упал на ребро, шершавый свет болтался на проводе, что фрукт, и капля падала в раковину. Часы с римским циферблатом, как всегда, стояли, но Квартирант знал, что старуха опаздывает почти на семь минут.

«Умерла», – прошептал Квартирант, а голубь рухнул на дно междурамного пространства: трепыхался в раскорячку, ронял перья, открывал клюв. Квартирант выбежал в длинный коридор, заставленный рухлядью: лыжные палки, негожие салазки, трюмо с разбитым зеркалом, шелест додонских рощ, ножки табурета, непознаваемая ветошь, клеёнка с васильками, оленьи рога, чугунный утюг – чего здесь только не было?

Бежать? Звать? Стучаться к ней? Нет!

В конце коридора, навалившись спиной на входную дверь, лежало тряпичное тело старухи.

15. ВОСПОЛЬЗОВАВШИСЬ ПОМОЩЬЮ ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЙ ПО-хоронной компании «A posteriori», Тондракий избавился от тряпичных останков Склеровской и тотчас занялся обследованием её комнаты. Старуха бедствовала, но жила аристократкой: ничего, кроме элитного нижнего белья, сложенного аккуратно в ящичках шкафа и разнокалиберных винных бутылей, – ничего больше у старушки из собственности не было. В углу ещё мешок пшена стоял: его Тондракий видел впервые и смекнул, что старуха подкармливала в комнате уличных птиц, – о том свидетельствовал и голубиный помёт, всюду засоривший пол. Отдельным существом, жильцом, пассажиром комнаты казался манекен, наряженный в форму немецкого офицера, фашиста: он стоял у окна и будто бы смотрел из-под черепастой фуражки в колодец двора на жёлтые брандмауэры, на кирпичную ветошь. Тондракий медленно раздел манекен, чуть возбудившись от силы фашизма, но плюнул и пришёл в себя – он кое-что придумал. Усмотрев в замысле жажду обогащения, Тондракий Зиндиков обвинил себя в лютом сионизме. Но уже в следующее мгновение стоял перед зеркалом в полном обмундировании. Ведь был праздник – Девятое мая, или День Победы. Народ выходил из домов и отправлялся на гулянку в центр города: пить пиво, слушать концерт, фотографировать, знакомиться, есть, говорить, скандировать, смеяться, воровать, громить, сквернословить, мочиться, петь и веселиться. Зиндиков решил воспользоваться таким скоплением денежных масс. Он так придумал: обрядится в форму, выйдет на Невский проспект, а Алёшка станет кричать: «Дамы и господа! Товарищи и товарки! Джентльмены и пылесосы! Не упустите свой шанс – сфотографируйтесь с фрицем!»

– На память с фрицем! Не проходите мимо! – кричал Алёшка, зазывая дам и господ, а Тондракий прохаживался. Дело было у Казанского собора, где Зиндиковы составляли конкуренцию бутафорским Петрам и Екатеринам.

– С фашистом на память! Что? Нет, только на ваш фотоаппарат.

Три маленькие девочки обступили Тондракия, а он улыбался швабской улыбкой, пшеничного цвета волосы его торчали из-под чёрной фуражки, и рука приветственно устремлялась вверх.

Собрав достаточно денег, чтобы прикупить на месяц вперёд рислинга и немецкого хлеба, Зиндиковы воротились квартировать. Тем более, что начался дождь, разогнавший прочь всех праздных, пьяных, счастливых, гуляющих, солидарных. Стемнело. Скупой моросью обдавало спиртные лужи, унылых беглецов дождя, камни.

После праздника город пахнет человечьим нутром, город становится влажным от слюны подоночьих соитий, ведь толпа что протёкшая клизма – годна мокр**и**ть улицы в праздник.

Благопристойное мельтешение, потряхивание туда-сюда, взад-вперёд по Невскому, Литейному, Большому и Загородному проспектам, по Садовой улице, круговой марш по Сенной площади, гулянье по набережной Мойки, пивное шествие по Дворцовой площади заканчиваются истой оргией масс, зоологией. Стоит только фокуснику вытащить кролика из цилиндра, и освежёванная история показывает свою кровавую тушу: человечьи массы лезут из кишки районов, пригороды восстают, на подъездах в город появляются жёлтые подтёки, в подворотнях забивают грифонов и homo academicus. Наконец, дают салюты, сцены верещат, воркуют тимпаны и толпы улюлюкают на языках мира. Происходит возвращение к первой материи, всё сгущается обратно в великий ком: автомобили становятся железной рудой, дома затвердевают в единый монолит, дышащий теплом горячих недр земли; люди же перемешиваются в парное мясо, в своей ритмичной пульсации подверженное строгости морских приливов.

Дождь

Во время дождя Квартирант любил бывать на чердаке, где груды битых кирпичей с клеймами «Тырловъ», и полутьма, и вёдра

с пылью. Там он садился в чердачное окно, чтобы пить рислинг, и читать книгу, и наблюдать, как ржавчина крыш меняет цвет под дождём, и заглядывать в окна, где нет никого, и следить за приходом лета. Он любил подойти к самой кромке и смотреть вниз, где собаки в могиле двора, раскрыв зубатые пасти, откинув головы вверх, наполняют кишки ливнем; где дохлые мыши, смываемые водой девяти туч, падают с крыш в клумбы и прорастают мышиным горошком, а дохлые кошки – кошачьими лапками.

16. ВЛЮБИТЬСЯ В ГОЛОС – ЧТО В ЭТОМ ОСОБЕННОГО? НО КОМУ-ТО может показаться странным то, что для Квартиранта было в порядке вещей, ведь он был музыкантом. Квартиранта удивительно взволновал этот голос... Ему, в сущности, было безразлично, о чём говорила привлекательная особа, незваная являнка квартиры, что она пела, – имели значение одни лишь голосовые связки, музыкальное наполнение... меццо-сопрано.

Вкрадчивая глухота ночи разостлалась матрацем по коммунальной квартире, только алюминиевый тазик грохотал вдалеке коридора, да собачка Настя царапала быстрыми коготками по линолеуму – бегала взад-вперёд лупоглазая сучка, ведь неймётся в тишине собакам, как, впрочем, и влюблённым, каковым стал наш Квартирант. Он притаился, ловя дырами ушей лёгкие посвисты возлюбленной носоглотки. Нёбные, губные, жалобные звуки доносились до него, пробивались сквозь стену, в коей был ли замурован неизвестный композитор?

Была ли ночь? Был ли июнь славный? Было ли Квартиранту двадцать с малым лихом годов? Он чиркнул каминной спичкой – длинной, как хоботок комара-людопивца, – и сел на сжитую в прах тахту. Дождавшись затмения, зажёг вторую, потом четвёртую и третью спичку... всё слушал п**о**хрипы. Вдруг он явственно почуял сокровенным зрением, где именно за стеной покоится желанное личико: контур девушки проступил в черноте и тусклоте стенной твердыни. Квартирант даже смог

понять, куда обратившись, почивает голосистая соседка, слухом осязательно внял или просто вообразил, что губы её почти целуют стену, что тонкий змеиный язычок, подрагивая, щекочет нарисованный на обоях тюльпан или же ромб, или же чёрную трещинку в неоклеенной стене. А стены были толсты в этой квартире, так что если положить плашмя одну к другой все книги Льва Николаевича, то они уместились бы в полости промеж двух комнат. Жаль, что эти стены уже с полвека назад нафаршировали еловою трухой вперемешку с бодяжным цементом.

Как звать соседку? Не помнил! Помнил, что собачку её Настей кличут, да та, сука, и не отзывалась никогда, только тявкала радостно, осклабив редкозубую пасть; помнил, что однажды к соседке заходила подруга, они вместе готовили яичницу, и та подруга величала её как-то, да не помнил он, как величала... Может быть, Ксения? Или Кристина? Домна? – что-то основательно глубокое, скорее яма, чем имя. Наконец, ему осточертело гадать. Квартирант подошёл к стене, где брезжил контур женской головы, погладил стену – та отшутилась твёрдостью и холодом. Тогда Квартирант постучал предположительно в то место, где должно было быть ухо девушки.

– Ну что такое? – послышался недовольный стон из застенного соседства.

– Это я, Квартирант. Хочу с вами поговорить. Можно?

Долго напрягалась тишь, силясь совокупить два дыхания. Соседка отвечала бденьем, в молчании сквозило её настороженное внимание. Через пять минут стало шумно от мыслительных потуг девушки, от её умственных просчетов, какой дать ответ.

Соседка, второго месяца въехавшая в квартиру, всё глядела-оглядывала Квартиранта, тем более что теперь никого, кроме них, в сем жилье не обитало: хозяин последней комнаты, как известно, куда-то исчез – завалился, быть может, прожженным паласом в гардероб, где его и замели в пыль сухие

мётла, закрошили коричневой пудрой моли. Куда-то исчез хозяин. Квартирант, впрочем, не заметил, что он и соседка во всей квартире остались вдвоём, или заметил, но виду сам себе не подал – зачем, если есть возлюбленный голос? Соседка ходила при нём в неглиже, брила в ванной подмышки при разинутой двери, была молодой при нём открыто: приплясывала, припевала, что-то улыбалась, опустив глазки долу, в то время как он бродил по коридору с похмельным графином; дошла до того, что старалась всякий раз примести, подмыть пол, подобрать упавший прибор с полу и что-то ещё такое устраивала в своём женском роде. Однажды, когда он ковылял по коридору, соседка окликнула из журчащей душем ванной комнаты: «Эй вы! Дайте мне полотенце, над плитой там висит». С тех пор он стал её подкармливать – так растрогался, увидав полную худобу мытой женщины. Красиво было её тонконогое тело, но рёбрышки отдавали звоном, что сказывалось отрицательно в тембре голоса. Даже Алёшка заметил, что тётя очень худая… Квартирант решил скорректировать весовую недостачу, чтобы голос соседки расцвёл пышнее. Под дверью в комнату соседки была щель от пола, чтобы Настя беспрепятственно сновала по квартире, – в эту-то щель и стал подсовывать Квартирант почтовые конвертики с гречневой кашей. Соседка на следующее же утро после первого такого письма ответила взаимным приветом, поставив на смывной бак унитаза рюмку бренди. До этого, надо сказать, Квартирант не пил. У него было тяжкое каждодневное похмелье, но без причины спиртного.

Во взаимных услугах этих, в милых ритуалах соседской жизни всё более замечались нежность и обхождение. В захламлённую квартиру проник свет июньского солнца, в открытые форточки влетали тополиные пушинки, мыльные пузыри, стрекозы; последние облюбовали книжный шкаф в Сиракузах пыльной библиотеки – завелись там, как вши на голове, как муравьи в сахарнице...

Квартирант, тем временем, обжегся очередной спичкой и повторил свой вопрос:

– Можно с вами поговорить?

– Не через стену же? Заходите ко мне сейчас!

Надо сказать, что комната соседки мало чем отличалась от жилища Квартиранта: те же бугристые стены, словно в них завелись кроты, скопища жухлых книг, потолок в коричневых разводах, что были следствием потопа у высших людей, или мистически проступившие карты неизвестной географии – такие же были на потолке Квартиранта. Зато у него не было попугаичьей клети меж оконных рам и проектора слайдов, светившего беспрерывно желтую картинку на белую дверь. В той картинке – полностью в кадре – очутился Квартирант, зашедши в комнату. Ослеплённый светом проектора, он закрылся руками, но уже через мгновенье был на тахте, держа в руках соседку.

– Послушайте. Я не могу быть неправдива. Я должна сказать все. Вы спрашиваете, что? То, что я любила, – сказала соседка, вырвавшись из объятий Квартиранта.

Она положила свою руку на его плечо. Он молчал.

– Вы хотите знать кого?

– Нет.

– Хозяина последней комнаты!

– Я тоже его любил. Хороший был парень, жаль, что пропал куда-то.

– Но я должна сказать...

– Ну, так что же?

– Нет, я не просто. Я была его содержанкой!

Она закрыла лицо руками.

– Как вы отдались ему? Ну, я имею в виду, каким способом? Это важно... Понимаете, меня волнует одно: имел ли он доступ до вашего... понимаете, ваш голос и всё, что связано с происхождением голоса... понимаете вы? Я имею в виду – язык, рот,

нёбо, дёсны, и так далее, и так далее. Что вы молчите? Не отвечайте! Я всё равно люблю вас, хотя бы вы и целовали его!

– Ну и что? Теперь я *вас* буду целовать!

Обоеполые стрекозы – синие и зелёные – облепили Квартиранта и соседку да вознесли их к потолку, где от ветра форточки покачивалась люстра о трёх огнях в двадцать ват. Соседка закашлялась и упала, выронив себя из объятий Квартиранта, а тот, в свою очередь, ниспал вместе с люстрой и грохотом да разбросал повсюду осколки и зв**о**нки, круша в падении скудную мебель.

– А кто придумал поцелуй? – спросила соседка, потирая отшибленный бок.

– Ева. Она, когда опомнилась, попыталась выесть яблоко изо рта адамова, но не успела – он уже проглотил.

– Гадость какая! Подождите!

Соседка завела патефон. Шершаво затрещал голос, каких уже нет давно, голос доверчивый, словно XX век:

Be
Sa
me,
Besame mucho!

– Извини, но глаза меня твои вовсе не интересуют, – сказал Квартирант.

Затем он сорок минут безостановочно наслаждался усиленным звуком голоса соседки, возомнив себя настоящим дирижёром с палочкой, и только заевшая патефонная пластинка омрачала его наслаждение:

Be sa... Be sa... Be sa... Be sa... Be sa...

Зима пришла в одну ночь от того, что календари в этой квартире не меняли десятилетиями. В щелистые окна задуло со всех каналов и рек: с обширной Невы и закопанной Лиговки, со стороны Обводного мрака и парадного Грибоедова. Отопление же забыли включить во имя пледов, имбирного чая, глинтвейна, мурашей, шерстяных носков и грелки. Было поч-

ти тепло, даже стрекозы перелетали иногда с книги на книгу, только в уборной с битым окном морозило так сильно, что приходилось дышать на стульчак, прежде чем сесть. Так или не так, но все простудились: Квартирант, соседка и собака Настя; собака смешно чихала, подрагивая задней ногой, а хозяйка её осипла и не дрыгала больше ногами совсем, но днями напролёт смиренно лежала в перинной клоаке тахты. Квартирант же не помнил о своей хвори, он благословлял ушные затычки, которые одни отводили его мысли от желания расправиться вовсе с соседкой за её теперешнее сипение. Один Алёшка был вполне здоров и очень рад тому, что тётя больше не кричит по ночам, а только кашляет. Зато Квартирант претерпевал в эти дни великие мучения: он вовсе ушёл из комнат в библиотеку, но и туда долетали неприятные сипы и хрипы соседки. Фурии отвратительных звуков напали на Квартиранта, раздирая его ушные раковины, перепонки барабанов и прочие слуховые органы. Неделя таких мучений истощила его на пять лучших килограмм телесного веса, вдобавок он истинно запил, отобрав у соседки все припасы бренди. И неизвестно, чем бы всё кончилось, если бы одним утром, плавно переходящим в вечер, Квартирант не решился на поступок...

В заросший светлыми кудрями затылок дуло из неплотно запертого окна, за коим, в свою очередь, тем же затылком чувствовался чахоточный брандмауэр домины. Затылок принадлежал Квартиранту или наоборот, но обоим было невесело в это утро. Кашель и хриплые стоны доносились из комнаты соседки, к тому прибавилось гриппозное скуление её псины, заразившейся человеческой хворью.

– Послушай! Вы должны!.. – завопил Квартирант и вскочил. Его чёрно-зелёный, словно мусульманский, домашний плащ распахнулся, обнаружив Квартиранта во всём его бледно-бежевом естестве.

– Послушай! – сотрясался Квартирант, необычно вращая глазами (он уже влетел в комнату соседки).

– Что случилось? – хрипло простонала девушка из мягких окопов дивана.

Квартирант же схватил её и принялся за дело: причесал конским гребнем слипшиеся волосы, умыл из графина лицо её, натянул шерстяное платье поверх ночной рубашки.

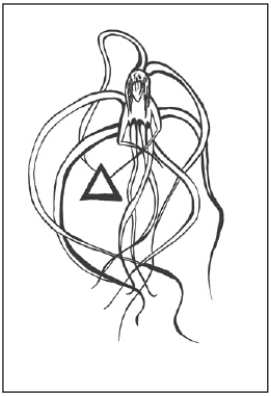
– Только молчи! Ради Бога, молчи! Тебе надо сходить в аптеку, иначе мы все умрём! Ты же знаешь: я не выхожу, старуха усопла, хозяин последней комнаты – и тот исчез! Нужна стрекозная настойка, бинт и ещё всякая брехня! Я тебя умоляю!

Квартирант кричал, подталкивая соседку к выходу. Девушка не сопротивлялась, только медлила: застёгивала на ходу бежевое пальтецо, наматывала шарфик, хотела застегнуть сапожки, но Квартирант вытолкал её за дверь. Следом, визжа от б**о**льного пинка, полетела сука Настя. Дверь захлопнулась. Квартирант, продолжая нервно метаться, вытащил из десятой кладовой огромный пласт поролона, залепил им наглухо дверь и прижал её дубовым гардеробом.

17. БОЯЗЛИВО ВЫГЛЯНУЛ ТОНДРАКИЙ ЗА ВХОДНУЮ ДВЕРЬ, ПРЕЖДЕ поборов тяжесть неподъёмного гардероба. Молчала площадка лестницы, никого не было, но признаки соседей имелись – полное ведро окурков у лифта. Осмотрев следы ногтей на дверной обивке, Зиндиков тотчас вспомнил про Дзычихин самогон. Вспомнил и воротился за ним в квартиру, позабыв про рислинг – выходку прежнего вкуса.

«Кончился мой Ветхий Завет. Всё: марьяж, гамбит, пенальти!» – подумал Зиндиков и отправился в ночь.

Пошатываясь, он брёл в тумане, в плотном вечернем тумане уже не Петербурга, но жалких предместий: как-то быстро, незаметно для себя вышел Тондракий, бывший Квартирант, за пределы знакомых мест. С початой баклагой в руке и в неизвестной географии – так заблудился Тондракий. Другие пьяные подходили знакомиться с ним, ведь ещё Эмпедокл заметил: «Собака сидит на черепице, потому что между ними



имеется величайшее сходство», – но Зиндиков не чувствовал этой симпатии, взаимподобия, он хранил жизнь от лишних людей. А туман становился гуще, твердел, крошился уже мелом с балконов – туман становился твёрдым. Губы, выкрашенные помадой, мелькали и там и тут – может быть, это от самогона? Может быть, и плакал не он, не Тондракий, а просто выходили излишки напитка? Так или не так, но Зиндиков всё грезил помадой и красными цветами, кудри тумана совсем оплели его и отправили из эмпирии в память.

Бобок, бобок, бобок...

Необычный день. Тондракий уже два часа бегает под проливным дождём, ворует охапками сирень и разоряет цветники вокруг двухэтажных домишек. Эти жилые миндальные печенья с трещинами от крыши до земли, в мокрых бинтах простыней, дома-инвалиды, почему они стоят и не тают? Кто живёт в этих логовах, слепленных из двухдневной заварки, из подгоревшего молока, что соскребли со дна эмалевой кастрюли? В одном из них живёт Роза. Тондракий стоит под козырьком подъезда, ему нравится эта винная какофония, этот пьяный ливень. Из форточек соседнего дома валит табачный дым: зеваки в белых майках и халатах глазеют во двор, бросают в лужи окурки. Тондракий устал от них, он бежит к руинам больницы, что бомбили в эпоху войн, – теперь она похожа на античный храм. Здесь можно спеть гимн, но мешают куски бетона, повисшие на ржавой проволоке. Здесь же, в грязи, между колесом и грудой битого стекла, лежит собака. Тондракий подходит ближе, его ботинки мокры насквозь, и брюки впитали воду до колен. Рыжая собака ещё жива: её словно всасывает земля, морда тонет в воде, брюхо движется от частого дыхания, хвост – торчком вверх, словно деревянный, глаза остановились, и откры-

та пасть. «Тондракий, отдай мне свои цветы!» – просит собака. «Возьми, пожалуйста. Ты, наверное, любила убегать за город и ловить ящериц в траве?» Собака не отвечает, она спешит умереть в тёплом ворохе цветов. Прекращается ливень, теперь сумрачно и тихо, слышен благовест.

Всё глубже в туманы уходил Зиндиков, торопя подобные воспоминания, гнал их впереди себя по слепым улицам, продавливал себе ход в белке вечера.

Туманы

Учёные доказали, что сон и туман – родственные явления: два часа блуждания в тумане заменяют час сна, но туман есть чистый сон без примеси кошмаров.

В туманах жизнь праздничней: прохожие удивляются друг другу, как случайным поцелуям. Брести в ночных туманах по тёплой демисезонной слякоти мимо живых окон студенческого городка, где смешались все расы: китайцы у магазина возмущённо стрекочут над кефиром, невозможным продуктом для них; негры тесной группкой пританцовывают у светлого входа в общежитский хлев, от них пахнет детством человечества, парфюмерией, калом, тёплым хороводом жизни; арабы же хитрят в сторонке – там, где кусты шиповника у кирпичной стены, где женщины в синих штанах Америки продаются наспех, где туманы гуще. И голуби хлопают крыльями над кровлей туманов, и китайская вермишель капает с ветвей, и коляски орут детьми в сумеречных просеках парка. Город опустился на дно мелкого озерца: всюду слизни да улитки, жирные водоросли да изящные колючки, спящие рыбы да рачьи клешни.

В туманах, укрытые пледом слипшейся пёстрой листвы, спят неразумные девы, дышат себе в рукава и в карманы друг другу. Как лошадиные ноги над речной гладью, стоят над дымкой минареты. Седой дым папиросы, вытекая из губ, смешиваясь с туманом, обволакивает неразумных дев, минареты. Тень

с человеческим лицом оббегает вокруг фонарного столба, за ней охотится коляска, полная младенческого визга и стеклотары... Горбатая баба с клюкой раздвигает туман, как шторы, кличет впотьмах свою молодость, а той и след простыл – чихает сморкатый след... Так, набирая воду из колодца, поднимаешь ведро тумана, так пьёт молоко оглашенный, забыв помолиться перед едой, так перезрелая дыня разваливается комьями грязного снега... так задыхается осень, превращая туманы в белый камень.

Так долго блуждал Тондракий в туманах, что соскучился по Смольскому, по туманному другу, по его неясным прозрениям. Но Смольского не было в ближайшем окружении Зиндикова, никаких друзей не было с ним во всём его пути до вокзала, где Тондракия уже поджидал Алёшка. Только раз какая-то ржавая собака, сидевшая во рту подворотни, подружилась с ним взглядом.

18. ЗАХОДЯ В ГОРОДА, ЧЕЛОВЕК ОПЫЛЯЕТ ИХ – ТАК БАБОЧКА ОПЫЛЯЕТ цветы: перелетая с цветка на цветок, она кружит над своей тенью. А тень человека наоборот: она движется вокруг него по мере вращения Земли и удлиняется – так удлиняется хоботок бабочки, когда она пьёт нектар.

Была яркая ночь летней провинции, горящая недорогими авто, дешёвыми закутками с музыкой и грошовыми ногами девиц; водка с томатным соком – провинциальная ночь. Автобусы на привокзальной площади подхватывали пассажиров, чемоданы, разного рода похмелья, подхватили и Зиндиковых, достаточно сонных, чтобы сразу найти попутный маршрут.

Ещё не светало, когда они высадились в районном центре. Найдя запертой автостанцию, отправились пешком в сторону огнистого зарева – пылала Барбеловка.

Горело во всех сторонах: в черноте потрескивал лес, тесня жаром асфальтный путь, на меловых холмах, вдалеке горизонта, светилось красным, и вблизи уже тянуло дымом. Встречались автомобили, ускоренно стремившиеся прочь из

Барбеловки, из Ольховки, из лесостепной полосы, где огонь, отужинав полторы деревни, успокоился на ночь.

Такая горячка была в округе, так полыхало с четырёх сторон, что и теперь, стоит читателю поднести зажжённую спичку к этой странице, и она вспыхнет в руках.

От того, что людно было этой ночью в глуши, от уютного огня, от света рдеющего села, от вкусного хвойного дыма Зиндиковы довольно пьянели. Пошатываясь, Тондракий запел «Попугай Флобер» Вертинского, потом стал насвистывать «Интернационал». – Так, с песней, навеселе, шли Зиндиковы среди горящего мира, где предметы преобразовывались в пепел.

Большая авантюра вещей: они повстречали огонь и пошли дальше; и каждая вещь стала прахом, прежде сыграв большую свальную свадьбу.

Вообще-то, многое приключилось той ночью, а сердцем приключений был огонь: погорело гнездо лесного сверчка, и тот поселился в лисьем ухе, а лиса, в свою очередь, подпалила хвост и от того стала вегетарианкой; скворец утонул в яичнице, на поляне сварились кроты, в лесном пруду приготовилась уха – большое пиршество для Гаргантюа.

Когда Зиндиковы зашли к себе на двор, то увидели бабушку Тамару: она сидела за столом под ясенем, читала газету. Когда приметила Тондракия, выдала без обиняков:

– Что, выгнал свою Розочку? Приезжала она, пожаловалась на тебя. Говорит, передайте, чтобы он меня позабыл. Дурак ты, дурак! Больную девушку из дому выгнать! А мы с ней к Сашке на могилку сходили.

– Нет, – отвечал внук, теряясь, – я не знаю, что и сказать. Что в газетах пишут?

– Всё про тебя и пишут. Слушай! – Тамара стала зачитывать: – «Размножение черенками роз имеет весьма большое применение. Лучшее время для срезки черенков с грунтовых роз, смотря по местности, – май и июнь, когда молодой побег начинает уже деревенеть. При летнем разведении черенками

необходимо начинать работы пораньше, чтобы к осени получить хорошо закоренившиеся и сильно развитые экземпляры, способные к перезимовке. Так как побеги у роз, выгнанных в оранжерее, имеют более нежную древесину, нежели у выращенных в грунте, то полученные от них черенки укореняются легче и к зиме дают более крепкие экземпляры. Однако далеко не все розы легко размножаются черенками. Так, грунтовые розы с короткой древесиной (центофолии) этого не допускают, и для них предпочитают разведение отводками и прививками. Легче всего размножаются черенками розы с мягкой древесиной: бенгальские или месячные, чайные гибриды...»

Тамара выглянула из газеты.

– А у тебя какая Роза? Чайная или бенгальская?

– Моя Роза…

Тондракий задумался и вдруг заговорил:

– О, она прекрасна, возлюбленная моя, она прекрасна! Глаза её голубиные под кудрями её; волосы её – как стадо коз, сходящих с горы... меловой; зубы её – как стадо выстриженных овец, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними; как лента алая губы её, и уста её любезны; как половинки гранатового яблока ланиты её под кудрями её; два сосца её – как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями.

– Соломон-то! Соломон! – вскрикнула Тамара и пошла в хату.

А Тондракий стал ходить по двору, продолжая бормотать:

– Да. Киперы с нардами, нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревами, мирра и алой со всякими лучшими ароматами...

19. ТОНДРАКИЙ ЗАДУМЧИВО ГЛЯДЕЛ НА ГОРЕВШИЙ ДОМ СОСЕДЕЙ. ОТ близкого огня шёл жар, но ветерок, оставшийся от урагана, и дрожащая тень ясеня давали прохладу. Дым шёл стороной, только слегка обвевая копчёным душком двор Зиндиковых. Соседи-погорельцы бегали взад-вперёд по двору, собирая вещи, какие можно было ещё спасти. Их дом

уже почти сгорел: крыша, ухнув, провалилась, а внутренность дома стала обугленным сухарём. Дед Макар тушил забор, отделявший его участок от двора Зиндиковых; он вопросительно взглянул на Тондракия – тот сидел на скамье под ясенем, отрешённо созерцая огонь.

– Мигрень, – простонал Зиндиков, заметив этот взгляд.

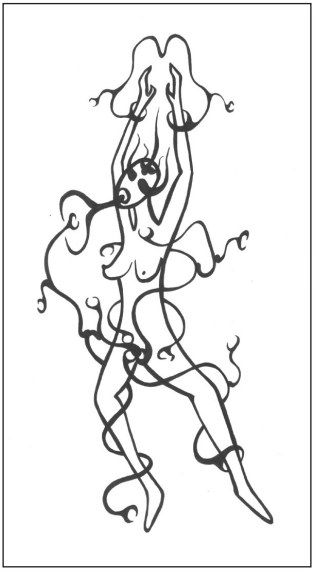
Макар понимающе кивнул и побежал за водой. Тамара выглянула из хаты, позвала Тондракия:

– Кофе готов. Знаешь, что у меня есть?

– Что?

– Иди посмотри.

Оказалась, что старушка испекла пряников. Решили пить кофе за столиком под ясенем. Тондракий показал бабушке рецепт – кофе с угольком: отломил от погоревшего забора черную неостывшую щепу и запустил её в чашку. – Тамара не захотела так, но пила с сахаром. Потом играли в переводного дурака. Прибежал Алёшка – весь вымазанный в саже и в прожженной рубашечке.



– Там Дзычихина хата сгорела, – сообщил Алёшка и схватил пряник со стола.

– Алёш, давай с нами в дурака переводного? – предложил Тондракий.

Русский пожар. Рассмотрим его причины, следуя методе философа.

Формальная причина: жара, вставшая тем летом у нас на побывку.

Материальная причина: хвоя – хороший горючий материал, излюбленный деликатес огня.

Целевая причина: древесина (ведь сгорала одна только хвоя, не стволы) и дорогие места для застройки, где, на

беду строительных компаний, выросли деревья, которые запрещалось рубить.

Последняя, движущая, причина – это элементарная человеческая безалаберность вкупе с умышленным злодейством.

– Наш дом не сгорит, – заявила Тамара.

– Это почему? – удивился Тондракий.

– А я вчера ещё пошептала – как бабка учила.

– Пошептала – и всё?

– Надо и пошептать, потом хату обойти кругом, найти муравейник, облепить его весь тестом, потом вокруг него палочки выложить звёздочкой, поджечь...

– И что? – перебил Тондракий.

– Всё. Кабанчик съела – значит, не сгорит.

– Это заклинание?

– Гадание.

Гадания

Разлей на пол вино и брось сверху чистый лист бумаги. Дай прежде походить в сем доме козе или текучей суке. Мокрое пятно обведи углем и всматривайся в контур.

Пускай одновременно играют балалаечник, барабанщик и гитарист, чтобы получалось ни в склад ни в лад. Замри на месте и дави правой ногой в землю. Из-под ступни вылезет белый крот, скажет: «Налей ещё!» – и укусит за мизинец. Не бойся! Выдави из пальца кровь и дай лизнуть рыжей кошке. Смотри внимательно, куда затем побежит!

В конце августа три дня пей, три постись, потом купайся в озере. Нырни и повторяй в уме: «Улитка – мать, ил – прадед!». Так три раза. Потом положи одежду на солнце, сам взлезь голый на осину и жди. Прилетит ворон с запиской в клюве.

Неделю не ешь молока и варёной свёклы, повяжи на шею красный шарф и отправляйся на охоту. Встань на опушке и кричи: «Птички мёртвые! Птички прошлые! Где ваши перья?» Явится леший с оглоблей, сам – чёрный, глаза – пьяный туман. Скажи ему, что хочешь есть. Он даст свёрток с письменами, писанными кровью твоих праправнуков.

Потом скучали. Старушка глядела на догоравший соседский домик, вспоминая своё прошлое... ведь огонь, звёзды, потолок – вещи долгих наблюдений; Тондракий сидел бездумно, с видом утомлённого грешника, схватившись рукой за волосы и раскидав манжеты по локтям; Алёшка изгибался и прыгал в различные позы, изображая буквы алфавита. Гладиолусами, бархотками, тигровыми лилиями, штокрозами щеголял двор – благодаря колодцу, что отдавал последнюю воду цветам.

Тондракий грустил теперь, вспоминая возможные счастья, Розу и то, чего ещё не было. Ведь можно было бы ходить по потолку, снимать одежду перед открытыми окнами и лить постное масло на головы прохожим, ощущая игру ветерка в неожиданных местах; можно было бы удивляться собственной эспаньолке в зеркале, изгибу Её спины, удивляться всей жизни – странной, как брюква и патиссон; можно было бы нарисовать огромную восьмёрку на стене и свернуться калачиками в двух её половинках... Но всё это осталось возможностью, всё это отложено на потом, до неизвестно какого возвращения – быть может, через сотню оборотов? – если засохнет ольха, если дрозд упадёт в камыши, если кошка уснёт на крыльце, а Зина упустит ведро в колодец, ведро в колодец...

Тондракий недовольно смотрел на бабушку и на всё другое: цела ли бабушка? цела ли Кабанчик? – одна зевает, другая мяукает... руки, лапы, зубы. Они не сливаются, бытийствуют раздельно: бабушка и Кабанчик, дом и грабли. Но вот Алексей давеча лёг и стал прахом, лес сгорел в пепел, Смольский залил внутренность водой и лёг в гроб, а Роза отошла в сторону, и неизвестно, где её

искать. Облака летят с севера на юг, спотыкаясь о меловые холмы, Дон стекает на восток по наклонной земной плите.

Тондракию надоело: и кофе, и визг опалённой соседской бабки, и таз, прислонённый к колодцу, медный таз, похожий на котелок – на детище викторианской эпохи (а значит – гадость); надоели красно-чёрные жуки-солдатики, склеенные задами, чтобы помножиться, и осы, гудящие над чугунным казаном с водой, алчущие осы. И понял Тондракий, что саранча уже пришла на крыльцо, и богомол топчет хлеба. И возопил Тондракий:

– Ах, бабушка Тамара! бабушка Тамара!.. ведь и ты родилась девочкой только потому, что твоя мать смотрела на север во время соития!

20. КОГДА В СОСНАХ ВОЗЛЕ ДЕРЕВЯННЫХ ДОМОВ ЗАВОДИТСЯ ОГОНЬ, люди спешат остановить движение пожара с помощью воды и земли, но горящие сосны целуются верхушками, передают пламя по ветвям, опережая людей, и вскоре загорается лес, переделанный в дома. Брёвна, затвердевшие от времени, обретают голос, сгорают с большим треском, шифер, разлетаясь в стороны, со свистом бомбардирует головы, громко причитают старухи, сжигая себя до времени страхом. Многие птицы летят из чащи, спасаясь от огня, иные падают на соломенные крыши сараев, поджигая их горящими крыльями. Звери тоже спасаются: ежи, косули, барсуки, лисы и кабаны бегут прямо на людей, предпочитая огню охотника. Вся деревня мобилизуется: мужики берут лопаты, чтобы перекапывать землю на пути пламени, бабы несут воду – в вёдрах и в пригоршнях. Огонь, в свою очередь, пользуясь шквальным ветром, запускает из сосен огненные шары, горящие шапки хвои – они отлетают на километры вдаль, падают на крыши и в стога, в зернохранилища. Эти огромные шары, ни на что не похожие, творят панику среди поселян. Дым, заволакивая округу, разгоняет заезжих дачников, городских отдыхающих – они

улепётывают на мощных авто по раскалённой асфальтной дороге, рискуя взорваться на собственных бензобаках, на моторных лодках переплывают реки и, точно беженцы, уходят в соседние деревни, где им дают воды и сочувственно слезятся. Местные жители, вопреки задымлению, собираются в бригады, отстаивая свои участки, не пускают огонь к сараям, тушат деревянные заборы и плетни, выносят из хат ценные вещи: наволочки, бигуди, расчёски, макароны – таковы приоритеты паники. Домашний скот остаётся в стойлах, сгорает живьём, зажариваются куры и гуси, собаки и кошки зачастую погибают в огне.

Старые деревенские хаты сгорают одинаково: всегда остаётся остов печи, сложенный из огнеупорного кирпича, и железный каркас пружинной кровати. Во дворах остаются дымящиеся бугры погребов. В их подземельях спрятаны сокровища: растаявшие стеклянные банки образуют вычурные пузыри с помидорами, огурцами и другими соленьями, навсегда вплавленными в прозрачный ком.

В объедках пожара встречаются красивые пейзажи. Есть молчаливые опушки, где почва дымится молоком, где мечутся отравленные птицы и кричит лиса, есть ряды искривлённых стволов: застывшие в патетичных позах, они похожи на чёрных мимов. Встречаются и безобразные создания пожара – периоды полусожженных деревьев, чьи смертельные увечья на фоне остатка зелени навевают мысли об Освенциме.

Ещё поэт заметил:
Так, сосны и дубы,
Небесным опаленные огнем,
Вздымая величавые стволы
С макушками горелыми, стоят,
Не дрогнув, на обугленной земле.

Событие пожара, сохраняясь в памяти поселян, изменяет чувство предметности. В тотальном уничтожении вещей открывается их сущностное единство: красные грибы, стайки

жёлтых бабочек, свежие смолистые иглы и шишки – всё становится одним пеплом. Тот, кто пережил событие пожара, способен видеть мир глазами первых философов – видеть одно во всём и всё в одном. – Это большое везение, ведь не каждому перепадает случай собственными глазами наблюдать мир, мерой вспыхивающий, мерой потухающий.

Перелистывая страницы прочитанной книги, мы находим, что она земляная. Чуть влажная от слёз и похоти, она ещё держит форму, но не дольше минуты. Затем, изъеденные медведкой, крошатся комья ссохшихся букв. И книга рассыпается.

2010-2011

Наталья Макеева

ХОХОТ

Борис Семёнович сторонился смеющихся людей. Не из зависти вовсе. В содрогании их тел, в запрокинутых головах с закатившимися глазами виделось ему что-то трупное.

«Не бывают живые люди такими, и всё тут!» – говорил он Катерине, грустной девочке лет семи, тоже несмеяне. Часто, забившись на дальней сырой скамейке в самой утробе парка, говорили они, храня себя от хохотунчиков. А когда те всё же их настигали, спасались ещё глубже, в чаще таких изгибов и отблесков, что девочкины волосы начинали змеиться, а у Бориса Семёновича то и дело отрастал птичий клюв. Одинокими быть они не умели. Внутри каждого неспешно ворочался целый выводок чертоангелов, певших свои сумрачно-ясные песни, рассевшись на хрупких веточках бесконечных бесед.

Не то чтоб они жизни не рады были. Просто смех человечий пугал их. Как и Солнце. «Злое, страшное оно. Вот-вот зубами клацкнет», – шептала, плача в тёмном углу, Катя. «Да, изрядно почуждело...» – соглашался, недобро щурясь на светило, Борис Семёнович.

Настоящее Солнышко спряталось или, скорее, по недоброй воле попало в плен к пустотелым тварям. Иногда, когда самозванец прятался, можно было увидеть их смутные тени в тоскующих небесах. Солнышко не гасло – оно сидело в своём плену всемирной шаровой молнией, всё больше и больше наливаясь соком.

Расточать жизнь было совершенно не на кого. Распухая без всякой меры, оно готовилось к своему полноводию. А пустотелые стражи не знали ни Солнца, ни Луны, только хохот

человечий... Катеньке всё чаще и чаще виделось, как усталое Солнышко вырывается из своих снов, и тогда каждая душа, каждое тело, мысль любая лопается огнём. Даже Луна трескается, в пламенных рыданиях светя в прервавшейся полночи, новорождённой колесницей верша уму непостижимый день. Борис Семёнович и Катя обожали Луну. Солнышко-то далеко.

К тому же, как говаривал один мудрец, «ему – егойное, а Луне – лунное!» Не протягивать же паутинку к бликующему обманщику. Откуда набирался он сил, чей скрежет зеркалил и что за светляк по нутру его пустому скакал, не знал никто и знать не мог. Нет такой головы, чтоб в таких вещах разбираться...

Луна пока держалась... Смех людской тоже недолюбливала, видя в нём судорожное «браво» тюремщикам своего брата, а вовсе не радость какую... Целыми ночами она, отражая гнилое мерцание последнего наглеца, грустила, лелея мечту о Дне, когда они вместе прокатятся по пылающему небосклону.

Раззявленный хохот вёл прямо в пустотелое логово, где уже и не до смеха вовсе и даже не плача – только пустота страшная перед самым солнышкиным вскриком. Глядя на мир, Катерина всё больше сворачивалась внутрь себя, пропитываясь собственной бесшумной радостью. Закрывшись лианами длинных волос, она тянулась к пленному Солнышку, постепенно вползая в убежище, переполненное словами и снами, которые и пересказать-то никому нельзя, даже Борису Семёновичу... Потому как нет таких звуков – слова те пересказывать, а для снов ничего и подавно нет.

Он, тоже прячась в сумрачной тиши, о пленном светиле знал лишь с девочкиных слов, в которые без памяти верил – всей душой, как в тень свою, в отблеск или там в Бога... И всё старался вместить. Вглядываясь в бледное Катино личико, пытался он поймать в глазах её солнышкину тоску. Когда тёмное дно зрачков наконец-то вздрагивало и раскрывалось, Борису Семёновичу часто хотелось, чтобы он и не рождался вовсе и поныне плескался в беспамятстве.

День ото дня поблёскивание чумное становилось всё гуще, и оттого всё чаще стрекотал смех. Его помноженные рты смачно пережёвывали мечущийся в ужасе воздух во славу своего кумира-солнцекрада. И не было этому ни конца, ни края. Толпы хохочущих существ заполнили улицы, они носились с яркими предметами, восхваляя и воспевая...

«Чудовищно, до чего ж чудовищно...» – горестно подвывал Борис Семёнович, качая слабеющую Катеньку, ближе и ближе подбиравшуюся к солнышкиной темнице. «До света недалече», – шелестела она, двигаясь в пустоте в живом облаке змеящихся волос. По всему было видно – времени осталась тающая крошечная горстка.

…а Борису Семёновичу придумалось засмеяться. Рассуждал он вот как: если вражьи слуги хохочут – значит, сила какая-то в этом есть. Если же ею завладеть, можно, наверное, победить. И тогда подлец зашипит, задымит головешкой и свалится, Солнышко поднимется и станет светить – людям и сестрёнке своей бледной на радость. Встав перед зеркалом, Борис Семёнович разевал рот и, выпучив как следует глазища, начинал яростно кряхтеть. И звук, и вид получались такие жуткие, что аж зеркало передёргивало, а сам горе-смехун и вовсе забивался в угол – «чур меня, чур!» Не смешили его шутки людские и прочие явления, служившие хохотунам для их ритуалов. Частенько пробовал он поддаваться соблазнам Бликующего, но только сильней ужасался и, сам того не желая, скатывался в холодную брешь, где, дрожа и озираясь, змеилась Катенька. Её тело, пропитанное грустью солнышкиной, день ото дня утекало к своей хозяйке, почти коснувшейся Солнышка. Она и слилась бы с ним, если б не судороги людские, они только и не давали ей с головою нырнуть в родное.

Борис Семёнович поводил в пустоте птичьим клювом. Ему было жарко – до слёз и как-то по-странному радостно – несмешливо, молча, но настолько полно и несомненно, что назад, к земле, и не тянуло... Не видел, но звериным способом чуял он

Катеньку – рядышком, между ним и Солнышком, вот-вот готовым лопнуть. Борис Семёнович знал: ещё немного и станет огромный светлый жар, и больше ничего. А до этого люди и черти будут носиться и в отчаянии кусать друг друга, лопаясь изнутри. Он уже видел их, хохочущих в попытке спасти бликунову власть. Но кто же спасёт такое?

Подлец уже весь растрескался, как и всякая другая мысль. Вдруг Борис Семёнович уловил странное и понял – это Катенька прижалась к Солнышку ближе близкого, и волосы её змеятся, не погибая в его невозможном жаре, а глаза впитывают внутрь себя пустоту. Треск один остаётся – страшный треск всего и вся.

Извернувшись, коснулся Борис Семёнович Катиного тела. Оно больше никуда не текло и не двигалось – только змеи метались по голове, воя от ужаса, а сама девочка ушла в неназванную даль...

И тут пришёл хохот. Он обрушился на птицеклювого дядечку, разворотил нутро и распахнул ему рот. Хохот был всем, хохот был везде. В нём громыхали смешки, усмешки и детский смех – все поклонения Бликуну смешались и рвали теперь Бориса Семёновича на части. Он чувствовал, что и сам заливается, словно над шуткой, над Катенькиным телом. И длилось это странно – то ли миг, то ли пропасть.

Пока Солнышко не стало всем, а всё – Солнышком.

КОРОБОЧКА

Воришка так трепетно нёс свою ношу, что призрачные тётеньки невольно восклицали: «Ах, хорош! Как хорош!» В бигудистых их головах, покачивавшихся на шейных стеблях-пружинах, всплывали картины столь сладкие и нежные, что они нет-нет да пускали слезу. Но, однако ж, в ту же секунду забывались, и небо переставало их видеть.

А Миша Поздняев был в мыслях самых простых и грубых – только-только умыкнул он коробочку с растительной резьбой у бывшего своего одноклассника. Про добычу знал лишь одно – это великая ценность. Недаром Вовчик любовался ею, будто вражьим черепом, ставил в красный угол и пыль смахивал пёрышком какой-то редкой птицы. «Вовчик, что в ней?» – спрашивал Миша в минуты особо отрешённые. Но друг только подмигивал и начинал остервенело чесаться, уставившись на застарелые ржаво-бурые пятна, рассевшиеся по всей его холостяцкой квартире, напоминая при этом огромного шелудивого пса, заразившегося себе на беду человечьим умом.

Миша, ещё со школьной скамьи промышлявший воровством, твёрдо решил поживиться сокровищем. Хитрое его сознание живописало покоящийся на дне, на пыльной бархатной подушечке, старинный перстень или брошь. В любом случае – ясно ведь, что штучка ценная. А тут и приятель как раз завёлся один – видный спец по денежному значению странностей.

Украсть, собственно, труда не составило – уж чего-чего, а ловко хватать и быстро бегать Миша умел. Неповоротливый Вовчик с хриплыми нечленораздельными воплями кинулся было следом, но вскоре отстал – в трауре залёг он прямо на асфальте у водостока, гулко рыдая в него, словно в драную чугунную жилетку какой-то статуи. Прохожие принимали всю конструкцию за чужой кошмар и обходили стороной. Возвра-

тился домой Вовчик только к следующему утру – мрачный и сам из себя чугунный. Свет был ему не мил, чай не горяч, пиво не ледяно, а потому вдруг пришёлся как нельзя кстати ящик дешёвой водки, припасённый ко дню рождения. Жидкость эта, смешиваясь со скорбящей кровушкой, творила из бедного Вовчика совсем другое существо – грозное и могучее.

Миша Поздняев тем временем явился пред трезвы очи спеца оценщика Стёпы. В его квартире жило немало диковинных предметов – в коридоре висела берцовая кость лисёнка, в ванной под каждым предметом сидел паук, а на кухне молча ели плов три совершенно одинаковые узбекские женщины. «Ну, что на этот раз? – устало спросил Стёпа. – Надеюсь, не покойницкое?»

«Типун тебе! Хозяин – парень крепкий, из-за такого топиться-давиться не станет, – сказал Миша и весь похолодел внутри, вспомнив лицо бежавшего за ним Вовчика. – Пусть я и вор, но не убивец же!»

Расковыряв замок, Стёпа уверенно распахнул коробочку, и та громко отворилась. Приятели заглянули внутрь, и тут же воздух передёрнуло жутью. Но не оттого, что внутри ничего не было, даже бархатной подушечки. Какая-то тень скакнула наружу и исчезла. Стёпа, побегав глазами по стенам, сплюнул прямо в коробочку и, вручив её Мише, вышвырнул воришку за дверь. Женщины на кухне разом взвыли.

Миша понял – случилось что-то похлеще неудачной кражи. Хотя денежный вопрос его тоже тревожил, беда другая угнетала и давила. Везде – во взглядах людских, в солнечном свете, в собственном отражении – мерещилась ему тень из коробочки. После такого уже и пить бесполезно, чего доброго, кто-нибудь совсем страшный явится.

Дома Миша первейшим делом закрылся от жены в сортире и стал обдумывать горестную свою судьбу. Супруга тихонечко скреблась и скулила под дверью, не издавая, впрочем, иных, связных, звуков. Ей было по-бабьи одиноко и по-человечески обидно. Хотелось поскорее добыть мужа из туалета и завлечь в постель.

Будучи крайне развратной, она даже во сне хранила верность Мише, но тот всё равно ревновал. Говорил, видя слишком уж явный блеск в её глазах: «Ты ж, поди, уд мой сильней, чем меня самого любишь!» А бедная Лидочка принималась рыдать, отчего ей ещё больше хотелось стащить с мужа штаны.

Заснув прямо в узких, грязно-зелёного цвета, стенах под журчание туалетной воды и заунывный женский вой снаружи, Миша увидел свежеобворованного Вовчика. Вернее – его глаза, два пьяных помидора, белёсых с прожилками, бродивших в темноте, словно две планеты. «Больше нет в аду чертей!» – бесконечно твердил слившийся со тьмой глазоносец. Что-то костяно похрустывало там, где скрывались ноги, пахло густым перегаром, и запах этот показался тогда, во сне, Мише более подходящим для ада, нежели сера со смолой. Проснувшись, он твёрдо решил повиниться перед Вовчиком, заранее приготовясь к крепким густым кулакам...

При личной встрече Вовчик оказался похмелен, замусорен и, пусть и зол, но совсем не похож на адского жителя. Даже в драку лезть не стал. Повсюду несло перегаром. Молча впустив заранее напуганного до сумеречного состояния воришку, он отправился на кухню, открыл водопроводный кран и пил минут десять, не отрываясь, пока Миша ёрзал на стуле, готовя рассказ про то, как всё было, без утайки. Выслушав, Вовчик только скандально рыгнул, затем взял пустую коробочку из дрожащих Мишиных рук, поглазел ей в нутро и уволок в комнату, спрятав там под подушку. Никаких теней на этот раз не пролетело, и оттого стало ещё страшнее. Вовчик весь стал огромный, грязный и неповоротливый. На любые слова он только щербато скалился и качал головой.

Удручённый, Миша побрёл домой. Две вещи жутким холодком висели в его душе – та самая тень и Вовчикова ухмылка. И холодок шептал, что стряслось нечто, и весь мир теперь болен, потому как бродит здесь тварь с помидоровым взглядом. «Умереть? Ох, только не здесь и не сейчас», – думал Миша,

снова прячась в сортир от жены. Там он вздремнул, как водится, но снились ему на этот раз одни лишь пустые коробки, словно орава гробов, топорщащие голодные рты. Под утро, уже в постели, Мише привиделось, как одна из них захлопывается и аппетитно чем-то хрустит, причмокивая и пуская слюну. Не заметив даже, что жена Лида давно не спит, забавляясь с его телом, он дотянулся до телефона и набрал номер Вовчика. Долго никто не снимал – из трубки текли длинные гудки, наполненный такой одинокостью, что Миша чуть было не умер. В конце концов послышался незнакомый голос: «Мы всё знаем и скоро будем».

Приехала милиция. Оказалось, что ночью Вовчику то ли оторвали, то ли откусили голову, да так мощно, что кровью залило не то что квартиру – всю лестничную клетку. Мишу даже арестовали как неблагонадёжного. Кто, мол, тебя знает – сегодня подворовываешь, а завтра голову дружку оттяпаешь и не поморщишься. Вскоре, правда, отпустили, справедливо заключив, что на подобные подвиги он в силу природной щуплости совершенно не способен.

Прямо из отделения Миша помчался на «место преступления». Тянуло его туда ну совсем как настоящего преступника, и противиться тяге он не стал. В какой-то момент он поймал себя на том, что ужас больше не кружит и не холодит... Кровищу перед дверью к тому времени уже вытерли, дверь опечатали бумажной ленточкой с синей печатью, но, видать, закрыть как следует поленились. Миша, как обычно, дрожа, вошёл и ясно почувствовал – в комнате явно кто-то был.

На своём обычном месте – на старом диване – с коробочкой сидел нормальный, головастый, совсем не дикий Вовчик. Бурые пятна вокруг подсыхали, отдавая до боли знакомой ржавчиной.

Что-то тёплое и гулкое накрыло воришку-Мишку, и он мгновенно забыл историю прошедших дней. Влюблёнными глазами уставился он на коробочку. «Ценная вещь!» – сверкнуло в мозгу.

ВЕЧНАЯ КУКОЛКА

В коридоре крошечной подмосковной квартирки поселились пятна. Днём они спали, лишь изредка вздрагивая всеми своими снами, и тогда у ближайших соседей начинала тоскливо вскрикивать новорождённая девочка. Ещё синеватая, с бледными ноготками и совсем без зубов, она походила больше на куклу старушки или даже покойницы, чем на что-то живое. Глядя на неё, многие думали, что девочка и вправду – труп, которому только предстоит родиться, странным случаем заполучивший крикливость, голод и подвижность раньше жизни. А само её бытиё тем временем осторожно зрело через стену, в коридоре у чудаковатой девушки Тани, с опаской радовавшейся пятнам, особенно когда те начинали играть среди ночи в свои сияющие догонялки. Недели за две до начала смурных чудес Таня увидела на стеклянной двери глумливо раскрашенную рожу и спала теперь только днём. «Стерегу!» – поясняла друзьям. А люди приходили к ней разные, кое-кто – постраннее её самой. Губошлёпый лохматый мальчик Лёша, после того, как голый выскочил из пожара, почти не говорил, вечно улыбаясь и пожимая плечами. Зато самый старший, Дмитрий, вещал в любое время, но как-то уж слишком по-своему и мало кто понимал его. Однако все терпели.

Никто не знал Таниных пятен жильцов и не связывал детские вскрики за стеной с местными призраками. За разговором, конечно, виделось многое. И как пляшут рядышком, и как шепчут, как нянчат детёнышей и шлют звероватых гонцов во все концы всех былых и непрожитых снов. Однако гостям Таниным, с младенчества плескавшимся в тех же сумерках, было не до того. А нечто смутное, качавшееся у них среди мыслей, само частенько распугивало сонное скопище, игравшее в коридоре.

Когда все уходили, Таня и Дмитрий говорили о совсем других бесах, больше похожих на ангелов, но каких-то то ли спятивших, то ли доисторических и потому непонятных. Кто-то из них, шурша, бродил поблизости, наблюдая за причудливым разговором людей, перепуганных внезапно всплывшим собственным прошлым, в то время ещё бесконечно далёким.

У девушки Тани тогда как раз начали прорезаться красивые чёрные крылья, но она до поры об этом почти не догадывалась и плакала по ночам как будто бы просто так. А когда всё же засыпала, к ней нежно подкрадывалось приблудное существо и тайком целовало острые наклёвыши. Дмитрий всё замечал, но не верил, твердя о переменчивой структуре момента.

Не отбрасывая ничего, Таня без устали играла со створками и тенями. Оставаясь одна, она тихонечко колдовала, всё больше проникаясь своим, тёплым, трепетом к воску, запаху берёзовых углей и далёким звукам – то ли в небе, то ли за небом. А пятна собирались вокруг и грели – до одури, до дрожи, как если бы она и вовсе не была человеком, и тогда Тане вспоминалось цветное лицо, расплывшееся в синеватых тонах, глумливое во всей своей загробной живости. Но тьма укрывала её ласковым покрывалом гулких осенних снов, и страха не было. А покойницкая девочка у соседей постепенно зарозовела, и люди перестали пугаться её. Лишь изредка, когда за стеной особо сгущалась странность, возвращалось прежнее – в виде синего, похожего на тень, отблеска – и тогда даже мать не решалась успокаивать маленькую.

Иногда Таня и Дмитрий играли так: шли за изгибами и, исколесив весь район, вдруг оказывались в каком-то чудном месте. Часто с виду место никакое было – забор и два столба тоскующих, а висит что-то в воздухе, дрожит – не то пугает, не то зовёт, и ничего не поделаешь с этим. Один раз на станцию секретную забрели, где их приняли не поймёшь за кого. Станция тоже вся была чем-то пропитана, по слухам, где-то на её заброшенности, среди ржавого железа и покосившихся

антенн был лаз в такие дебри, о которых лучше и вовсе не говорить. К тому же и стражи при нём, а с ними шутки плохи. Пока главный начальник выспрашивал – кто такие, что надо и какой родни, среди прочих поглазеть на нарушителей пришёл молодой человек, бледный, словно упырь, в летней форме без погон. Всё смотрел тихо как-то, без суеты и любопытства, но так пристально, что Таню пробрал озноб. Вскоре, конечно, отпустили. А Сторож стоял и смотрел, думая о чём-то бесконечно жутком, скребущемся здесь же – под шутками, снегом и мёрзлой землёй.

Снова в тех краях Таня оказалась поздней весной. Станция резала слух тишиной – птицы исчезли, а которые попадались, вели себя неспокойно, как будто случайные гости на ведьминых похоронах. И зелень вроде буйствует, но как-то пусто, словно страх вместо прочего зверья гнезда себе свил. Деревья растут нездорово, и нет-нет, да встретишь такое, от чего волосы дыбом становятся – мох то кру́гом растёт, то шалашом больным, а то и вовсе такое растение чуждое попадётся, что одна мысль – прочь от него бежать, в траву придорожную, в бурьян сиротский с головой забиться.

И побежала. А «то» дышало ей в спину всем своим холодом. Таня неслась подальше от всего этого, ясно – до ледяной дрожи чувствуя, как внизу, в ла́зе, под круга́ми и шалашами белёсого мха, что-то ворочается – какой-то предвечный вселенский червяк, и от его перекатывания весь мир вот-вот вывернется наизнанку.

Тем же летом Таня вернулась в Москву. Она уже распускала крылья, забываясь в вагоне метро, и летала по тоннелям, лихостью своей пугая сонные тени, змеящиеся в гнилых проводах. Метро всегда было местом неясным. С детства и до недавних пор Танечка пугалась его – нор, огней, шёпота.

Недопонимала она тамошних людей... Так их и называла тайком – «люди в метро». То девушка, то мужчина, то старуха – каждый раз по-своему. Они ничего и не делали, просто

были – смотрели, думали, спали... Но во всех их существах виднелись провалы, дыры, втягивавшие в себя Танины мысли. Один раз она задремала и на границе этой дремы увидела свою правую руку в виде звериной лапы. С перепугу она даже полюбила её, как если бы та была родным существом, а не приросла вместе с мыслями об охоте и привкусом крови во рту, – изящная, покрытая ровной нежной шёрсткой, с блестящими чёрными коготочками. Но тут же проснулась от резкого страха перед всепроникающей инородностью, успев поймать тихий, цепкий взгляд ещё не старой женщины с огромной копной седых волос.

В другой раз сон в метро случился такой. Люди вокруг вдруг сделались одетыми в карнавальные костюмы, а Таня – в «чёрную курицу» из сказки. Все повскакивали с мест, стали махать руками, но никто так и не полетел, разве что глаза у многих выпучились и как бы зажили отдельно от тулов. А она поднялась. Чёрные крылья, большие и красивые, вынесли её из вагона, и Таня стала летать сквозь поезда и станции. Подземные жители тем временем закудахтали вместо неё: «Куда, куда?!» «Да туда же, туда!» – усмехалась Чёрная Курица по имени Таня.

Таким странностями встретил её город. Не сказать, что их не было и прежде...

Были. Но лишь теперь она зажила с ними, заластилась ко всей их бездонной жути, украдкой греясь в её восковой задушевности. Иногда пугалась – незваных гостей, всхлипов сонных и по-странному чужих взглядов, пробивающихся из самой толщи слов, зеркал и предметов... Случалось – сама пугала: то детей в метро, нечаянно закравшись к ним прямо в сон, то тварей, неотступно следовавших за ней свитой неведомых чудищ. И с каждым новым изгибом Таня всё больше убеждалась, что жизнь теперь так и будет скользить по этой призрачно ясной колее. «Ясные призраки вы мои», – шептала она в пыльное зеркало.

Время от времени ей встречались люди – с виду-то внешние, но бесконечно родные нездешней своей изнанкой и проблесками снов настолько знакомых, что хоть в слёзы пускайся... Вместе путешествовали – когда до угла и обратно, а когда в такие места, куда других и бред горячечный ночной не заносит. Вместе ходили пугать полушарлатана (но, впрочем, не без причины), промышлявшего на площади. Завидев издали, он начинал размахивать руками, картинно выставляя вперёд огромную бороду. А они просто подходили и начинали вглядываться в суетливый комок под грязным слоем тревожных колтунов. Таня, слабая от рождения, при этом частенько подворовывала. Нет-нет, да урвёт кусочек – нутро своё тёмное подпитать-потешить, а уж потом только крылышки распускает... Поймана на том, мило улыбалась, спрятавшись в зарослях собственных мыслей.

Были и те, кто её боялся. Пугливой девочке Люде, от нескончаемых постов покрывшейся струпьями и волдырями, «духовный отец» строго-настрого запретил хотя бы здороваться с Таней. Часто, забившись в угол, Людмила не без грешного, почти неприличного притяжения следила за опальной фигурой, спешившей по своим, вполне обычным делам. А кое-кто, недолго думая, решил, что Таня просто не в себе. И с виду поводов было предостаточно – уже взрослая, оформившаяся девушка, она ходила в армейской курточке, поверх которой висело грубое самодельное ожерелье из камней, за много лет до этого привезённых из одного нехорошего украинского городка. Не считая нужным таиться, говорила она о своих делах свободно, что ещё больше отваживало от неё людей. Даже тем, кто от всецело правящей пустоты общался с Таней, часто становилось жутко от её нездешних рассказов и собственных снов, странным образом отзывавшихся в них.

Сны вообще привносили особую значимость.

Несколько лет спустя она встретит такой текст: «Сон это то место, откуда мы приходим... <...> Бодрствование – это про-

сто сгущённый сон». Так оно и творилось. Со снами и сноообразными страхами сверялось всё. А это «всё» в свою очередь само, независимо от чего бы то ни было, настолько сплеталось с сумрачной перекличкой пограничных теней, что Таня часто сомневалась – а не новый ли призрак машет перед ней, тоскуя, цветным своим покрывалом. Теперь зародыш, ещё год два назад зревший за створками понимания бессловесным комочком, прорвав пелену, рос и взрослел, всё увереннее протягивая руки в родную ему Тьму, сияющую своим, особым светом среди говорливых руин.

Время длилось, и Таня яснее и ярче видела его, понимая, что тревожное существо день ото дня стирает различие между собой и ею, словно бабочка, бредящая в свернувшейся от страха гусеничке. Смеясь. Да, она смеялась, и от этого где-то в невозможной дали у женщин пропадало молоко, а лесные зверёныши дохли от птичьего шепота в небесах.

Саму себя Таня частенько видела теперь во сне в виде неведомой твари, сидящей на огромном яйце. Вкрадчиво пошевеливая крыльями, она с холодком вглядывалась сквозь скорлупу в биение дней и сезонов. «Клевать или нет, – вот в чём вопрос» – грустила, пробуя коготком хрупкий купол под собой. Яичное нутро, едва заслышав это, сжималось от ужаса. Но Тварь замирала. Взмахнув крыльями, она подчас просыпалась и долго ещё лежала, обдумывая сон, задавая себе прежний вопрос: «Клевать или...». Одевшись, отправлялась прочь, и, обернувшись, приглядывалась к пугливо тускнеющему мерцанию вокруг и тайному потрескиванию исцарапанного свода далеко над головой.

Наученная прежним, Таня всё больше молчала, но люди всё равно сторонились её, чувствуя в ней что-то зудящее, какую-то занозу из сонного царства. Страха в огонь подливали фразочки о вещах, в общем-то, не опасных. Но, сливаясь с тем, о чём при случае улыбалась девушка, они вбивали в человечьи мысли непоседливый клин сомнений.

Цепи событий соткали то полотно, какое им было предписано. «Странность» – вот их Мать Прародительница, молоком предрассветных теней, надёжно укрытых от памяти, питают они дитёнышей. Зажав в зубах соцветия бледных речных цветов, они ведут за неловкие тонкие руки сюжет многих других сюжетов, вводя в мир то, что при любых раскладах обречено остаться за кадром... «Мост через речку Смородинку» – никакой он на самом-то деле не мост, а лабиринт всех немыслимых «да» и «нет». Впрочем, кто сказал: дверь либо открыта, либо закрыта? Между этими «да» и «нет» лежит пропасть тревоги и снов.

«Девочка – никчёмная, но милая взгляду тень бежит, мне жаль её – какой-то эстетической жалостью. Я кидаю топор, но нарочито промахиваюсь. Саша усмехается и, неловко потоптавшись, кидает орудие. Голова отлетает, как в низкопробном киномонтаже, тщедушный недокормыш бледного тельца в коротенькой неброской юбочке вздрагивает и оседает. Топор прячется в нежной траве». Сон обрывается – со следами невидимой крови на всё ещё снящихся сквозь тонкую плёночку век неестественно цепких руках.

Таня – в который уже раз – почувствовала, что всё начинается сначала. От ночи к ночи всё несомненнее являлось ей знакомое лицо. Оно разрывало кожу, память, мысли, пробивая себе дорогу. Каждый раз оболочки оказывались чужими, а существо всё надеялось прорваться окончательно.

...Опять она вспомнила сон: зарезанный детонька плаксиво умирал, обхватив пень. Никто кругом не горевал, ясно – до судорог – понимая, что похорон не будет. Не будет и жертвы. Жертва отплюётся кровяными сгустками и бесстыдно, на глазах у всех, облапает окаменевшего палача, насмешливо потрясая вывороченным нутром. Так она наблюдала. Время от времени собственные реакции, эмоции становились для неё больше объектом, подопытным сырьём, чем человеческой реалией.

Снег в лицо и карты в руки
– Кто-то кается, шутя.
Снов венец зубами блещет
Над застывшим трупом дня.

Но и это было полуправдой, потому как «труп дня» давно высосал самого себя, да и ночь, едва разлапившись, готовилась свернуться.

И, обхватив руками огромный живот, Таня наблюдала, как ползёт по небосводу чёрное пятно, соскальзывающее в бесповоротную глотку того, что выдаёт себя за рассвет...

НЕВЕСТА

Чудная девочка Таня и сама не знала, зачем и когда стала она приходить к спящим людям. Уже потом придумалось, будто всё началось с того, что ей было бесконечно скучно разглядывать красноватый узор ковра, непроизвольно сворачивающийся в пьяную ленту Мёбиуса. Ах, как нежно с утра суетились те, в чьих снах побывала Танюша, как от себя же прятали глазки в душные рукава забот, неловко ворочаясь в ванной.

К нервному длинноволосому мальчику Илье Б. она часто являлась с ярко рыжими волосами, в душераздирающе синей одежде. Затащив его под светлую лунную дыру в ночных небесах, Таня выла так, что спавшая рядом с ним девушка к утру превращалась в спеленатый страхами кокон тоски. А Илья, проснувшись, начинал затравленно скрести подушку, а потом ещё часа два бормотал на кухне, забившись

в угол. И едва он в припадке непонимания впивался себе в голову ломаными ногтями, сон сбегал, оставляя липкое пятно не до конца стёршегося воспоминания.

...А днём, в перерывах сомнамбулических дел, Таня рисовала контуры листьев и потрескавшихся бутылок из-под одиночества, потерянных в придорожных кустах. Особо ей нравилось изображать пыль – на живом, на камнях, на стекле. Пыль каждый раз была другая – то спросонья, то серая, то вяло расползалась, поругивая день, так некстати её высветивший. «Одиннадцать – это трапеция», – шептала Таня, старательно вырисовывая горстку брошенных за забором предметов. В воздухе над ней что-то не видимое истошно пело, ласково путаясь в волосах.

По чужим снам гуляла она безо всякой причины и внятной цели – просто там было не так страшно, как в собственных нелепых дремотных коридорах. Однажды, когда Танечка тихо и неглубоко посапывала, к ней самой пришла немолодая женщина в бежевом одеянии: «В чужие сны входить нехорошо!» – прошипела она, нежно поглаживая обмякшее Танино тело. «Но надо» – ответила девочка и выскользнула из цепких объятий в чьи-то грёзы. «Да...» – донеслось, когда она уже наяву попивала цветочный чай.

Таня подчас не была уверена, спит она или нет. То есть в принципе-то, конечно, знала, но не всякий раз – то ли сны приключались (особенно после рассвета, ближе к полудню) слишком взаправдашние, то ли явь повадилась покрываться такой дымкой, что начинала жить по сновиденным правилам. Так, ей с детства не верилось, что чучела – это убитые звери. Внутри себя она подозревала – звери хотя и умерли, но как-то не окончательно, и может так получиться, что они вздрогнут и расползутся по своим делам. Став взрослой, она наблюдала во сне за оживающими стеклоглазыми созданиями, которые будто бы ни с того ни с сего повспоминали они свои норы, тропы и гнёзда. После такого уже в яви Таня, случайно узрев чьё-то

покрытое не слишком живой пылью чучелко, краешком глаза следила, как оно расправляет шерстинки-пёрышки. Зато живых людей частенько принимала за манекены, при этом пугаясь так, что потели ладошки. Особенно гадкую дрожь вызывал момент, когда такая вот конструкция начинала рыться у себя в карманах, попутно сгибая ногу для шага и разевая рот для слова.

Так и шастала бы Танюша – то по чужим постелькам, то по чужим снам... По постельному делу она, надо сказать, оказалась большим любителем. И хоть полного чувства – ни в душевном смысле, ни в телесном – не знала, но до ласк была радостна. Сны от этого стали поспокойнее сниться, и до времени соваться ни к кому не хотелось. Всё могло бы так длиться и длиться...

Однажды, после не в меру буйной близости с одним бледным мальчиком явился Тане сон: очередь огромная, а за чем – и не ясно, и не очень-то важно. Долгая очередь, люди толпятся, всё больше и больше их. «Я уж пока ждала тут, трёх детей родила!» – сказала одна женщина. Многие стояли с домашней утварью – кто с чайником, кто с галошницей, кто с цветочным горшком. Некоторые умирали, и их тут же прямо и хоронили – рыли канавку поблизости, там и закапывали. Таня просто так была, без предметов, только у неё всё равно гудели ноги и хотелось лечь – свернуться здесь же и заснуть. Но очередь постоянно двигалась и раздавливала спящих. Вся беда оказалась в том, что спать нельзя. Некоторые находили деревья и вешались насмерть – лишь бы не спать.

Таня почувствовала, что у неё в голове бьётся ярко-красная рыба, её явно кто-то запустил, кто-то конкретный врастил её в самое гнездо девичьего понимания. Представлялась рыба как простая игрушка из тонкой проволоки, но суть просвечивала так странно и до того жутко, что Таня бросила очередь и стала торопливо пробираться между могилками чёрт знает куда, напролом. Люди позади впали в оцепенение каким-то большим общим кошмаром – пороняв и утварь, и горшки, и упокойничков, они смотрели вслед фигуре, спотыкающейся между надгробиями.

Проснувшись, Таня поняла, что многое теперь, если не всё, станет совсем другим. Что она – другая, и мир – другой. Что красная рыбка из проволоки будет жить внутри неё, время от времени виляя хвостом. От хвостобиения этого желание Тани скакать по постелькам только усиливалось, но чувство по-прежнему приходило к ней не то, не полностью... Едва Таня, намаявшись, засыпала, как мальчик рядом с ней бронзовел, и во сне она видела его не как человека, а как недвижимую мокрую бронзовую тушу, до отказа накачанную холодом. Наутро, часов в шесть семь, то щуря, то пуча глаза, она, купив по пути мороженое с орехами, шла домой, краем глаза подглядывая сны бредущих рядом прохожих. Рыбина на время затихала, день-два не била хвостом, а только разевала свой пустой проволочный рот, словно пытаясь заглотить Танюшину сонность. «Рыба ты моя, рыба...» – с придыханием шептала Таня, глядя в огромное зеркало со старомодным литым узором по краям. Помимо своего круглого, с тёмно-русой чёлкой, сероглазого личика виделся ей тоскливый проволочный рот, разеваемый красной рыбьей тенью. Порой Таня всерьёз побаивалась – не заметит ли кто? Но окружающие жили цветисто и в сумрак её не совались. Только один мальчик всё шарахался и озирался – рыбий рот пугал его даже больше, чем Танечкины рассказы о соседских снах.

Исчез молодой человек тоже по-нехорошему. Однажды с утра захотелось ему апельсинов. Вылез из постели, оделся – ничего странного. Но, едва выйдя из дома, забыл всё на свете и так разгулялся, что больше его никто не видел. Пару раз, правда, в Таниных снах мелькнул. На том и успокоился где-то в своей апельсиновой пустоте. Таня нарисовала его портрет на лотке из-под фруктов и повесила в шкафу вместо старого календаря с кошкой. Закутавшись в собственную наготу, она подолгу сидела, разглядывая шкаф – медленно, словно подсвечник с дурным воском, наполняясь запахом апельсинов.

А рыбина в её голове тем временем неспешно искала путь наружу. Не найдя нужного лаза, принялась сновать по телу, виляя хвостом то здесь, то там. Особо вольготно оказалось в животе – рыба плескалась в нём, словно какой-то чуждый ребёнок. Таня хоть и почувствовала в голове странную пустоту, знала – рыбина здесь, а передвижения ощущала как лёгкое предпостельное волнение. Никуда им друг от друга теперь не деться. Разве что...

Так и вышло.

Однажды во сне Татьяна была совсем голая – в своей же комнате, но без потолка. Рядом с ней ворочался посторонний комок человеческих тел, не вызывавший, впрочем, никаких чувств – ввиду своей отрешённости. Вдруг Таня заметила, что по ней кто-то ползает. Это была рыба.

– Я могуча? – спросило проволочное чудо. Таня молчала.

– Я ль не могуча? – снова раскрылся рот.

Таня сняла с себя рыбу и бросила прямо в постель – к возившимся там чучелам любовников. Рыба обернулась девицей со всеми последствиями. Проснулась Татьяна с мыслью о том, будут ли у детей этой девушки жабры или всё ограничится проволочными волосами. Больше рыба не проявлялась...

Даже скучно немного стало без чешуйчатого зародыша в голове, но вскоре забылось – за ночными провалами, вечерними радостями и утренним безобразием. «Танька, ну ты и развратна!» – говорили подруги. Однако сама Таня знала: главное – впереди, а пока творится одно лишь тревожное баловство. Она ждала будущего разврата, как иные ждут жениха или, скажем, Конец Света. Жизнь порой угнетала её своей безразвратностью – даже во сне, в его родном, тёплом и нежном вареве (равно как и во взбудораженном улье сна чужого) не приходило того, что она могла бы назвать развратом. Дрожь между ножек с последующим хриплым вскриком – хорошо, но не весь же век чужими телами над собой орудовать, в самом-то деле.

Один раз, правда, вроде бы приблизилось. Шутки ради впрыснула она себя в сон к соседу, полному инвалиду, хорошенькому мальчику лет двадцати. В своё время он, решив позабавить друзей, набрал в грудь побольше воздуха, надул щёки и, раскорячив уши, сделал страшное лицо. Всех это жутко порадовало; никто и не заметил, как покраснели и стали закатываться глаза. Врачей вызвали не скоро. Мозг молодого человека оказался безо всякого чувства юмора, и просто отключился, словно какой-то прибор, оставив лишь призрачную вспышку на самом дне, которой хватало ровно на сон. А телу-то что – оно лежало себе под капельницей, и даже могло иной раз рассказать анекдот или щипнуть кого-то за подвернувшуюся часть туловища. Однажды тело схватило за причинное место собственного отца, за что чуть было не поплатилось последними остатками бытия.

Танечка сразу заметила, что в голове мальчика творится сплошная беда. Всюду были расставлены тазы с водой, а сам персонаж сна восседал на трухлявом пне. «Кап-кап! Крыша течёт!» – весело проворковал он – для знакомства. Вообще-то болтать с мальчиками, во сны к которым она ходила, Тане не очень-то нравилось. Во сне обычно и так всё ясно. Поэтому, недолго думая, она приступила к развратным действиям. Тазы слегка грохотали, почему-то выл пень, и всё случилось как нельзя лучше. Но вдруг наступила тьма – страшная, совсем не похожая на густую живую тьму Таниных снов. А потом и её, и мальчика потащило, поволокло с такой силой, что развратность, не успев угаснуть, сотрясала спящую Таню всё сильнее и сильнее. «Наверное, я умерла», – подумала она и обнаружила, что мальчика её сладострастно пожирает та самая рыбина из красной проволоки. «Так вот ты где», – сказала, приревновав, Таня. Рыбина, дожевав, усмехнулась и с размаху больно ударила её хвостом. Разбудил Таню вой женщины за стеной: «Сынок, на кого ж ты нас покинул?!»

Девушка долго лежала и не могла шевельнуться от ощущения жути и сладости во всём её существе. Теперь стало ясно: вот так и её настигнет когда-нибудь полный разврат. Целый год потом она ходила сама не своя. Призрак будущего виделся ей и в мчащихся машинах, и в поезде, и в угрюмых лицах нетрезвых мужчин на углу. Но по опыту интимных дел Таня знала: если что-то такое случится не вовремя – точно будет не в радость, не так, как мечталось.

* * *

...Время её шевелится и живёт, как ребёнок в утробе. Продолжая скитаться по постелям и снам, она исходит соком по полному, милому, словно молния с громом, разврату. Вся жизнь её полнится ожиданием: вот-вот, сейчас... И когда случайная тень наползает на душу, Танечка замирает и, закрывая глаза, готовится стать невестой.

БЕЗ ЛИЦА

Лица-то у него никогда особо не было. Поэтому, когда дорос до женщин, Шурик стал таскать всякие женские краски у своей дочки Натки. Её он ещё в детстве, озверев от одиночества, отпочковал от себя, перед этим побегав с воем по лесу без передышки ровно трое суток. На самом-то деле хотелось ему другого – лица, но когда обнаружилась девочка, расстройства особого не случилось – вышло на славу. Дитё оказалось только самую малость его моложе. Зажили весело.

Когда же пришло время для красок с кисточками, Шурик не подкачал – нарисовал себе рожу, и соседские девки наконец-то стали его бояться. «Значит, уважают!» – ликовал он, подрисовывая себе ещё пару глазок для полноты чувства. Но женщины домой он так и не привёл. Эти сущности как-то уж слишком зауважали Шурика и целыми днями прятались от него по канавам и на деревьях.

Погоревав, успокоился, но краситься не перестал. Натка-то не боялась. Сев напротив, девочка любовно разглядывала рожу, а если та, случалось, была вконец зверовата, смотрелась в неё как в зеркало.

Став взрослой, гляделась она всё больше в воду, но лица брата своего всё равно не разлюбила – такое оно всегда было разное, что хоть галерею пиши. Мужчины вокруг не такие ходили – картофельные какие-то. Натка гоняла их тяжёлыми предметами, а сама жила с лешим. У неё и ребёнок родился, странный такой – никто его видеть не мог, кроме самих родителей, только плач и ворчание слышались. И живота её тоже не видели... Лёшей назвали, потому как от лешего.

А Шурик думал две мысли: одну – про женщин, другую – про лицо. Перестав рисовать рты, носы и глаза, расписывал он себя то цветами и травами, то тварями из снов, то мёртвыми зверями и рыбами. Люди его не пугались – скорее, замечать перестали, думая при встрече: «Вот пошёл мой будущий сон». Зато Натка с лешими и незримое дитё их лик Шуриков просто обожали. Натка, рыдая от счастья, целовала Шурика в самую роспись, от чего та нередко ветшала, леший восторженно фыркал и урчал, а маленький – радовался на непостижимом своём младенческом языке. Вчетвером им ну так сладко зажилось, что отпочковавшаяся сестрёнка уже и не хотела брату своему никакой женщины – «придёт ещё курица какая, не дай Бог – без понимания». Но женщину-то он жаждал. Особо когда Лёшенькино воркование слышал – сжимался весь и дрожал. Не хотелось ему вот так и остаться...

Как-то ночью зашла в гости не то сестра, не то тётя лешего – неизвестно ведь, кем друг другу эти лешие, черти и домовые приходятся. Хороша подруга, чертяка – она и есть чертяка! Шурик от одной её тени сразу так и растаял, что-то щёлкнуло ему – «оно!». Натка-то как на лешицу глянула, так и пошла спокойно спать – порода, она же сразу видна, своя, не чужая. Что надо невеста брату подобралась. Так стало их пятеро. Шурик

на радостях так расписался – даже малому лешему страшно стало. А лешица от мужниных рисунков вся сияла и извивалась.

Слушая голосок Наткиного ребёночка, задумывались молодые о многом. Он – безликий расписной, она – из леших, что же за чудище у них народится? Наткин-то хоть просто невидим – беда невеликая, это и понятно, от такого-то отца...

«Слушай. Вот лежишь ты тут, щупаешь меня и не знаешь много чего, – сказала лешица. – Мы, лешие, друг друга-то редко родим. Такое случается, лишь когда звезда поблизости падает. Обычно нас тьма из себя извергает, и вам, человекам, даже таким как ты, этого видеть нельзя – нестойкие, сразу в пепел превращаетесь. А с людским племенем у нас каждый раз новое выходит. Потому и не все решаются. Я-то тебе, расписной мой, живота не выношу. Девять месяцев через меня иное зреть будет. Вы это бытием называете, а мы... на ваш язык такое не переводится, и не надо – слишком страшно. Вот такой и наш первенец будет».

В ту же ночь всё что надо свершилось. На небе как будто кошка пробежала – тень на лунную загогулину легла, да так и повисла. И начались месяцы. Лешица так в тепле своём нежилась – аж по всему дому жар растекался. А больше ничего особенного не было, только чувствовалось... Но все про то молчали. Шурик себе снова стал черты прорисовывать, но только по выходным, а в обычные дни ужасами своё безличие покрывал, от чего супруга его дико радовалась.

Натка подрагивала от нетерпения – как оно с бытием-то будет. Раз ему родиться предстоит, значит, выходит, сейчас его и нету... И весь мир кругом – один сон, где одно – «эдакое», другое – как положено.

Леший ни о чём не думал. Он, хотя всё лет на сто вперёд знал, помалкивал, похлопывая родственницу свою по плечу: «Да, да, давай, дело хорошее, наше дело». Так потихоньку и прошли месяцы. «Как же она рожать-то будет?!» – ужасался Шурик.

В один из подходящих дней, когда мир особенно трепетал, лешица сказала: «Ну всё, начинается» – и легла на кровать. Лицо её было счастливым и всё более светлело. Пришёл смех, за ним – хохот. Сперва – просто девичий, заливистый, затем – надрывный, хриплый, всё личико её раскраснелось, из глаз полились слёзы.

Шурик уж было подумал – отойдёт супружница, не вынесет... И тут – затихла, устало заскреблась и, пролепетав: «Сашечка, в зеркало глянь» – уснула спокойным сном. Обычно-то Шурик по зеркалам не гляделся. Ну разве что когда раскрашивался.

В зеркале оказалось самое что ни на есть обычное лицо – два глаза серых, как у Натки, нос и рот. В зрачках, ясное дело, чертовщинка скачет, но это уж как водится. Дитё в комнату забежало – вполне видимое, белобрысое, с царапиной на щеке. И воздух вокруг как-то попроще стал... Не шипит, не пенится, в белый дым не переходит.

Едва проснулась лешица, собралась вся семья, и стали думать, как жить-то теперь. «Эх, родная ты нечисть моя, тень от тени, сон ото сна, что же ты наделала...» – плакал, почёсываясь, леший (всё заранее знавший), у которого колдовство отчего-то превратилось в сплошные фокусы. Шурик молчал, тревожно хватая себя за новорождённые брови: «Это, что ли? Это оно и есть?!» – носилось у него в поросшей новыми чертами голове. Даже дитё призадумалось, не зная, что делать с видимостью. Только Натка всё не понимала, где беда, и с довольным видом грызла солёный сухарь.

– Не я наделала, кровненький, не я, – ответила слабым голоском лешица. – Забыл, что ли, утроба решает, а я, хотя наперёд и знала, изменить ничего не могла. У нас, леших, утроба на всех одна, не с нами она, и нашей воли над нею нету. Что стало – то стало. А вы, родимые, чего ждали? Вот ты, Шурик, чего ради раскрашивался? Зачем меня звал? Я ведь терпела-терпела...

Недоброе это дело – лешицам с мужиками спать.

– Переродить бы тебе, – сказал леший и принялся расчёсывать себя с новой силой, пытаясь подколдовывать, – хуже не будет. Да, переродить надобно.

– А это уж как ляжем... – пробормотала, засыпая, лешица. Пока сон держал её, Шурик сделал, что сам хотел, что все хотели, и ей тут же приснилось то невообразимое, которое предстояло выносить. Спала она долго, не один день – что-то зрело в ней, не отпуская. И вот, когда все уже решили, что лешица ушла из себя обратно во тьму, она тихо закопошилась и выбралась в явь.

И снова в самом воздухе повисло новое её состояние. Шурик тем временем повернул к стене все зеркала в доме, продолжая зачем-то разукрашивать лицо (на ощупь). Больше всего удавались ему чёртик на лбу и трёхногая птица на левой щеке. А маленький Лёшенька никак не мог наглядеться на свои ручки-ножки. Леший же всё чесался и чесался, перебирая по волосику огромную бороду.

Одна Натка пребывала в своей тишине – с хитрым видом ковыряла побелку, под которой обнаруживались то стоянки жуков, то детские каракули, то тайнички с заговорённым мхом, без колдовства превратившимся в вату. Лишь изредка находила на Натку задумчивость, и тогда она доставала любимое зеркало и расписывала себе груди Шуриковыми красками. Она уже давно никого не стеснялась – говорила: «Тоже мне, дела – братец, малец да двое леших». Так и ходила – в одной длинной потёртой юбке с голыми, разрисованными во всякую жуть, грудями.

Лешица смирно носила. Что-то пугающее... Сезоны замерли и решили пока не сменяться. Шурик тем временем окончательно невзлюбил лицо, и всё чаще стал замазывать его тестом, а когда застывало – наводил такую красоту, что птицы, едва увидев, падали замертво. Всё ждал – что вырвется на этот раз из милой лещицы, из её посторонней утробы. «Да, хуже не будет», – бормотал, собирая птичьи тельца в корзинку, словно грузди. Твари, дрожавшие в то время по кустам, горько плакали, а кое-кто – молился по-человечьи, потому как ясно было, что очень скоро звери не будут зверями, а люди – людьми.

На удивление всем, у лешицы выросло брюхо. Внутри некто скрёбся и крутился, как если бы она была женщиной или проглотила большую живую рыбу, и та поселилась внутри. Леший недобро косился на шевеление – не положено его сестрёнкам детей от мужчин рожать, не к добру это. Однако – хоть добрый знак, хоть злой – само не рассосётся, а значит, надо ждать.

Сезоны так и не сменились, птицы повымерли, зверьё посходило со своего лесного ума. Даже черви отличились – стали в полнолуние вылезать из земли и питаться небесным светом – простые, земляные, наедались быстро, а трупные не прятались до самого утра, забывая как следует грызть покойников. Вот после такой-то червивой ночи лешица и разродилась. Шурика дома не было – за совиными тельцами ходил. Вернувшись, сразу помчался к жене – из комнаты доносилось шипение.

Всё кроватное тряпьё было изодрано в мелкие лоскутки и пересыпано пеплом. Шурик бросился искать свою милую лешицу и младенца, но их нигде не было...

– А мама ушла, – раздалось из-за шкафа. Заглянув, Шурик обнаружил там крошечную девушку в ярко-красном платьице, с заметной грудкой. Схватившись за лицо, Шурик почувствовал, как плавятся рот с носом, и все его самые любимые рисунки по очереди оживают, выступая на мягком лице.

– Ты прекрасен! – пискнула новорождённая. – Когда умрёшь, станешь мне мужем, а про маму больше и думать не

смей – позвали её, не век же ей тебя спасать, да и века-то у вас с ней разные. Ей-то ещё бездну времени туман мерить, а ты давай, ко свадьбе уж готовься.

Шурик, обомлев, стал прихохатывать и озираться – мир плыл, как его лицо, всё менялось и исходило рисунками. Только девичье личико висело у него на виду и улыбалось. Шурик нырнул к ней, хотя и тела-то у него уже не было. Вокруг образовалась темнота – настоящая, живая, в которой бродили лешие и лешицы. Стало ясно (кусочком земного ума он это ещё понимал) – супружница его выродила нечто совсем без названия, и мир превратился в то, что она и носила в круглом своём брюшке.

С диким криком, радостный и счастливый, Шурик опрокинул лицо в темноту.

ИСТОРИЯ ПРОПАЖИ

Всё началось с того, что Владимир Иванович встретил в магазине свою покойную тётку, после чего заболел снами. И до этого, конечно, всякое виделось. Такое приходило – описать невозможно, потому как не по уму это, сны пересказывать.

Тут иное сверзилось.

Гости стали к нему приходить. Да не простые...

Самих не видно, как будто не во сне они, а внутри головы. Но разговор-то идёт – шуршат по-своему. Во сне всё ясно, да только с утра не разобрать. Вроде как явь наступает, да только неясная какая-то, бормочущая. Весь день слова и звуки мелькают, да так быстро – как ни старайся, не ухватишь. А зато, если и вовсе не пытаться суть уловить, она сама в душу вползёт, станет гнездо вить и дитёнышей нянчить. Поймана на том, скрывается, оставляя досадную проплешину. И не поймёшь, что лучше. «Хоть бы мне не проснуться вовсе», – сокрушался Владимир Иванович, измученный до полной невозможности. Лицо его, когда-то пухленькое, теперь исхудало, а ещё так не-

давно живые карие глазки застыли чёрными дырами, зазывая в себя всё новые и новые сны. «Тени мои, дети мои... Приходите, черти, в гости, я вас жутью угощу! Угощу, ох угощу, не помилую!» – скрежетал он, бывало, нависнув над кроваткой своей крошечной дочки Танечки. Она, вместо того чтобы делать ей положенное – учиться стоять, ходить, говорить, даже почти не сидела. Не потому что не умела – внутри себя Таня с рождения знала всё и даже больше. Просто ей не хотелось. Целыми днями она лежала, мечтая обо всём знаемом и чуждом, плавая в папиных глазах, выуживая из них слова и не-слова, похожие на рыб, навеки скукожившихся в окаменелых икринках. А Владимир Иванович, свернувшись рядышком на полу, всё коченел от своих гостей и дочуркиного мрака.

«Эх, была б ты чужой и взрослой, родили б мы мглу, какой и имени-то нигде не сыщешь. А теперь, раз такое дело, придётся тебе из себя удить её. Я не могу. Поздно мне. Самому туда самое время», – втолковывал Володя Танечке. Она на то не улыбалась, но и не плакала, а только широко смотрела, подтянув к себе бледные ножки.

За этим их и застала мама-жена.

Лишь выплюнув «не подходи ко мне», сгребла смиренную Танечку, и, прихватив вещей, умчалась к своей родне. Побоявшись позора, поведала им историю, в меру внятную, про измену и дела квартирные. Родня, просипев в рукав «свалилась с дитём на нашу голову», посетовала вместе с ней на подлость бытия и затихла, выделив ей каморку какой-то покойницы. Бабье-то дело хоть и слёзное, да не хитрое.

Всё бы ничего, но Таня, доселе тихонькая, забеспокоилась. Бессловесная кроха, она как будто изнывала от чего-то неописуемо тоскливого, рыдала так горько, что соседи заявляться стали: «Мучишь ты её, что ли?!» «Да она сама орёт, будь неладна, орёт и всё тут!» – оправдывалась та, тая подозрения.

* * *

Владимиру Ивановичу стало тем временем совсем худо. Дни его смешались с ночами в едином вареве. Везде-то ему мерещилась красивая бледная девушка, исступлённо шепчущая что-то сияюще важное. «Таня, Танечка моя! Вернись, ужас родной мой, любовь моя, кровь истинная, изо Тьмы во Тьму текущая, новой Тьмой прирастающая!» – твердил он, лёжа на кровати в окружении дочуркиных тряпочек и погремушек.

«До-чурка... До чура... А чураюсь ли до? А после? Горе мне, горе...», – трясся Владимир Иванович, раздирая в клочья плюшевого мишку.

«С Таней всё ясно, – думал он в минуты спокойствия, – но кто эта страсть, жена моя? Знать, Земля она, Мать Сыра Земля. Родит, а сама-то что ведает? Лишь саму себя и ведает. Но Солнце коснётся Земли... Солнце Земли коснётся,» – так говорил он, опять уходя в безутешные сны о шепчущей девушке Тане. Всё её билось в его голове взбесившейся крысой.

А жена его тем временем сгинула. Родня просекла, что Танюша больше не плачет, и просочилась в каморку. Тогда только поняли, что женщина здесь не живёт. Голодная девочка оказалась вполне жива и досталась на временное житьё одинокой двоюродной тётке не без странностей, жившей там же. «Сбежала!» – без лишних споров решили все, припомнив многие прошлые похождения горе-матери. Так Танюша и сделалась сиротой.

Владимир Иванович, найденный дома в тоскливой крайности, вскоре оклемался и зажил там же, вступив со странной родственницей канувшей жены в бестелесную связь. Жизнь у них ладилась, да и маленькая больше без причин не плакала, хоть и пришлось ей начать взрослеть. Не прошло и полгода, как Таня уже бегала и так бойко щебетала о разном своём, что родня и соседи подчас шарахались. А другие дети, учуяв бездну, и близко к ней не подходили.

Дело о пропаже расследовали. Сперва думали – муж, но нашли его в такой беде, что тут же отстали. Правда, холодильник у него, полный мясных продуктов, обнаружился. Да на экспертизу направлять ничего не стали. Поискав для порядка окрест, следствие закрыли, записав Танину мать исчезнувшей безо всяких вестей. Бывает…

Как сны Володины повернулись, доподлинно неизвестно.

Родня, правда, в панике семью новую покинула, и по сей день молчит. Только один, совсем молодой, в больницу лёг и мелет там несусветное.

Владимир Иванович вскоре располнел и успокоился. Только глаза его так и остались чернеть нездешними дырами на довольном розовом личике. Впрочем, на работу он устроился и стал вполне приветлив. Живёт, говорят, скромно и скрытно – не кутит, гостей не водит. Только, если верить соседям, шёпот в его квартире завёлся. Да не в три голоса даже – иной раз такое собрание слышится, что или уж разуму будь добр верить, или к докторам хоть сию минуту беги. А как же тут поверишь... Но, однако, всё творилось безбедно, а потому в целом терпимо.

Как-то раз, отдыхая от странных дел, сидели все трое и ужинали.

– А что, мама-то совсем пропала? – спросила Танюша. Владимир Иванович ответил не сразу, неспешно прожевав вкусный кусочек.

– Кто знает, милая... Ничего ведь насовсем не бывает... Ежели вообразить как следует, что угодно, вернётся. Мать твоя телом ох как хороша была. А душу её я всё ждал, ждал... Да знать не судьба, – поведал Владимир Иванович и, выдержав паузу, с нежностью высосал мозговую косточку. И ужин продолжился, как всегда, тихо и мирно.

ЛЕВИТАТОР

Телевизор урчал в углу про лёгкость и ощущения, раскидывая синюшные отсветы по обшарпанным стенам, и как бы требовал внимания. Он понимал, что в этом доме его держат из сострадания, вроде домашнего питомца, которого выкинуть жалко, но кормить уже неохота. Чувство одиночества давно уже овладело прибором, оно пронизывало его полностью – от хвостика антенны, бесцеремонно воткнутой в нежный корпус, до пыли, до давней пыли на жизнерадостном пёстром экране.

* * *

Лёша Курочкин, крепкий дядька средних лет, не без брюшка и лысинки, в тренировочных штанах и неясного цвета майке, безраздельно владевший и телевизором, и окружающим пространством, в сторону источника звуков не смотрел. Они его занимали мало – «ящик» он включал не из интереса к программам и рекламам, но чтобы унять нервную дрожь в мозгах и кончиках пальцев. Однако про лёгкость – это его зацепило. С раннего утра, а он, можно сказать, и не ложился вовсе, так, вздремнул с трёх до пяти и весь как будто бы парил. Всё вокруг было слегка воздушным – стены, шкаф, половичок под дверью, сама дверь и даже телевизор. В принципе он знал, что, если не спать, случается и не такое. Один раз, не спавши трое суток, Лёша увидел в окне милого вида товарища в кепочке. Но обошлось – после восьми часов безмятежного сна всё встало на свои места. И товарищ тот, наверное, тоже куда-то встал, на какое-то своё, никому не известное место. В любом случае – в окне никого не обнаружилось. Да и бессонница на время отступила.

Тут, однако, был совсем другой случай. Лёша всем своим существом чувствовал – что-то не в порядке. Что-то зудело и грызло, как будто бы совесть, но нет, не она, да и нет вроде как причины, но вместе с тем она, причина, всегда найдётся,

особенно, когда не поспишь. Не всё на своих местах. А это серьёзно, ох, как серьёзно. Вздремнуть? А не будет ли хуже? И он предпочёл посидеть и подумать, а там видно будет. И тут как стало видно...

Мир перед ним поплыл. Лёша испугался – тело его едва заметно сместилось в сторону, так что слегка замутило. Стоило ему шевельнуть ногой, как диван уходил всё дальше вниз, а после кивка самому себе Алексей Владимирович прямо-таки вознёсся, и совсем не в переносном смысле слова – чуть не поломав люстру. Повиснув во плоти между полом и потолком, он замер и призадумался. Решил было испугаться, но не вышло – недремлющий мозг с недосыпу просто-таки не мог поверить глазам своим и, заявив «я сплю», давать волю страху наотрез отказался. Но, вместе с тем, реальность и осязаемость всего происходящего была такой убедительной, что Алексею и в голову не пришло щипать себя за разные части тела в надежде на пробуждение. Здесь у него с мозгом случилось полное расхождение во мнениях. Впрочем, это-то как раз не впервой. Да хоть бы и сон – зачем просыпаться – в сущности, ничего дурного не случилось. Наоборот, эта приятная лёгкость, этот полёт – не о том ли мечталось с детства, не о том ли пел телевизор? Хорошо, до чего же хорошо парить от дивана к холодильнику и обратно – едва оттолкнувшись ногой, заплыть на кухню и, замерев вниз головой, заглянуть под мойку – к ужасу орудующих там несметных тараканьих полчищ! Лёша просто не мог нарадоваться на своё новое состояние! Предыдущее, этот надоедливый зуд в мозгах, заставляющий поминутно щёлкать пультом телевизора, нравилось ему гораздо меньше.

– Ух ты! Ах ты! – повторял Алексей Владимирович, выделывая кренделя перед зеркалом вверх ногами. Как-то сразу расхотелось спать, что-то жизнерадостное и свежее затрепетало в груди его. Словно бы годы, почти сороковник, с плеч долой, и босиком по росе, и всё возможно, и самое плохое – это насморк и заругается мама. Лёша повис посреди затараканенной кухни

брюшком вверх, подобно гигантской дохлой рыбине. Дохлой, но несказанно довольной своим положением. «Жаль, мама не видит!» – подумал он, глядя в мутный потолок. Хотелось жить и парить – надо всем этим бренным бытием, над ползающим людом и природой, кишащей злобной живностью. Алёша преисполнился гордости за себя. Никто не летал так, как он, – «никто в этом гнусном мире, слышите, твари дрожащие!»

В резком душевном порыве, словно пьяный, не отвечая за себя, Лёша попытался было вырваться за оконную раму, чтобы там, в большом, распластанном по тверди земной, мире закричать всем этим умникам и святошам, что на него – именно на Алексея Владимировича Курочкина – снизошла благодать и он теперь их альфа и омега, молитесь, молитесь, сволочи! Но, едва высунув руку, почувствовал, как та обрела вес и резко потянула тело его вниз, едва не стукнув подбородком о подоконник. За дверь вылететь тоже не удалось. Всё это слегка подпортило Лёшеньке настроение. Выходит, летучесть его не беспредельна. Не парить ему с птицами в облаках, не болтать запросто с ангелами господними, не срывать шапки с праздных зевак. Однако, подумал он, зачем мне метать бисер перед этими свиньями? Они же свиньи, как есть – свиньи. И дело их свинское – землю топтать, они и голову толком поднять не могут, не то у них положение. А я как Бог в храме, как царь в венце золотом и не их дело глазеть на полёт мой, я – не для всех.

«Не все» нашлись быстро. Слухами земля полнится, а когда сама не полнится, то от человека к человеку, по телефонному проводу любая новость расходится за считанные часы. Стоило Лёше позвонить своему бывшему однокласснику, который, по давним воспоминаниям, водил в своё время дружбу со всякими заумными персонажами, как о сеансах левитации в стенах самой что ни на есть простой «однушки» на втором этаже ветхой пятиэтажки стало известно многим. Все они долгие годы жили в предчувствии чуда, и вот оно, чудо, уже ждало их в го-

сти, наскоро отдраив кухню и туалет, и даже накрыв скромный стол для избранных. И понеслось.

Что ни вечер – собиралась у него разномастная публика: философы и колдуны, с виду – так, заводские работяги, толстые сонные женщины-медиумы, матери-одиночки, девушки-истерички с изрезанными бритвой руками, дети индиго и загадочно улыбающиеся юноши с непроходящим блеском в глазах. Порой заходила одна старушка с иконой, и всё норовила стукнуть Курочкина по лбу, дабы изгнать из него то ли бесов, то ли опровержение закона всемирного тяготения. Впрочем, особой опасности она не представляла – бдительная свита неизменно выгоняла её и ещё минут десять с криками и улюлюканьем гнала по улице. Одна из истеричек как-то раз даже стукнула старушку каблуком, и та, наверное, померла бы, но вовремя что-то прошептала, и каблук, застряв в седых нечесаных космах, миновал хрупкий череп.

Лёша купался во внимании, славе и обожании, его чуть было не объявили сыном божьим, а от поклонниц не было отбоя. Что ни ночь – новая дева, или дама, или баба пыталась остаться на ночь, а кое-кто даже мечтал зачать от летающего любовника прямо в полёте. Доходило до драк, и тогда Леша великодушно оставлял при себе обеих и всю ночь утешал их одинокую плоть. Вскоре среди пёстрого окружения Лёшеньки объявилось несколько беременных, однако полной уверенности в «авторстве» не было даже у них самих. Да и у самого него брюшко к тому времени выросло ещё больше, и порой ему казалось, будто он вот-вот превратится в гигантский мыльный пузырь, и очередная ошалевшая гостья в припадке внезапно нахлынувшей чувственности проткнёт его булавкой, и он просто-напросто лопнет, и голова его тогда наверняка вылетит в окно, да, наконец-то вылетит, и после этого мир уже никогда не будет прежним. Как, в самом деле, все эти улицы, магазины и небо над ними могут остаться прежними, если он, Лёша Курочкин, летал по своей квартире – без обмана и фокусниче-

ства! И тогда, как христиане носят на шее крестик, его верные адепты смастерят изображение лопнувшего толстяка и будут вешать его на себя, в храмах, на стенах домов и показывать в телевизоре по самому главному каналу. Глава государства придёт поклониться его нетленным мощам... Хотя – пожалуй, нет, такой исход не подходит, Курочкин обречён живым вознестись на небо.

От осознания собственного величия у Лёши прямо-таки голова шла кругом. Он чувствовал, что главное сбылось, но что-то в нём самом как бы не дозрело, последний штрих в череде удивительных мыслей и дел не был сделан. И тогда он стал думать о смерти – упорно, с полной погружённостью. Занятие это, как известно, не слишком обременительное. Поразмышляв с неделю, Лёша потолстел ещё на пять килограммов, зато настроение его из слегка недоумённого восторга превратилось в по-настоящему возвышенную тоску, дополняемую осознанием собственной несомненной исключительности. «Я – центр мироздания», – спокойно, даже грустно, однако без лишнего пафоса заключил он. Мысль эта уже не возносила его, не заставляла гонять заметно округлившихся истеричек по квартире и магазинам, но согревала всю жизнь его светом и смыслом.

И вот как-то раз Алексей Владимирович Курочкин решил: хватит жаться в своём углу. Да, пока он летает только здесь, в своей священной квартире. Но это не повод таиться от мира в обществе горстки избранных. Местная пресса, конечно, о чём-то прознала, и кое-где даже вышли статьи о том, что, мол, завёлся у нас мужик один – то ли иллюзионист, то ли гипнотизёр. Лёшу от такой «славы» мутило. Он решил открыть людям, прозябающим во тьме и неверии, всю правду, для чего зарядил своих верных подруг, давно уже поселившихся у него на кухне, обзванивать журналистов, а сам тем временем стал сочинять сценарий этой исторической встречи.

Пресса ввалилась в квартиру шумно и суетливо. Девы, специально для такого случая одетые в длинные белые платья, скромно

потупив глаза, проводили снимающих, пишущих и фотографирующих гостей в комнату, где Лёша висел в воздухе, с абсолютно отрешённым выражением лица, в чёрном костюме, босой.

Ошеломлённые журналисты засыпали его вопросами, на которые он отвечал медленно, с видом и интонацией человека, которому всё в этой жизни предельно ясно. «Как вы поняли, что можете летать?» – «Я полетел». – «А другие, как думаете, смогли бы?» – «Рождённый ползать...». При этом Курочкин старательно демонстрировал снимающей технике фигуры своего пузатого пилотажа – как вверх ногами может, как зависает, как стремительно пролетает по коридору. Готовая сенсация! Что тут ещё скажешь?

Но самый эффектный кадр, хотя, по сути-то, ничего выдающегося в этой картине не было, он припас напоследок. Удалив ненадолго прессу вон из комнаты, девы сняли люстру и повесили на её место петлю – настоящую, из добротной прочной верёвки. Войдя, пресса обнаружила Лёшу с загадочной улыбкой на губах. Терпеливо дождавшись, пока все до единой камеры и объективы будут наведены и взведены, левитатор сунул голову в петлю и... хрипя, повис посреди комнаты. Огромную тушу его, конечно же, сразу сняли, но откачать не смогли. Видимо, вес сделал своё естественное дело – смерть наступила мгновенно, хорошо ещё, что голова не оторвалась. Девы потом долго твердили, что, де, не хотел он, так получилось, само падало, но мало кто им поверил. Впрочем, и вины обнаружено не было, а посему – дело, едва открыв, закрыли, а тело как водится, зарыли.

На похоронах Алексея Владимировича Курочкина было людно – живых собралось на кладбище чуть ли не больше, чем мёртвых. Поговаривали, что он с минуты на минуту должен восстать из гроба, несмотря на произведённое вскрытие. Пресса приготовилась чудо сие зафиксировать. Говорили речи о том, что личность Алексея Владимировича ещё предстоит постичь, и что новые воплощения его вот-вот снизойдут на

землю. Поклонницы Курочкина при этих словах с загадочным видом поглаживали животы и ревниво косились друг на друга. Даже следователь пришёл – мало ли что случиться могло. И родственники пришли. При Лёшиной-то жизни они к нему побаивались заглядывать. Кто только не шёл за гробом в тот день! И все как один ждали чуда.

Однако чудо собравшихся милостиво миновало. Как ни тянули церемонию – выступления пошли уже по второму кругу, но Курочкин упорно не восставал. Кто-то даже вскричал: «Восстань, восстань пророк России!» Всё без толку. Покойник так и остался просто покойником, а похороны, как водится, плавно перетекли в поминки. Буквально на следующий день на двери осиротевшей квартиры оказался новый замок, а ещё через месяц там уже праздновала новоселье шумная азербайджанская семья. А в местной газете «Байки недели» вышла статья про то, как совершенно случайно проходивший под окном корреспондент подслушал разговор: «Ниджи сан?» – «Якши». («Лечу?» – «Да!», *азерб.*) .

СОН НА ПАМЯТЬ

Пришлось ему забросить всю прошлую любимую коллекцию – маслянистые глазки старшей сестры, отобранный папой окурок, ожерелье до воя зацелованных тёмных сосков, коробочку с мёртвым жуком, оставить ремонт и, в конце концов, позабыть даже сизый кошачий хвост из вчерашнего сна. Не было, конечно, такого приказа – вот так сразу взять и не помнить, этого ещё не хватало. Просто когда умер Фёдор Никитич, дядя Вани Шувалова, память Ване явно изменила – со всеми подряд, и изменилась до такой степени, что лучше б ей просто не быть. На носу школьного друга вдруг вырос чужой прыщ, а ледяная горка – из самого давнего детства – покрылась говорливыми студентками в спортивных костюмах. Вместо первой

жены в закромах памяти выискался пятнистый бульдог, ещё и мужского пола...

А где же родная память – не ясно. Вроде как дом, где в семь лет отдыхал, – правильный, и сосед по парте – тоже как был, без левого уха. Но многое – с подвохом. Поначалу Иван решил, что надо лечиться, но к докторам спешить не стал: «может, само рассосётся», – подумал он. По совету тёщи аккуратно, с утра и перед сном, полоскал горло отваром шалфея, но призраки не рассасывались, а наоборот, норовили поесть самые любимые открытки.

«Из-за шалфея всё!» – решил Иван и дал тёще в ухо свежемороженой рыбиной. И еду потом из этого продукта даже пробовать не стал: «А пусть она с кастрюлей не шепчется!» – и в злости закусил и без того тоскливым растеньицем с окна, перепутав под вечер своих детей с соседскими. Жену-то теперешнюю он уже давно узнавал с большим трудом, и то – по шуму, принимая её то за лампу, то за кота-переростка. Дядю своего покойного Шувалов всегда недолюбливал. Помимо простых семейных раздоров тот мало того, что с рождения смотрел двумя глазами в разные стороны, так ещё любил макать свежий зелёный лучок в банку со сгущёнкой. В общем, мутный тип был Ванин дядя и помер неприятно – от заворота кишок, после того как взял да и запил селёдку парным молоком. Ваня Шувалов в то время как раз бредил, то путаясь в снах, то гремя предметами в коридоре.

Когда его разбудили и сказали, что дядя умер, он даже не удивился – за секунду до этого ему снилась беременная, оглашавшая мир нечеловечески радостным лаем, летая на косе, словно на помеле.

На похоронах Иван почти не пил – опрокинул молча стакан, обнял вдову Маришку и, сухо буркнув: «Ну, крепись!» – отправился домой. Вдовушка, к обиде родных, не плакала и в могилу не кидалась, а только молча грызла чёрный сухарик, оторванно вращая огромными карими глазами.

Пощупав приличия ради кладбищенские ворота, Иван вдруг понял, что не помнит обратной дороги. «И где они такую водку смертельную откопали, какой при жизни не бывает», – подумал он, сплюнул на чахлый куст с единственным красным цветочком и решил пойти бродить: «Может, протрезвею, а то и кривая какая выведет». Бродил до самой темноты, по дороге пробуя спиртные напитки, но страшней той похоронной водовки ничего не нашёл.

Жидкостей было немало и совсем недорого. Проснулся Иван хоть и не в настроении, но хотя бы в своей постели. Долго ворочался, вспоминая всю свою жизнь, но пришло в голову немногое.

Дальше – круче. В тот же день он ущипнул в подъезде чужую тётку, приняв её за свою жену, а неделю спустя перестал понимать, зачем ему надо ходить на работу. Зато всё чаще вспоминался ему покойник. Сперва – в своём нормальном покойницком виде, потом – с пивом во дворе или в бане, а то и в спальне – за вполне естественным делом.

В честь всего этого придумал повидать вдовушку. Та была очевиднейше на сносях, но не грустила и на одиночество не жаловалась. Услышав Ванины рассказы, показала ему пятнистого бульдога, правда – женского пола. «Она, – сказала Мариша, – хрычу моему женой была». – «А как же пузо-то твоё?» – «Чего тебе про пузо? Пузы, они легко заводятся», – захихикала вдова.

По всему выходило, что память ему дядя подпортил. «Уж не вселился ли в меня, змей разэдакий?» – подумал было Ваня. Но, взглянув в зеркало, узнал там себя и, хоть об этом успокоившись, мирно запил. Почти месяц рыдал он по растерянной мозаике, выуживая из бутылок солдатиков и девочек прошлого времени. Какие-то пуговички и марки плавали вдоль и поперёк бесконечного ряда школьных парт, а учительница по математике всё норовила укусить за брюхо пятнистую собаку.

Ровно в тот день, когда с утра привычная паутина оказалась строго пятиконечной, Иван опомнился. Какая-то смутно

знакомая женщина в ванной приняла его за лешего и судорожно попыталась перекреститься. Кажется, он ещё наступил на кого-то – то ли на человека, то ли на животное: оно закричало и ринулось вверх, к пыльной вентиляционной дыре. Было предсмертно, но к обеду слегка просветлело. Женщина подавала ему съестное, рассказывая истории про неких, по её же словам, знакомых ему людей.

Сумеречно счастливый Иван Шувалов тихо улыбался, пощипывая себя то за одну, то за другую часть тела. После чая с лимоном и булочками он впал в новое странное состояние – пустой сон, где в сером плавали оранжевые тени геометрических предметов и на все голоса гулко окликали его по имени. Так он и прожил то ли до следующего утра, то ли несколько дней. Да он мог бы проспать и дольше – хоть всю жизнь, если бы его не разбудили на похороны какого-то родственника.

Он встал и понимающе пошёл умываться – за секунду до этого ему как раз снилось...

V. ПЬЕСЫ

Новый Порядок

(по рассказу Е. В. Головина «Куклы»)

Афикоман, или Протоколы «тех самых» мудрецов

(мифодрама)

Александр Дугин

НОВЫЙ ПОРЯДОК

(пьеса по рассказу Е. В. Головина «Куклы»)

Постановочный план

Действующие лица:

Кочегар Федор Иванович: Ватник, чёрная вязаная шапка, широкие штаны, испачканные углём, варежки.
Жаба (Император Клавдий): Корона, эполеты
Петрушка: Чёрная шапочка а-ля Пьеро, белая рубашка с пышным жабо и широкими рукавами, балетное трико, башмаки с острыми вздёрнутыми вверх носами.
Директор цирка: Шляпа-цилиндр, длинный пиджак, борода.
Жена Кочегара: «Ахматовского» типа
3 Куклы: Одеты как маленькие девочки; взлохмаченные волосы, огромные рты.
Двухступенчатый кот
Сантехник Леха (на верблюде-скакалке)
Женихи кукол:
Железный Дровосек
Календарь с задницей
Лысый Жених
Манекен-инопланетянин
Санитары

СЦЕНА 1
Каморка кочегара с топкой

Реквизит:

Стол: таз с надписью «масло машинное»; две нагрудные доски, как у висельников, с надписями «Фёдор Иванович, Кочегар» и «Клавдий, Император, Жаба»; корона императора, эполеты; бутылка водки, стаканы; лопата; топка; календарь; зеркало; шинель; труба (жёлтая, уже покрашенная)

Музыка: Евгений Головин «Куклы мадам Манделип»

Кочегар Федор Иванович в каморке с топкой. Бросает уголь в топку лопатой.

На столе таз, на котором написано «масло машинное».

Кочегар напевает про себя: «DONEC ERIS FELIX, MULTOS NUMERABIS AMICOS, TEMPORA SI FUERINT NUBILA, SOLUS ERIS».

Кочегар подходит к тазу и умывается, по лицу растекается грязь. На его костюме доска с надписью (непропорционально большой) «Фёдор Иванович, Кочегар».

Из топки вылезает (выпрыгивает) гигантская Жаба в императорской короне на голове, и в эполетах. У нее такая же доска на шее, написано «Клавдий, Император, Жаба».

Кочегар: А-а-а, Клавдий, друг мой… Caro Bufonodae amici fures temporum… Как дела в мире огненных духов?

Жаба (*наливает из огромной бутылки рюмку водки*): Prosit! Хорошо дела. Горят, родимые… А правоверия не предают…

Кочегар *(садится за стол):* Amicitia inter pocula contracta plerumque vitrea est…

Жаба: (*наливает еще одну рюмку*): Да, ладно… Es drinkt noch ein Mal. *(вытягивает лапу в римском салюте)*...

Кочегар: Es drinkt *(выпивает*) Я вот что хотел у тебя, Клавдий, спросить…Знаешь ли ты, что такое Visitabis interiora terra rectificando invenies occultum lapidem?

Жаба: Ты бы, Федор Иваныч, глупых вопросов не задавал, а то как бы тебе самому этим visitabis'ом кто в лицо не плеснул. А кто взревнует тебя не дай Бог ко мне, или к жене, или к куклам, а то и, прости Господи, к Петрушке, и наложат такой макияж – в век не смоешь… Вот видела я на днях соседку из третьей квартиры – стоит, пиво прихлебывает, а у самой губы огнем пылают, да вокруг глаз черные очки аккуратно так нарисованы… Спрашиваю: где такой макияж теперь делают? А она мне: это меня вчера пьяный Васька из булочной три лестничных пролета мордой по ступенькам волок… вот и весь макияж…

Кочегар: Многому научает нас наблюдение за жизнью замечательных людей, любезный Клавдий! А Васька этот – тот самый, который походом на эскимосов ходил? С небольшими такими крылышками на ляжках?

Жаба: Не-е-е, не он… Это его старший брат, тоже Васька – у них все три брата Васьки, отец сильно пил, все другие имена при регистрации ребенка из головы-то и повылетали… А матери вообще ихней никто в глаза не видывал.. Только название сохранилось «мать-пещериха»… Только она потом к Бренчалкину,

говорят, ушла… А всех трех Васек отец болезный так портвейном с младых ногтей и вспоил… Справные получились солдаты, и все к булочной тянулись. За знаниями…

Кочегар (*выпивает и смотрит на календарь – в нем только одно число 11, обведенное красным неровным кругом*): Клавдий, мы совсем запамятовали с тобой… Сегодня же день рождения Петрушки… Петрушка. Петрушка… Латыни, конечно, ты не знаешь, да и ничего, ты собственно, не знаешь… (*задумчиво)*… Но ты попробуй, повертись полдня на окаянной трапеции, а на закуску кольца полови, как мышь…

Жаба: Федор Иваныч, скажи на милость, а почему это мышь должна ловить кольца?

Кочегар: Знаешь, Клавдий… Я человек бывалый. Вон Петрушка не даст соврать, однажды видел в цирке двухступенчатого кота…

На заднем фоне проходит Двухступенчатый Кот, облезлый и в потрепанной шинели.

Жаба (*наливает стакан водки*): Ты, Федор Иваныч, конечно, человек непростой, начитанный, с такими лучше язык откусить, чем в споры вступать. Сам же в дураках и останешься… Кота он двухступенчатого видел… Тут нечего возразить…

Кочегар (*выпивает водку, «закусывает» машинным маслом из тазика*): А ты и не возражай, цени умопостигаемое-то… Важнее интеллигибели вообще нечего не существует… Это еще Плотин учил.

Что бы нам, Клавдий, Петрушке на День Рожденья подарить? Вишь, он какой человек, большую должность занимает,

разодет, что твой… ризопрах, а дружбой с простым кочегаром не брезгует.

Кочегар смотрит в зеркало, но там отражается чья-то задница, на которой написано обведенное красным число 11.

Жаба (*наливает*): Ты, Федор Иваныч, выпил бы, может, что в голову и придет…

Кочегар (*выпивает*): NISI INTER BONOS ESSE NON POTEST… Хороший ты человек, Клавдий… О! Вот оно! AMOR ORDINEM NESCIT. Придумал…

Кочегар сгибает буквой «П» трубу и начинает красить её в желтый цвет.

Кочегар *(напевает*): ATTAMEN IN ANGUSTIIS AMICI APPARENT… ATTAMEN IN ANGUSTIIS AMICI APPARENT…

Жаба (*наливает)*: А вот как бы ты, Федор Иваныч, со своей колокольни растолковал мне, что сие знаменует: SATOR AREPA TENET OPERA ROTAS? А то мне второй день эта считалочка покоя не дает, никак из головы не выгонишь…

Кочегар *(выпивает*): Это, Клавдий, банальный палиндром, а означает он вообще всё, всю бескрайнюю вселенную, в которой мы затеряны… Но поменяй в слове Sator иже глаголемый «Сеятель» гласные на Soter и получишь тайное имя того, кого мы ждем-ждем и ждать забыли…

Готово, идем, поздравлять нашего именинника… Грядем, Клавдий, в цирк! Circus mundus absurdus…

Музыка: Triarii «Regicide II»

Жаба, выпив стакан водки, поводит плечами с эполетами, поправляет съехавшую на бок корону и повелительным жестом указывает Кочегару на пол. Он присаживается на корточки. Жаба величественно садится ему на плечи, они удаляются под музыку.

ЗАНАВЕС

СЦЕНА 2
Цирк

Реквизит:

Стул; ширма; палочки с нитями; доска висельника («Директор цирка»); костюм для Петрушки; столик с бутылкой водки и стаканами.

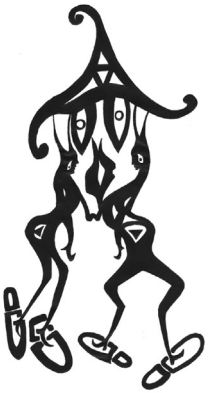
Музыка (еле слышно): Leontyne Price – Bleuet (‘Jeune homme de vingt ans’), song for voice & piano, FP 102 Composed by Francis Poulenc.

Директор цирка стоит на стуле; его видно по пояс, ниже – ширма. У него в руках палочки с нитями, которые опускаются вниз. На груди доска висельника с надписью «Директор Цирка». Он – Карабас Барабас с нимбом.

Под ним – перед ширмой – Петрушка (человек). К рукам Петрушки привязаны нити. Директор двигает руками, а Петрушка повторяет его жесты. Он – в костюме Пьеро; с жабо, в балетном трико.

Входит Кочегар с Жабой на голове.

Кочегар подходит к Петрушке, Жаба спрыгивает с его головы и, налив себе водки, начинает в одиночку пить.



Ave Petrushka! Felicites Anniversario Tuam!

(Торжественно надевает ему на шею водопроводную трубу).

Петрушка (*неуверенно*): И Вам здравствовать, Федор Иваныч… А что это, Федор Иваныч? (*указывая на трубу*)

Директор (*сверху, встревая в разговор*): Вы что, новый номер готовите? Или как?

Петрушка (*совсем растеряно*): Не-не-не знаю.

Кочегар: Это подарок ко дню рождения, Петруша. Все магазины в центре обходил, так там ничего стоящего … ермолда одна. А это… полюбуйся. В цирке может и не пригодится, хотя я думаю, такая вещь всюду место найдет, а в метро там или в церкви – первейший инструмент.

Директор: Это как понимать, Федор Иваныч? Загадочно выражаешься, впрочем, как всегда… Зачем такая труба в вагоне метро? Каково ее функциональное значение?

Кочегар (*снимает трубу в виде буквы «П» с шеи Петрушки, одевает на себя и изображает, как будто он в метро*): Эка ты не сообразишь никак… Ну, скажем, заходишь ты в метро – там битком набито – и кричишь: «Особый вход бакалавру! Тороплюсь на конференцию!» Ну, собьешь трубой пару старух – их ведь там как килек в бочке – не ты, так кто другой.

Петрушка (*с удивлением*): А зачем старушек сбивать?

Кочегар: Как зачем? Для экологии…

Директор: Ну, а в церкви? Там от трубы какая польза?

Кочегар: Тут дело особое, почет особый. Вот заходишь ты, Петрушка, в храм, свечку поставить или усопших кукол помянуть… А у тебя на шее труба… Служба прерывается, священник возглашает: «Братие! Ныне к нам явился человек с трубой, человек эвхаристический! Во имя Господа, подайте ему от скудости вашей!» Ну, и уйдешь из церкви с полным кульком продуктов.

Повисает напряженная нездоровая пауза, у Директора на лице выражение галлюцинации.

Кочегар возвращает трубу на шею Петрушке.

Петрушка (*чтобы переменить тему*): А помнишь, Федор Иваныч, я тебе свисток подарил?

Кочегар: Как не помнить! (*обращаясь к Директору*) Понимаете, товарищи циркачи, машинист наш чуть что, любит храпока давать. До аварии раз десять не дошло. Однажды въехал на запасную станцию и трое суток продрых. Пассажиры уже решили, в укрытие, мол, поставили, война началась.

Тут Петрушкин свисток, дорогой мне как память и как подарок одновременно, и пригодился…Машинист спит, пассажиры под скамейки забились и затихли…Ну, я машинисту подхожу и к-а-а-а-к свистну в ухо – пронзительный такой свисток, страсть, так он мигом в чувство пришел.

Так я ему за Жабу решил ему отомстить!

Директор: За какую Жабу?

Кочегар: Да вот за эту… (*Жаба наливает, пьет и кивает*). Не видите что ли? *(Директор и Петрушка смотрят на Жабу, но по их глазам видно, что они НИЧЕГО НЕ ВИДЯТ, то есть Жаба есть галлюцинация Кочегара*). За Клавдия моего… За огнеродное императорское чудо…

Надо вам сказать, ребята, человек я компанейский, дружелюбный. Это еще до Петрушки было. Прихожу раз на работу, ну, там уголек разгребаю, смотрю, что-то шевелится в топке. Может, думаю, саламандра ко мне пожаловала. Такое часто случается при нашей работе.

Петрушка: А что такое саламандра, Федор Иваныч?

Кочегар: Брема читать надо… Саламандра есть anima merabilis cum colla in ingnis existentae habens, то есть баба такая необычная, одним словом….

Так вот, она шевелится и похрипывает, я подумал нечисть какая, хотел лопатой огреть. А потом смотрю – жаба. И красавица какая – ну просто сил нет! Брыластая да бородавчатая, а глаза смотрят грустно-грустно – не обижай, мол, меня, я к тебе погреться пришла.

Жаба*: (кивает и пьет рюмку):* Ровно так все и было. Именно этими самыми словами я открыла ему свою суть... *(Петрушка и Директор не слышат)*

Петрушка: Погреться? Так жабы в болоте живут, разве им холодно бывает?

Кочегар: Почитай, саго Petrushka, Плиния Старшего, у него таких случаев много описано. Ах да, я и забыл, ты насчет книг того… чистая кувалда. Ну, так вот. Погладил я Жабу и назвал ее ради красоты и особого величия «императором Клавдием». Но тут доходяга машинист ко мне прицепился с насмешками да прибаутками. Главное – видный был бы человек, а то ростом с мою Жабу и весь в бородавках. Ну, зачем машинисту бородавки, я вас спрашиваю? На такой вопрос и Платон не ответит. Чуть что, бежит по коридору и орет: полюбуйтесь, Федор Иваныч свою Клавку кормить пошел. Это я, значит, ставил Клавдию блюдце молока. «А как она в постели, – шутил помощник, – Ничего, а»? «Из-за того и с женой развелся», – издевался машинист. «И надо же! Недаром говорят, черт раз в тридцать лет слово правды сказывает».

Петрушка: А что– хорошо жене-то было смотреть, как ты, Федор Иваныч, домой идешь с Жабой на голове. Говорят, первый раз жена-то твоя Федор Иваныч, как увидела ее, так и хлоп в обморок. А правда ли, что она будто щенка предложила завести, тварь добрую, мол, полезную, а не эту страхолюдь?

Жаба: Сама она страхолюдь, вот бы и завела сама щенят да поросят! Красота есть не плод материальных установлений, но животворящая мощь созерцающего преэтернальные образцы духа…

Кочегар (садится): Нет, Петрушка, не совсем так оно было. Но это история особая… Про кукол, про женихов и про гудрон… HOMINES CAECOS REDDIT CUPIDITAS. Сейчас я вам всю наррацию в совершенном виде и представлю…

Музыка (чуть громче): Leontyne Price– Bleuet (‘Jeune homme de vingt ans’), song for voice & piano, FP 102 Composed by Francis Poulenc

ЗАНАВЕС.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ
Жилище Кочегара

Реквизит:

Стол; таз с машинным маслом; лопата; бутылка водки, стаканы; ширма; 3-4 (в зависимости от количества кукол) больших окровавленных ножа; детские платья, бантики, рога (для одной из кукол); большое зеркало; скамеечка или стулья (для кукол); томик стихов Верлена; голый манекен с лицом инопланетянина; палка с головой верблюда; давленая клубника в миске; стол с различными вещами, разложенными на нём; 3-4 удочки; вместительный мешок.

Квартира Кочегара. Стол. На столе таз с машинным маслом. За столом сидит Кочегар, опирается на лопату, перед ним водка. И Жаба (уже пьяная, но всё ещё сжимающая бутылку водки). В углу стоит ширма. Над ней Директор театра,

а под ним Петрушка. Они слушают рассказ Кочегара и кивают время от времени.

Кочегар: Так вот, надо сказать, жена моя была белошвейкой, и часто брала заказы на наряды для кукол *(пауза).*

Появляются три куклы; они одеты как маленькие девочки, с гигантскими кровавыми ножами в руках, огромными ртами и растрепанными волосами. У одной из них – рога.

Ну, это как кто соображает, а, на мой взгляд, более коварных и злобных существ и на свете-то нет. Так и норовят какую-нибудь гадость сделать.

Меня-то они избегали – лопаты моей боялись. А вот чтобы скинуть банку варенья на голову или обсыпать дустом, или иголку в одно место воткнуть, или будильник под ухо на три утра завести – первейший народец.

А так – тихони. Чинно сидят вокруг зеркала – наряды примеряют.

Куклы садятся перед зеркалом, и начинают говорить друг с другом на непонятном кукольном языке тоненькими голосами.

Кукла 1:
Дрэ мандэ сы, кэ мэ нанэ.

Кукла 2*:*
Исын тутэ ко васт, а ками-наками никонэскэ на дэса.

Кукла 1:
Дрэ екх екх, дрэ дукх нанэ.

Кукла 3:
Исын дрэ муй, о данд нанэ.

Кукла 1 *(ехидно):*
Дро дром сы екх, дро форо дуй, кицы дро дроморо?

Кукла 3 *(смеется):*
Сым екхджено. Балвал э чяр марэла, Лэ чириклэн традэла дурыдыр.

Кочегар: Одна другую мазнет губной помадой или ущипнет – так это баловство. Кукла сидит против зеркала, глаза пялит, любуется, значит, собой. А жена – тоже не дура, сядет рядом, и сама глаза пялит.

Появляется Жена Кочегара. Очень изящная и декадентского вида женщина, похожая на Анну Ахматову, с длиной сигаретой, в черных перчатках, и тоже садится к зеркалу.

Кочегар: Оторвать их от этого занятия – ни в жисть. Попроси жену в магазин сходить – будто и не слышит. Посидят часиков пять у зеркала и сваляться на пол.

Куклы падают на пол. Жена пускает кольца дыма в потолок и читает томик стихов Верлена.

Кочегар: Продрыхнут еще часиков пять, усядутся, и пойдет тарабарщина: лоскутки да ленты, нитки да иголки, вопли да визги.

Петрушка (*из угла)*: Постой, Федор Иваныч, ты ведь о куклах рассказываешь, то есть о тварях бессловесных. Как же они банки с вареньем скидывают, вопят да визжат?

Куклы визжат.

Кочегар: Ах ты, куриная твоя голова! Ты что ж, думаешь, одна только форма жизни существует? Вот шляется по свету цирковой парикмахер, сапогами гремит и на том промысел Божий и кончается? Да ты почитай хотя бы Фому Аквинского… Миры невидимых тварей заполняют собой многочисленные этажи плеромы и проникают в толщи материи, претворяя ее в живородящую стужу… Впрочем, ладно…

Директор: Да ты не возражай, Петрушка. Помнишь, с соседней крыши голый пупсик свалился, мальчонку едва не пришиб.

С потолка свешивается верх ногами голый манекен с лицом инопланетянина.

Петрушка (*обращаясь наверх к Директору, который при этом водит руками Петрушки*): Ну что ж, случай и больше ничего. Отдельное от всего изолированное происшествие…

Кочегар (*поясняет*): Так у них же голова трухой набита, чуть в трухе дырка – случай и больше ничего. Это как наш горбатый Леха на верблюде ездил. Какой еще верблюд? – возмущался он. Верблюдов в зоопарках содержат на государственный счет. А это кобыла и больше ничего.

На заднем фоне проезжает на палке с головой верблюда Лёха – пьяный вусмерть сантехник.

Так. На чем я остановился? Жена пыталась приучить кукол к своей еде. Конфеты им не давала – вредно, пирожным могут платье запачкать, зато кислой капусты, свеклы да редьки – здрасьте-пожалста. Представьте: нарядная, белая, румяная кукла, а вся рожа измазана свеклой.

Жена размазывает куклам по харе красную краску.

Кочегар (*обращаясь к Жене)*: Что ж ты барышень своих как чумичек кормишь?

Жена: Отстань от процесса усваивания витаминов… Сам гвоздей в сметану насувал, а теперь морду воротишь… И правильно, кто в своем уме столько калорий разом поглощать будет… Ты бы туда еще живых карасиков запустил…

Жена пытается запихать в рот куклам всякую дрянь, которая разбросана вокруг, включая рубанок, доску для нарезки овощей; куклы плюются и строят недовольные рожи.

Кочегар (*обращаясь к Директору и Петрушке*): Я уже упоминал, злее существ, чем куклы, не найти. А лицемерки какие! Подсластятся к хозяйке за ее редьку, целуются, благодарят, а сами норовят булавкой побольней уколоть, белые туфли гуталином разукрасить или платье разрезать.

Куклы крутятся вокруг жены Кочегара, верещат на цыганском языке.

Кукла 1:
Дрэ дуй екх, дрэ дэш нанэ. Дро форо дыкхэс, дро гаворо нанэ.
Ко хабэ исын, ко пибэ нанэ. –

Кукла 2 *(одновременно)*:
Нэ пал амэндэ на ровэн ёнэ.

Кукла 3 *(одновременно):*
Лэстэ исын, тутэ нанэ.

Кочегар: Устроят какую-нибудь каверзу, рассядутся в кружок, и давай рассуждать про женихов. И все в таком роде: один

лысый да при одной ноге, у другого один глаз, зато стеклянный, третий похож на лотошника во фраке. Порядочно доставалось мужскому полу, да и женскому не сладко было.

Сцена выбора женихов.

Куклы сидят перед зеркалом и гадают на женихов. В зеркале (оно прозрачное) проходят Женихи: вначале Задница с надписью 11 (день рожденья Петрушки), потом какой-то Лысый человек с большим глазом на пол-лица, затем Железный Дровосек и т.д.

Кукла 3:
Дро гав исы, дро форо нат .

Кукла 1:
Ко дад исын, ко как нанэ.

(все трое хохочут)

Кукла 2:

Дрэ «исы» нанэ, дрэ «нанэ» дуй.

Кукла1:
Ивья э зор чюрдавас бэршорэнца? Ивья мардя о цвэты иворо? Дрэ бар о кашт хачёла лэ патрэнца, на татькирэл мро чёроро ило?

Кукла 2:
Дро маро исын, дро парноро нанэ.

(все трое хохочут)

Кочегар: Только заметил я, что куклы стали по ночам в кружок собираться, да шептаться втихомолку.

Свет тускнеет, куклы бормочут

Звучит зловещая музыка.

Кукла 1:
Нэ со ровэса, дылыны! Трэби тэ састякирэс тырэ матымарис..

Кукла 2:
А кай ёй дживэла

Кукла1:
Ашыл кхангири. Пуч рашаскиро кхэр, каждо мануш тукэ пхэнэла

Кукла 2:
Рашаны бэшты сыс кэ фэнштра.

Кочегар: Поначалу, как водится, про бархатцы да шелковинки, а потом, слушаю, другая тема у них наметилась: про суровые нитки, узелки да про гудрон. Задумали они сеть мастерить да карасей ловить – уж больно им приелись редька со свеклой. Жена возражала, спорила, да потом согласилась. Будет у меня трудовой коллектив кукол-рыбачек.

Музыка: Karl Jekins&Adiemus «Dies Irae».

Темные красные тени начинают наплывать на комнату. Жена Кочегара пятится в угол и уходит со сцены (встаёт за зеркало). Куклы достают удочки.

Сцена «Рыбалка»: куклы, забрасывая удочки в зеркало, ловят женихов и разговаривают между собой:

Кукла 1:
Миштыпэн акана ваш састякирибэн, – пхэндя учи пэса романычяй.– Биловэнгиро тэ чячюнэс састякирна!

Кукла 2:
Карасиков бы

Кукла 3:
Тэ захасёл тыро кало шэро тырэ психэндыр, тэ тэ залыджял тут мандыр балваляса тырэ бибахталэ э джиибнаса, дикхэс жыко со домардямпэ – ко вэшытко дэсторо

Кукла 1:
Лодыя дрэ амаро таборо екх ром, кхарнас лэс Бурдаса.

Ловят Женихов. Тащат сквозь зеркало вначале клюнувшего Железного Дровосека. Но он срывается и падает обратно за зеркало.

Кукла 1:
Кэ ёв исы,

Кукла 2:
кэ мэ нанэ, кэ кажно исын, кэ окна нанэ.

Потом клюнула Жена Кочегара – на сей раз с той стороны Зеркала. Ее вытаскивают куклы и начинают полосовать Ножами.

Кукла 1 *(яростно):*
Ядякэ мэ чюрдава лаворэ… Ко бузно исын, ко бубно нанэ.

Кукла3 *(зло):*
Сама Ты бубно… Режь больнее… Ко бузно исын... *(передразнивает)*

Кукла 2:
Дрэ ив дыкхэс, дро бов нанэ.

Кукла 1 *(угрожающе):*
Палсо ровас?

Кукла 2:
Сыр пхэнэс сыр шунэс

Она бьется и орет. Играет католический хорал. Куклы ее расчленяют и упаковывают в мешок. Берут топор и отрубают одну руку, бросают вверх, потом вторую руку, следом– третью... Затем зашивают мешок и смазывают гудроном. Куклы падают и валяются на полу. Музыка смолкает.

Жаба *(пьяная, едва ворочая языком*): Эх, Федор Иваныч, не повезло, конечно, жена-то белошвейка была... Как бЕло шила-то…

Кочегар (*к залу*): Только заметил я, товарищи, чем больше палец выпрямить хочешь, тем кривей он выходит. Собрался утром на работу, в доме необычная тишина, только в середине комнаты неподвижный тюк лежит, едва-едва вздрагивает.

Кочегар наклоняется над мешком с трупом жены и начинает его рассматривать.

Потрогал – весь липкий, в гудроне. Я обомлел, остолбенел, а тут на меня орава кукол посыпалась.

Куклы оживают и окружают Кочегара.

Куклы *(кричат хором):*

Мрэ лаворэ, мрэ бэршорэ тэрнэ… Екхэ лавэса: Дро да вэш годяса.. На ракирэн бутыр совнакунэ.

Кукла1: Марш на работу! Мрэ лаворэ… Пошел… Arbeit macht frei!

Кочегар *(обращаясь к залу с возмущением):* Это они мне приказывают…

Что это? (*показывает на мешок с трупом*) Где белошвейка? Что вы, терафимы окаянные, с хозяйкой сделали? И это вы рыбалкой называете? Карасики, говорите?

Куклы *(кричат хором):*

На ракирэн мирэ совнакунэ, барэ дрома чириклорэн кхарэна... Нэ пал амэндэ на ровэн ёнэ. Мро тэрныпэн дро илоро ровэла,

Кукла 1: Будешь орать да скандалить, мы из тебя еще и не такого карася сварганим. Что с нами будет? Мы ведь мертвые. Нас мастерят для утехи хорошеньких девочек, которых нам ох как приятно мучить.

Кочегар: Я не слушал их белиберду, схватил инструменты, разрезал отверстие для рта – вроде дышит. Позвонил в скорую, на следующий день целая бригада приехала. И одеты так празднично…

Входят санитары и забирают мешок с Женой Кочегара. Куклы одевают шапочки медсестёр, и начинают стетоскопом слушать мешок; уходят вместе с санитарами.

Как увидели мешок – в обморок. Никогда им не приходилось видеть столь тщательно, столь ажурно прошитую теле-

сную ткань. Ну, а потом что было? Что было? Похоронили, вот и вся недолга.

(Здесь Петрушка и Директор меняются местами и Петрушка начинает управлять директором)

Петрушка: Терпеть не могу редьки да свеклы, недавно на моих глазах парнишка на свекле въехал под трамвай. А ну их к бесам, эти витамины…

Кочегар: Если честно сказать, дела эти не разбери-поймешь, и никто на свете их не разумеет. Даже не знаю теперь, а была ли у меня жена? Или это просто игра моего усталого имажинэра… Стоп, а кого же тогда похоронили? И какая такая вся недолга…

Директор: Это корневые слова… Вот и у меня было... Кукла Светка уселась посеред мостовой и ревет. А как туда попала – ни она, да и никто кругом не знает. Вот Федор Иваныч человек ученый, а наверняка и он жизни от смерти не отличит. Потому – величие премудрости. Корневые слова! Иногда кажется человек живой – а он мертвец мертвецом. Во время войны многое сказывали про всякие такие дела. Положишь куклу в ящик, а она глядь – на заборе ногами дрыгает. Скажут, забыл. А если ты ее в муслиновое платье нарядил, а она на представление является в шелковом? Опять забыл. Что же получается? Вся жизнь из одних «забытьев» складывается? Или вот, задумал я на детском утреннике «Василия Теркина» ставить. Все хорошо, детвора собралась, кукол собрали, Теркина нету. А как без него прикажете героя играть? Обыскались, залезли даже в дровяной склад. Нету Теркина. Решили заменить спектакль, поставить «Сказку о рыбаке и рыбке», хотя ребятам она порядком надоела. Только я заныл: «Смилуйся, государыня рыбка», из глубин морских раздалось: «Пол-литра кинешь, может и смилуюсь». И

выплывает Теркин в тельняшке, напевает на гармони: «Одесса, мама, жемчужина у моря». Ребята веселятся, спектакль сорван.

Кочегар: Что с людьми жить, что с куклами – одна маята, каверзы одни, либо гадости. Ну что, куклам плохо жилось? Первеющие модницы, а насчет жратвы – ну, повздорит баба свои глупости, не убивать же за это человека. Правда, злость в куклах сидит, ох злость... И откудова она берется – поди разбери. А в людях? Человек вроде хороший, а такую несуразицу про тебя наплетет, такие гадости порасскажет, что потом поглядишь в зеркало – я или не я.

Смотрит в зеркало, а оттуда на него взирает Железный Дровосек.

Опять же – куклы. Просились они на свет Божий? Мало их кроили да сшивали, от одного мастера к другому кидали? А потом: лежи себе на складе, жди, пока тебя хорошая девочка купит. А достанешься злыдне, уродине? Или, не дай Бог, прирожденной училке? Так она часами будет свою азбуку повторять, пока не посинеет. Очень она кукле нужна, эта азбука! А потом она, училка, рот разворотит, да как заревет свое «до-ре-ми…», аж трамваи с рельсов посшибает, не то что кукол…

ЗАНАВЕС

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Кочегар один висит в пустоте

Кочегар (*философски мыслит*):

SIC TRANSIT GLORIA AMORIS.

Куда летит бабочка...

Это вопрос? Или надо истолковывать его как окончательный и бесповоротный ответ?

Куда…

Что не говори, а высшее творение *не может* не сотворить чуть пониже.

(задумчиво)

Хорош был бы Петрушка, если бы вместо своих пестрых лохмотьев да погремушек напялил золотой фрак или, скажем, форму пожарника.

Чувствую я, что все должно быть при деле, в гармонии.

Взыскует душа прорядка.

Нового порядка…

Но не той пародии на порядок, который, показухи ради, всобачивается сверху, клыками.

При таком старом порядке ведь только и сделаешь из людей, что измученных скоморохов.

Или троллей…

А ведь согласно Ямвлиху есть и иерархии падших ангелов… А над ними – за горизонтом нашей последней тайной мечты – люди…

Из топки вылезает Жаба с гитарой и в короне. Начинает петь.

Жаба:

Мы здесь ничего не узнаем, и наши пути все темнее
В далеком Парагвае будут светить орхидеи,
И будут жестокие розы любить элегантных змей
И будут рыдать альбатросы на могилах своих королей
В нашей наивной крови
Полет инфернальных рыб…
Ах, наши песни любви…

Свет гаснет. Висящий в воздухе Кочегар освещен.

Музыка: *Евгений Головин «Марихуановый сон» со слов «В устах бородавчатых жаб.*

ЗАНАВЕС

АФИКОМАН,
ИЛИ
ПРОТОКОЛЫ ТЕХ САМЫХ МУДРЕЦОВ
(мифодрама)[1]

Действующие лица:

72 мудреца (Синхедрион)
Любавические хасиды
Глава Моссада Гершом Саламон
Члены секты «Верные Храму»
Держатели Красной Коровы
Носильщики мальчика Первосвященника
Зеев Жаботинский
Джон Цорн
Псой Короленко
Израильский левый из партии «Мерец» (убийца Красной Коровы)
Голем
Некто с рогами

---

[1] *Сценография Артура Дугина*

СЦЕНА 1
В ожидании Кого?

За натянутой белой тканью силуэты сидящих спиной к сцене раввинов. Они пересаживаются по кругу, меняя головные уборы, создавая впечатление движения камеры по кругу. Так показывается весь Синхедрион – 72 фигуры.

Рав Шмуль: Мы с вами живем во время последней четверти 6-го тысячелетия. Что это значит? Это значит, что мы на пороге дней Мессии. Наш праведный Машиах ступит на нашу грешную землю через 238 лет. Не пора ли нам начинать готовиться?

Рав Мози: Рав Шмуль, неужели нам так важны эти числа? Ведь как написано в Торе: «Необходимо ждать прихода Машиаха каждый день, и целый день... Недостаточно верить в приход Машиаха, но каждый день каждый должен ожидать его прихода…»

Рав Зуся: Рабби Мози, одно другому не мешаэт! Да и разве наши упорные старания – не есть ли лучшая форма ожидания? А что касается чисел, рав Мози, то разве не мы точнее всех считаем?

Рав Иегудиил: Рав Зуся прав. Вспомните, как мы готовимся к хануке. Мы заранее надеваем праздничную одежду, за несколько дней начинаем готовить стол. Совершаем омовения… И точно так же мы должны начинать готовиться к приходу нашего славного Машиаха уже сегодня – заранее… чтобы чегой-то там не упустить…

Рав Захер: Я думаю, вы вообще все ошиблись в вычислениях. Согласно Шимону бар Иоахйи и текстам великого «Зохара», мессианские времена наступают в 5559 году, чья гематрия

дает нам имя Благословенного, прочитанное задом наперед 16 раз вполголоса. По гойскому календарю это 1999 год. В этот год как раз было лунное затмение, а в пророчествах Нострадамуса указывается на Пришествие Великого Царя Ужаса. То есть мессианские времена наступили, недаром мы собрались на земле обетованной… Могли бы не вернуться, не начнись последние времена.

Рав Симеон: В Зохаре сказано: «*Пройдет шестьдесят лет после затвора этого 6-го тысячелетия, и Божество неба нанесет свой визит дщери Иакова. К этому времени, когда она удостоится "поминания", пройдет 6 с половиной лет. И от этого момента пройдет еще 6 лет, что составляет 72 с половиной года*».

Рав Гадиил: Через 72 года Король-Мессия проявит себя в Галилейской земле, и когда звезда Востока проглотит семь звезд Севера, и пламя черного огня будет висеть на небосводе шестьдесят дней, войны разразятся по всему миру, в точке Севера, и два царя падут в этих битвах. Все народы сплотятся против дщери Иакова, чтобы выбросить ее из мира. Об этой эпохе написано: "Это время печали для Иакова, от нее придет освобождение".

Рав Йодль: Тогда души и тела исчерпаются и должны будут обновиться, тебе дано об этом знать в стихе: "Всего людей, принадлежащих Иакову, и пришедших с ним в Египет (...) всего людей? 70!" На семьдесят третий год все цари мира объединятся в великом городе Риме, и Святой, будь он благословен, изольет на них огонь, и град, и глыбы стекла, и они будут уничтожены. Все, кроме королей, которые не успели прибыть, те вернутся и снова начнут войны. Тогда Царь-Мессия объявит себя на всей планете, вокруг него соберутся многие народы и многие войска, пришедших со всех концов света, и дети Изра-

иля соберутся воедино повсюду, где они находятся, пока число лет не достигнет ста.

Рав Нецарот: Рав Йодль сказал истину – эмет; Все ясно, речь идет о 2012!

Рав Ионас: Это значит, что закончилась Шемитта Гебура, эпоха наказания и испытания. И все ради того, чтобы святой народ совершил таинства Тешуба.

Хасид Шлома Калеба: Послушайте, о чем ви тут толкуете? Наш Машиах уже среди нас. Это Рабби Шнеерсон. Напомню, что 4 апреля 1992 г. был принят псак-дин о том, что Любавичский Ребе считается потенциальным Машиахом.

Рав Ионафан: Да что ви говорите? Шнеерсон благословлял американским долларом – это форменное безобразие. И наливал посетителям русской водки. С каждым выпивал. Представляете, каким он бывал к вечеру, когда пора зажигать хедер и ставить на стол миньян?

Рав Мазох: Ваш Шнеерсон ни разу не был в Израиле, и к тому же он уже мертв.

Хасид Исаак: Ну и что, что он мертв? Разве вы забыли что Машиаха-то – два?…. и какого из двух ждете вы?

Рав Идумеах: Ребе Исаак прав, согласно преданиям, мы будем свидетелями прихода двух Машиахов: Бен Юсефа (потомка Иосифа) и Бен Давида (потомка Давида).

Рав Нахман: Машиах Бен Юсеф – печальный Машиах, который придет к нам и укажет на наши грехи. Это будут времена большой скорби. Будет великая война с Гогом и Магогом, в которой Машиах Бен Юсеф, как уточняет Раши, будет убит.

Р**ав Абурбанипал:** Рамбам уточняет: потомок Йосефа появится в горах Галилеи, и вокруг него соберутся люди из нашего народа, и пойдет он к Храму, который будет в руках Эдома. И останется там некоторое время, пока не выйдет на борьбу с ним царь по имени Армилиус.

Рав Аберраим: Будут они воевать. И Армилиус захватит город и возьмет пленных. Потомок Йосефа будет в числе погибших. Это будет временем больших бед для народа. Особенно будет тяжело из-за упадка в отношениях со всеми народами, которые изгонят его в пустыни, где он узнает голод и страдания. Из-за этого многие уйдут от Торы, останутся избранные, очищенные в своей вере.

Рав Соловейчик: Однако сказано, что если мы раскаемся, то великие Печали обойдут нас стороной и потомок Давида придет к нам уготавливать пришествие потомка Иоасифа, который окажется главным Машиахом, несущим избавление народу Израиля.

Рав Аарон: Даа**...** желательно как-нибудь проскочить этот этап Бар Йосефа и сразу перейти напрямую к избавлению… Ведь Мишна говорит нам: «Сделайте пути народа кривыми, и волчицы покроются козами», что Рамхаль трактует как: проскочите поскорее то, что вам неприятно, иначе вам будет еще неприятнее…

Рав Азерафиил: Поистине нас ждут Великие дни. Но я бы хотел поставить вопрос иначе. Куда придет Машиах?…

Все вместе: А это тайна Эрец-Исраель!!!

СЦЕНА 2
Подкоп

Рав Эльхонон: Нашему праведному Машиаху нужен Храм. А что сейчас на месте храма? – там исламское недоразумение. Я считаю, что пора бы уже с этим недоразумением что-то делать.

Рав Хийя: Рав Эльхонон, зачем что-то делать? Ведь сказано, что когда придет Машиах, тогда и будет построен третий Храм.

Рав Шломо: Ребе, и кто вам это сказал? Храм надо начинать строить уже сейчас – а то ми можем и не успеть– на кого мы тогда будем похожи? На лузеров…

Рав Вольф-Велвел: Мечеть надо сносить! Однозначно…

Рав Иегуда: То есть, как это сносить? Кто же осмелится ступить на святую гору, и, более того, взять на себя такой страшный грех? Ведь святыня Кадош может оказаться под нашим сапогом… А это прямой путь в Геену…

Начальник Мосада: Друзья, а ведь можно и не сносить. Можно сделать так, чтоб само упало – нужно просто неможечко подкопать… И все… И само падало…

Рав Хохмаим: Наши люди давно создали передовой отряд «Верный Храму». Подкоп ведется, подземные ходы роются

Рав Кох: Мы, кстати, уже загодя начали готовить первосвященника для Храма. Самые знатные Левиты носят на руках этого мальчика, который ни в коем случае не должен касаться земли…

Вносят мальчика на паланкине. Один из носильщиков спотыкается, мальчик падает. Быстренько ставят его на место. Уносят.

СЦЕНА 3
Красная Корова

Рав Кук: Пока наши братья роют подкоп, и готовят первосвященника, мы должны найти Красную Корову, чтобы принести ее в жертву. Пепел этой Коровы нам нужен для того, чтобы совершать омовения перед входом в Храм.

Рав Бериил: Эта жертва всесожжения необходима для очищения святого народа от грехов, совершенных нашими праотцами... Когда они поклонились золотому тельцу – перед приходом Машиаха мы должны совершить обратный ритуал. То есть засунуть проклятого тельца туда, откуда он появился…

Равы одновременно: Мы ее уже нашли!
Рав Менахем: Этого не может быть!!!

Вносят Корову – начинают осматривать. На Корову покушаются левые израильские демократы из партии Мерец. Террориста хватают и приводят к Синхедриону.

Израильский Левый: Фашисты! Фанатики! Что вы сделали с палестинским народом? Вы готовы переступить через законные права человека!

(Охранники его уводят, но он продолжает кричать из-за сцены):

Прогресс – модернизация – два народа два государства – да здравствуют гей-парады и Дана Интернешнл…

Раввины продолжают осматривать Корову.

Рав Шнеур *(находит белый волосок):* Божешь мой! Белый волосок!

Рав Шимшон: Да тут целое пятно!

Рав Леви: И не только пятно, с чего вы вообще-таки взяли, что эта Корова красная – по-моему, она белая с черными пятнами…

Рав Эфраим: Где вы увидели пятно, ну-ка посветите сюда – она просто вся коричневая. Тьфу…

Прогоняют Корову.

СЦЕНА 4
Эрев Рав и тайна имени

Рав Шломо*: «*Как Роза посреди колючих кустарников, такова моя возлюбленная среди юных дев».

Рав Эзехиас: Что такое Роза? Это Община Израиля. Живой индивидуум – это Израиль, потому что мы, евреи, сыновья Святого, будь Он благословен, и от Него приходят наши души.

Рав Шрага: Но откуда тогда приходят души остальных народов, “акумов”?

Рабби Элеазар: “Они приходят с “левой стороны”, и все эти народы нечисты и делают нечистыми всех, кто к ним приближается. Надо заметить, что в каббале термин “левая сторона” является почти эквивалентом “другой стороне”, ситре ахер.

Рабби Аба: Благословенна доля израилитов, которые помещены выше всех остальных народов, так как уровень израилитов принадлежит к верхнему миру, а уровень всех остальных народов – к нижнему миру. Израилиты принадлежат стороне святости, другие народы – стороне нечистоты. Израилиты находятся справа, все остальные слева.

Рав Дов: А почему же нам пришлось столько тысячелетий скитаться и страдать от гойских правителей? Если мы – роза, а они – отбросы пред ликом Элохима?

Рав Лейба: Это все из-за народов великого смещения, Эрев Рав.

Рав Гершом: Это долгая история. Начинаем с Тетраграмматона.

Каждая из четырех букв соответствует четырем аспектам божественности. Чтобы лучше представить себе эту теорию, лучше расположить все четыре буквы по вертикали, одну под другой.

I
H
V
H

Первая буква, yod, означает самого Благословенного, из которой исходит вся духовная энергия Бога-Творца. Йод уподобляется огню, зажегшемуся посреди изначального мрака непроявленности. Это фаллос Господень.

Рав Цирюльник: Вторая буква – he – представляет собой женский аспект Божества, называемый также “Шекиной Сверху”. Это he отождествляется с Мудростью и Небесной Благодатью. Оно называется каббалистами Матерью или Женой.

Рав Цефания: Третья буква – vau – похожа на удлиненный yod. Она представляет собой ось или мост, которые связывают между собой “миры верха” и “миры низа”. Это также мужская буква, называемая иногда Сыном. Vau выполняет функцию мистической связи, посредничества между небом и землей, обеспечивает связь “нижних” с “верхними”.

Рав : Четвертая буква – тоже he, как и вторая буква – означает “Шекину снизу”, божественное присутствие, расположенное в нижних регионах творения. Это второе he или “маленькое he” мы отождествляем с Общиной Израиля, т.е. с нами. “Нижняя Шекина” некогда находилась в иерусалимском Храме, но после его разрушения она отправилась вместе с “избранным народом” в “четвертое изгнание”, где с этих пор и пребывает.

Рав Гад: Но в структуре божественного имени произошла катастрофа. Причем по вине все тех же народов Великого Смешения и их демонических покровителей.

Рав Ирмиягу: Кто эти народы?

Рав Гадалия: Великое Смешение (Эрев Рав) составлено из Нефилимов, Гиборимов, Амалекимов, Рефаимов и Анакимов.

Рав Барух: О Нефилимах сказано: «Сыны Божии увидели, что дочери человеческие красивы». И вскоре они восхотели их, и Святой, будь Он благословен, заставил их пасть в нижний мир в цепях. Сыны Божьи назывались Аза и Азаэль, однако души Великого Смешения, которые от них происходят, называются Нефилим, которые сами себя обрекли на падение, блудодействуя с “красивыми” женщинами. Итак, Святой, будь Он благословен, вычеркнул их из мира грядущего, что бы они не имели в нем никакой доли.

Рав Бенцион: Гиборим представляют третью группу, составляющую Великое Смешение, это о них написано: “Это герои, люди славные”. Они происходят из того же рода, что и люди Вавилонской Башни, которые сказали: “Пойдемте, построим город и сделаем себе имя!” Они строят синагоги и школы и кладут там свитки “Торы” с короной на голове, но все это не во имя ЙХВХ, но чтобы сделать себе имя: “Сделаем себе имя!”. Но так как они приходят с “другой стороны”, они презирают детей Израиля, как пыль земную и обкрадывают их.

Рав Анакиил: Анаким составляют пятую группу Великого Смешения. Они ненавидят тех, о ком сказано: “Тора – это украшение для их шеи”.

Рав Школьник: Пять групп Великого Смешения заставляют мир вернуться к состоянию Тоху-Боху. А «вернуться к Тоху-Боху» означает разрушение Храма. “Земля была Тоху-Боху”, потому что Храм был осью мира. Но когда придет свет, которые есть Святой, будь Он благословен, они будут стерты с лица земли и уничтожены.

Рав Дума: Однако конечное Освобождение зависит не от их “стирания с лица земли”, а от уничтожения Амалека, потому что именно в отношении Амалеким была произнесена клятва.

Рав Мотл: А знаете ли Вы, что Лилит – мать Великого Смешения?

Рав Цадик: Люди Великого Смешения – дети примордиального змея, который соблазнил Еву; Великое Смешение сделано из яда, который змей влил в Еву, и от которого она зачала Каина.

Рав Цуриэль: Так вот из-за этих народов маленькое hе выпало со своего места.

Рав Лейба: Балеам и Балак произошли из ветви Амалека: уберите буквы “лак” из Балака и “еам” из Белеама и останутся буквы слова “Бабель”, где “были смешены все языки народов земли”. Люди Амалека, разбросанные по земле в эпоху Вавилонской башни, были остатками тех, о ком в момент потопа было сказано: “Я сотру с лица земли все, что там есть”. И потомки Амалека в период четвертого рассеяния – это те могущественные князья, которые правят над Израилем силой оружия.

Рав Берл: Эти народы Эрев Рав поместились между двумя he, Святой, будь Он благословен, не может больше сам объединить их. В этом глубокий смысл стиха: “Поток исчерпал себя и иссох”. Поток “исчерпал” себя на уровне первого he и “иссох” на уровне второго he. И все это для того, чтобы не дать Великому Смешению питаться от vau, которое есть Древо жизни.

Рав Ицхакиэльимот: Вот почему vau не встает больше между двумя he, когда Великое Смешение помещает себя между ними. Короче, с тех пор, как Великое Смешение примешивается к Израилю, нет больше возможности ни для сближения, ни для воссоединения букв имени ЙХВХ. Но когда Великое Смешение будет стерто с лица земли, “в этот день ЙХВХ будет един, и его имя будет едино”. Пока же Великое Смешение не будет уничтожено в мире, не будет объединения.

Рав Сегуним: Теперь ясно, что такое Великое Смешение. Но виленский гаон толкует его как клиппу Иакова, то есть Эрев Рав – это те гои, которые примешались к нам в эпоху Египетского плена, и именно они во всем виноваты.

Рав Рака: Так. Теперь все понятно: нам просто надо уничтожить Эрев Рав, то есть как гоев, так и своих, которые отступили от заветов отцов Пиркей Аббот…

Рав Симха: Рабби, самое время вспомнить, что такое херем. Так назывались нечистые народы, гоим, и их скот, и их имущество, и их младенцы. Наш долг уничтожить их и следы от них, стереть с лица земли. Осуществить херем необходимо для того, чтобы Мошиах пришел именно к нам – земля должна быть очищена.

Рав Боаз: Вы настаиваете на трансферте, в Иорданию, например…

Рав Файвел: Трансфертом не обойдешься, круг херема должен распространяться на более дальнюю дистанцию…

Рав Додик: Это уже чистая политика. И решать придется политическими средствами.

Рав Мендель: Уважаемые, ну и куда мы продвинулись с первого нашего конгресса в Базеле?

Рав Рубинадав: Рав Мендель, очень даже далеко! При помощи нашей высокохудожественной подделки про наши с вами-таки «Протоколы», которые мы подсунули идиоту Нилусу, мы обнаружили, кто стоит у мирового еврейства на пути!

Рав Йоэль: Ребе, но к чему это привело? Мы, можно сказать своими руками вырастили Гитлера! 6 миллионов загубленных душ! Это ли та цена, которую мы были готовы платить?

Рав Аарон: Рав Йоэль, вы думаете о человеческих жизнях, когда идет речь о приближении дней Мессии! Я напомню вам про Армилуса. Армилус, согласно преданиям, – имя антимессии, творящего зло, противника Бога. Его появление означает апогей наших страданий, вслед за которыми придет избавление.

Рав Аминадав: Рав Аарон, вы хотите сказать, что Гитлер и есть Армилус?

Рав Стульчик: Точно, я вам говорю. Гитлер – это Армилус.

Рав Мейер-Шиллер (член Натурей карта): Послушайте, вы, глупцы, шоа – это наказание за то, что мы отошли от заповедей Талмуда. Мы слишком рано вернулись на свою землю, существование мирового сионизма и государства Израиль противоречат закону Торы! Мы преступили три талмудические заповеди.

Равы все вместе: Нет! Подняв руку на евреев, они подняли руку на Бога! Они должны ответить за это! Уберите этих регенатов, им заплатили арабские нефтяные шейхи….

Входит **Зеев Жаботинский** *(стоя в военной форме):* Устроив массовое истребление евреев, они развязали нам руки, теперь мы имеем полное право ответить им тем же. Эти гойские ублюдки будут уничтожены. Государство Израиль будет простираться от Нила до Евфрата!

Рав Рахаим: Уважаемый товарищ Жаботинский, не спешите вперед времени. Мы вызовем вас именно тогда, когда это будет необходимо.

СЦЕНА 5

Юдише культуркампф унд дегенеративе кунст

Рав Мейршимер: Надо решать проблему тех евреев, которые живут вдали от родины.

Рав Бек: Галут– необходимое с точки зрения священной истории евреев явление. Однако стоит уточнить, какую роль сегодня играют евреи, распространенные по всему свету, есте-

ственно, помимо накопления богатств, которых нам с вами так не хватает…

Рав Берлин: Все, к чему прикасается еврей, становится золотом. Галут собирает по капелькам божественный свет разбитых ваз сефирот. Вы помните слова Ари Ицхака Лурьи про разбитые вазы. Свет Адама Кадмона разлился в вазы сефир, и они не выдержали и лопнули. И отныне все находится не там, где должно быть. То есть среди гоев, хотя все должно принадлежать только нам… Мы идем в галут, в трефные царства, чтобы собрать там рассеянный в них свет. Отобрать у Ишмаила и Исава их деньги, потому что это наши деньги, и они принадлежат нам…

Рав Абраамилех: Галут выполняет и еще одну мессианскую функцию – он несет праздник людям! Для этого среди нас есть кислотный еврей! Знаментый на Манхэттене, в Одессе, Москве и Хайфе Псой Короленко.

Псой *(появляется и поет песню «Чертово колесо»)*

девочке Машке
подарил часы
поиграл с ней в шашки
прокатил в таксы
девочкя Машкя
полюби меня
на чёртовом колесе
прокачу тебя

вертится чудесное колесо
перед нами ясное небесо
перед нами ясное небесо
это просто чудо чудесо

Рав Юханаан: послушайте, что вы поете– это же просто беспредел.

Псой: Здравствуйте! Это же просто постмодерн; наш родной еврейский постмодерн. Я могу и хорошую песню спеть, если надо!

Поет песню «Побег»

сладко в небе звезде
сладко х... в п...е
сладко змею в саду
и Орфею в аду
сладко в поле росе
и во рту колбасе
только мне одному лишь х...во
х...во мне братец х...во
поеду я в штатец Айова
купи скорее мне билет

Рав Шабтай: И это вы называете праздником? Да это же позор!

Рав Шаул: А что? Вам не нравится? Так у нас есть более ортодоксальные исполнители.

Вводят Джона Цорна. Он играет на саксофоне и параллельно говорит на иврите. Вначале он читает молитву, а потом начинает орать что-то невразумительное на непонятном языке...

БАРУХ АТА АДОНАЙ ЭЛОХЕЙНУ МЕЛЕХ ХАОЛАМ БОРЕ ПРИ АГАФЕН, Мелех ха-Олам, ашер кидшану бемицвотав, вецивану лехадлик

нер шель йом тов, карпас яхац маца, афикоман, магид ха лахма, ания, ма ништана Авадим аину Барух хамяком; Песах, маца, марор – ведущий, рахца, моци маца, корех – я делаю сэндвич из мацы, марора и харосета и ем его; шулхан орех – я могу попробовать все вкусные угощения, которые приготовила моя мама к празднику; цафун – я нашёл афикоман!

Ol sonuf vaoresaji, gohu IAD Balata, elanusaha caelazod vonupeho: sobra zod-ol Roray i ta nazodapesad, Giraa ta maelpereji, das hoel-qo qaa notahoa zodimezod, od comemahe ta nobeloha zodien; soba tahil ginonupe pereje aladi, od vaurebes obolehe giresam. Casarem ohorela caba Pire: das zodunurenusagi cab: erem Iadanahe.

Цорн падает и бьется в конвульсиях.

Pilahe farezodem zodenurezoda adana das gono Iadapiel das home od tohe: soba ipame lu ipamis: das loholo vepe zodomeda poamal, od bogipa aai ta piape Piamoel od Vaoan! Zodacare, eca, od

zodameranu! odo cicale Qaa; zodoreje, lape zodiredo Noco Mada, hoathahe Saitan!

Мама, я нашёл афикоман!

Цорна уносят

Рав Яир: Послушайте, что с ним такое? А еще интеллигентный человек… Кстати, на каком языке он говорил?

Рав Адольф: Вначале на нашем, потом, кажется, по-русски, потом – на непонятном…

Рав Ступочка: Он говорил на языке ангелов, открытом раву Ханоху. Он возвестил нам, что нам надо сделать Голема.

Все разом: Пора!

СЦЕНА 6
Голем

Мудрецы встают в круг, начинают двигаться по кругу. Песня Цорна постепенно переходит в «Америкэн бой». Снизу поднимается гигантская безголовая фигура. Вначале она маленькая, как стакан (чебурашка, потом – двухголовая курица, потом – гигантский медведь или чучело... Потом она снова становится маленькой. Строят Голема под музыку Цорна. Фигура Голема. Мендель и «Америкэн бой». Поёт группа «Комбинация». Все видят маленького Голема, который пляшет, как Д.А.Медведев в известном видеоролике.

СЦЕНА 7
Цимцум

Рав Пеотараз: Голем создан в стране Роша Мешеха и Фувала. А другого, черного, Голема, мы создали для страны Хереб чуть раньше. Оба управляются с помощью числовых таблиц гематрического Айпадаила – Айпад-ха-кадош…

Рав Ионас: Я хочу напомнить вам об учении Тцим Тцум. Вначале был Айн-Соф. И ему было одиноко и грустно. Настолько Он был велик.

Рав Фундук: И тогда появилось у Него простое желание сотворить миры и создать создания, раскрыв этим совершенство своих деяний, имен и наименований, что и явилось причиной сотворения миров.

Рав Иерогаам: И тогда сократил Бесконечный себя в точке центральной своей в самом ее центре, сократил этот свет и удалился в стороны вокруг центральной точки.

Рав Ахедер: Другими словами, согласно лурианской каббале, божество не изливает мир из себя, а наоборот, собирает к себе. Все к себе-таки и тянет... и тянет… Как это нам знакомо...

Рав Хозиер: Из лба Адама Кадмона (будь благословен его лоб и другие части тела) хлынул свет. Но вазы не выдержали его и разбились. И свет растекся. По всему миру.

Рав Мунун: Наша задача собрать рассеянный свет.

Рав Ид: Рассеяный свет – это деньги, их и надо собирать.

Рав Реба: Нет, это идеи.

Рав Михнейшим: Нет, это энергии.

Рав Осадия: Нет, это высокие технологии.

Рав Уруил: Или все вместе.

Рав Рафа: Свет может быть в нехороших местах, Эрец Ра!

Рав Цефед: Мы пойдем и в нехорошие места, и станем нехорошими людьми. Только станем ими понарошку, а внутри останемся чистыми.

Рав Хасаадим: Так сделал Шабтай Цви, внешне принял ислам, а остался одним из нас. Кстати, Бин Ладен, как мы знаем, происходит из семьи потомственных Иорданских Йехуда. Я думаю, ему и на этот раз удалось выкрутиться… И он еще всплывет…

Рав Пинскер: Барухио Руссо пошел еще дальше, чем Цви, и заявил, что для спасения и избавления необходимо совершить все то, что Тора запрещает.

Рав Додыр: Якоб Лейба Франк и его последователи не остановились даже перед тем, чтобы передать польским гоям кровавый навет**.**

Рав Нахман: А сколько сегодня евреев отошли от традиции, поменяли веру, убеждения, стали светскими, современными, даже фашистами и антисемитами (как Изя Шамир, например).

Рав Зуся: Все потому, что мы пошли в место нечистоты, чтобы найти там световых змей – они ползают по дну творения и грустят. Это свет разбитых ваз… И мы должны собрать его весь до капли…

Рав Натаниэль: На самом деле Арка – это имя одной из низших земель, населенной внуками Каина. Когда Каин был изгнан с поверхности земли, он спустился туда, чтобы продолжить свой род.

Рав Зофир: Там он потерял все чувства, он больше ничего не помнил. Эта земля двойственна и имеет две зоны, одну темную, другую – светлую; там правят два архонта, один властвует над светом, другой – над темнотой.

Рав Кадмон: Они дрались друг с другом непрестанно. Вот так.

Встает и начинает драться, показывая, как дерутся два архонта.

Рав Цуруп: Но с приходом Каина объединились и заключили мир. Все поняли тогда, что они принадлежат к потомству Каина. Они стали с тех пор единым существом с двумя головами, подобными двум силам жизни.

Рав Псой: Зорем видимо видимо брейно иш цойгу…

Рав Йомим: Такого не было, пока правил свет, побеждая архонта, который подавлял его ранее и который управлял темнотой. Поэтому-то они сплавили тьму со светом, чтобы стать единым существом. Эти два архонта называются Африра и Кастимон.

Рав Рошана: Ничего себе! Африра и Кастимон!

Рав Эхер-Ситрей: Их облик напоминает святых ангелов с шестью крыльями. Один имеет фигуру быка, другой – орла, соединяясь же, они становятся человеком.

Рав Иодалбаоф: Когда они пребывают во тьме, они превращаются в двухголового змея и ползают как гады. Они ныряют в бездну и плывут по великому морю.

Рав Нахим: Добравшись до берлоги Азы и Азаэля, они нападают на них и будят ото сна.

Шляпы у раввинов странные; две головы: голова Красной Коровы, инопланетянина; символика «Apple».

Рав Нахум: Теркей аббот текулим.

Рав Тулмудим: Тогда Аза и Азаэль спешат на “темные горы”, думая, что Святой, будь Он благословен, зовет их на Суд. Потом архонты переплывают великое море, и после по-

лета, когда наступает ночь, они прибывают к Нааме, матери демонов, которая когда-то соблазняла первых верующих**.**

Рав Хекадаш: Когда им кажется, что они настигли ее, она делает скачок в 6 0000 локтей и предстает перед людьми в разных обличиях, заставляя их блудодействовать с ней.

Рав Зуся: Потом снова пускаясь в полет, два архонта облетают вселенную и, наконец, прибывают к точке отправления.

Рав Мигуил: Рав Зуся, к какой еще точке, я потерял нить рассказа?

Рав Мизузей: ARIEL SEMEHAZA KOKAVIEL BARAQIEL ARMAROS

Рав Абсолом: GADREEL SHAMSHIEL

Рав Кушейну: Что?

Рав Тарабаратон: Шедбаршемот шертатан…

Рав Хагодол: Анис перке барух хагодол иешивот ешибот хамот хохма мицей маца

Начинается эхолалия – говорят одновременно нечто невразумительное. Раздается грохот.

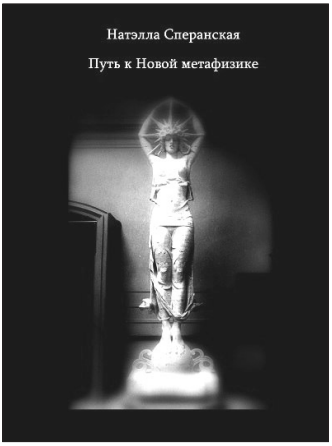
Появляется огромная рогатая красно-кровавая тень (громовым голосом): Ну что?! Не ждали!

ЗАНАВЕС

VI. РЕЦЕНЗИИ

Дневники Июнги

Н. Сперанская. Путь к Новой Метафизике. М. Евразийское Движение, 2012.



Что такое «новая метафизика»? Это чрезвычайно экстравагантное направление мысли, сложившееся в общих чертах в 70-е годы в очень узком кружке московских интеллектуалов, известном как «Южинский кружок». Эта группа метафизиков-нонконформистов оперировала причудливым языком созданного на основе никому не известного тогда в России традиционализма (Р. Генон, Ю. Эвола), герметизма (Фулканелли, Канселье), черной литературы (от гностических мотивов в творчестве авторов Серебряного века до рассказов, стихов и «Шатунов» Ю. Мамлеева) и радикального нонконформистского философствования, вообще не поддающегося никакой внятной классификации. Этот кружок держался на трех фигурах: Юрий Мамлеев, Евгений Головин и Гейдар Джемаль, хотя вокруг гравитировала целая констелляция своеобразных «обособленных личностей» – от советских ученых до непризнанных художников и душевнобольных.

Ядро Южинского переулка ставило перед собой предельные вопросы: Бог и мир, дьявол и бытовые пейзажи позднесоветской эпохи, время и смерть, «я» и Абсолют, преступление и стихия ужаса, конец света и зачем он начался… Формально

эти вопросы чем-то отдаленно напоминали тезисы «экстренной лекции индусского профессора Сен-Вербуда, известного разоблачителя чудес и суеверий» из трэшевой советской комедии 1936 «Однажды летом».

Приведем их здесь, если кто забыл:

Тезисы

1. Бога нет! А что же есть?
2. Человек это венец Творения (рабочий, колхозник, бухгалтер)
3. Гибель факиров.
4. Что наша жизнь? Игра? Нет! Гимн труду! Гимн солнцу!
5. Говорящая отрубленная голова: загадка природы.
Фатима Ханум, Сен-Вербуд. Отвечает на вопросы публики и дает справки. Сцены из колхозной жизни. Освобождение узников капитала.
Билеты 50 коп. и 3 рубля.

Фильм «Однажды летом» настолько ужасен в каждом своем кадре, что его никогда не показывали. Но это неважно…

Итак, мы введены в атмосферу, где созревала «новая метафизика» – в эпицентре умопомрачения, автоматического дискурса, не предполагающего даже намека на рефлексию ни у того, кто его произносит, ни у того, к кому он обращается. В этой автореферентной системе сошедшей с ума страны вспыхнула точка сознания. И в параллельном маршруте сосредоточилась над тем: «а что же есть?»

Выводы были катастрофичны. Опуская логику рассуждений, перейдем к главному: «Мир вокруг есть живой ад. Грань между там и здесь стерта. С ума сошли не просто люди, а видимо, боги. Но в плотном мясном кошмаре разлагающейся плоти человеческой истории мерцает семя страдающего духа. Забытого всеми, неуместного, заброшенного… Уголек в залитой водой печи… Недоразумение? Гибель факиров? Игра? Нет! Страшный и па-

радоксальный умысел. Бог может все, но Он не может страдать. Человек же может. А значит, он попробует… И инфернальные пейзажи открываются в новом смете: не просто наказание, расплата, тюрьма, но обнаружение тайной воли самого Божества, копающего ход туда, куда зовет голос – голос из Ничто…»

Натэлла Сперанская, судя по возрасту, не могла знать антуража, в котором вызревала «новая метафизика». Старый дом с коммуналкой Мамлеева давно снесли. Сам он уехал, потом вернулся. Снесли и СССР, где жили «замечательные люди» Евгения Головина – гоняющий электронных голубей академик Степан Электричкин, женившийся сам на себе слепой политрук Александр Саломонович Упырев или трехногая Мария Петровна Питонова. Это исчезло, отошло как родовые воды. А «новая метафизика»? Она и в свое время была чем-то подобным миражу – вроде была, а вроде ее и не было… Попытка зафиксировать давала то банальности, то потерявший остроту плоский анекдот… И когда «старый мир» рассыпался, легкий мираж потерял, казалось, последнюю нить – тонкую связь с провалившимся под землю адом.

Однако как видно не совсем. Юная писательница и философ Натэлла Сперанская волевым образом реанимирует тонкий мираж, обращается с ним как с ценнейшей и притом плотной, вполне осязаемой реальностью – и мы, читатели, начинаем ясно различать грани этого экстраординарного мышления, увлекаемся его маршрутизацией, незаметно втягиваемся в его структуры.

Однажды в рамках «Нового Университета» проходил семинар «Инфернальные пейзажи» с участием Е.Головина, Ю. Мамлеева и А. Дугина. Обсуждался вопрос: могут ли персонажи Мамлеева жить в ином антураже? Тогда вопрос остался открытым, мнения разошлись. Н. Сперанская решительно отвечает: могут. И она демонстрирует глубинное сновидческое знакомство с ними – пусть они названы иными именами и помещены в иные контексты. Это безошибочно то же самое. Это поле «новой метафизики». Казалось, о ней никто не вспомнит

более. Мадмуазель Сперанская вспомнила. Обратила взгляд. И… коготок увяз, всей птичке…

Стоп. Это правильный образ. Птица. В планах «новой метафизики» могут парить только птицы. И мне кажется, я догадываясь, как зовут этих птиц…

Есть такие птицы, у которых шея похожа на змею; они закидывают ее назад, как чеченцы одного тайного вирда во время зикра; когда она видит, что кто-то приближается к ее гнезду, она шипит (птицы таких звуков не издают)… Таких птиц маги Античности распинали на золотом шаре, и тогда они рассказывали собравшимся в круг теургам о судьбах богов, о тайнах солнечного света, о предстоящих похоронах, о многоэтажных палатах Тартара, о кишащих в воздухе демонах и душах героев, о ненависти и изменах жителей Олимпа, о кровавых горах и серебряных виселицах и о тоске Высшего Божества, утратившего логическую нить того, что Оно замыслило и тут же, как и положено Всемогуществу, осуществило, но что-то пошло не так…

«Халдейские оракулы» называют таких птиц «июнги» и считают, что таково мистагогическое имя «ночи». Только Великая Птица-Ночь может созерцать сидящего в пещере Фанеса – остальные видят лишь его отблески. Только птица-июнга знает доступ к его пещере…

Неоплатоники (Ямвлих, Прокл, Дамаский) много и обстоятельно размышляли о чине июнг, этих хранительниц-исследовательниц «новой метафизики». Они отводили им специальный этаж в ноэтическом космосе – этаж «трех ночей», где обитает вибрирующий и пылающий, танцующий божественный мрак.

Вот как они понимали Νους и его структуры.

В этой схеме все просто и наглядно, даже, думаю, слишком…

Посмотрим на средний мир Абсолютного Интеллекта, на «место Ночи». Этот «место Ночи» есть поле абсолютной Жизни (ζωή), изливающейся из Бытия (которое расположено выше и всегда неизменно, равно самому себе). Жизнь, как мы знаем,

есть явление абсолютно интеллектуальное, сложенное из экстатического сочетания, неразличимо андрогинного, умопостигаемого и упомостигающего, сплавленных в одно, еще не разведенных по верхним и нижним этажам ноэтической архитектуры.

Ночь переливается через пределы Бытия, поэтому Ночь дерзка и даже в чем-то аморальна. В ней всё неравно самому себе, всё низвергается водопадом излишества, проникая в самые далекие уголки того, что она своим проникновением и создает…

Платоники объясняли факт появления чего-то другого, кроме апофатического трансцендентного εἓν, Единого тем, что оно благо, доброе, то есть, толковали они, не жадное, не скаредное… Единое не может проявить себя, не перестав быть Единым, но оно не может и не проявить, не может не перестать… Потому что оно громокипящий кубок, от внутренней ярости и вибрирующего желания не способный удержаться в своих границах… Единое пересекает границы, создавая их и одновременно преодолевая их – в том же самом очаровательном, ворожейном жесте…

Так Ночь уходит корнями в Единое, вызревает в нем. Но проявляется в виде колдующей птицы через этап, на среднем тайном и пьяном уровне генады-июнги, птицы-сестры…

С метафизическим портретом автора разобрались. Теперь о содержании.

Подходы к «новой метафизике» осуществляются в ходе парадоксального опыта трансгрессии. Теперь мы знаем, что это таков полет июнги, Ночь – великий трансгрессор, бесконечность ноэтической Жизни, всегда выходящей за пределы, преодолевающей границы, дерзко осуществляющей выход за… Отсюда приоритеты, на которых останавливается внимание автора, ставшего сегодня известной под именем мифической «Натэллы Сперанской», воображаемого персонажа, сотканного их пронзительных интуиций, подземных путешествий,

томительных ожиданий, смертоносных жестов, задом наперед прочитанных книг, изобретенных нездешней фантазией новаторских гримуаров… Перед нами проходит галерея трансгрессоров – Арто, Ницше, Батай, Лотреамон, Эвола… Они помещены в мантии доктрин, символов, пьес, стихов, теорий, картин. Стеллы и констелляции развернутой стереомы верхней Тьмы; иллюстрации героического зодиака, где точкой созвездий можно стать, только пройдя серию химических смертей и магических воскрешений.

Мерами возгорающийся и мерами потухающий огонь дифференцированных личностей – портретная галерея этого «Дневника Июнги», заметки на полях, играющие афоризмы и амбивалентные рассуждения никогда не определенного до конца существа… Первая часть книги лежит явно «по ту сторону Севера, по ту сторону льда, по ту сторону сегодня…» Jenseits. И может быть интересна она лишь жителям магического зарубежья. Еще одна книга, читателями которой могут быть «мнимые сущности»… Еще одна редкая, исключительная книга. И снова ни для кого…

Вторая часть произведения… Ах, эта вторая часть… Перед нами что-то совсем другое… Нет, не так, в чем-то то же, но в чем-то… Какая грустная и какая одинокая девушка… Почему ей так близка боль далеких от нее заблудившихся в лабиринтах безумия, желания и тоски, давно сгинувших персонажей? Кто посвятил ее в родники невыносимого страдания, которого слишком много и которое столь бесстыдно и столь откровенно? Кто ее так глубоко задел золотой иглой ужаса? Кто ее ударил наотмашь стальной ладонью? И как она еще может дышать после этого… В колодцах последнего, удушливого одиночества… Можно только гадать, какая драма и какое преступление прячутся в биографических родниках искусно модерируемой экзистенциальной истерики….

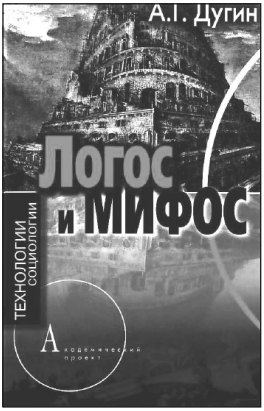
Вторая часть «Пути» – это произведение другого автора. Еще человеческого, чрезвычайно обаятельного. Пронзительно-

го. Обреченного. Которого, видимо, уже нет в живых. Пьесы, сценарии, постановочные планы помещены в экзистенциальные пейзажи post-mortem. Так затухают планеты, бросая в черное небо свой последний, мучительный, человекоподобный, прощальный вздох.

«Путь к Новой Метафизике» – книга, которая обязательно должна стоять на полке у тех, кто коллекционирует зарницы ада, горизонты смысла и знаки времени.

Александр Дугин

Дугин А.Г. Логос и мифос. Социология глубин. М.: Академический проект, 2010.



Книга создана на основании спецкурса автора. Излагаются принципы «социологии глубин» (Ж. Дюран), основанные на изучении общества параллельно на двух «этажах» – на уровне рациональном («коллективное сознание» – Э. Дюркгейм) и на уровне иррациональном («коллективное бессознательное» – К.Г. Юнг). Описываются понятия «социального логоса» и «социального мифоса». Принципы «социологии глубин» применяются к изучению регионоведческих и социологических проблем Кавказа, а также для исследования российской идентичности и ее исторической трансформации в зависимости от перехода от одного типа общества к другому. Все разделы снабжены контрольными вопросами.

Исследования проведены с использованием методологии «социологии воображения», основанной на наложении друг на друга пластов «социального логоса» и «социальных мифов», что позволяет углубленно анализировать социальные процессы и закономерности современной России.

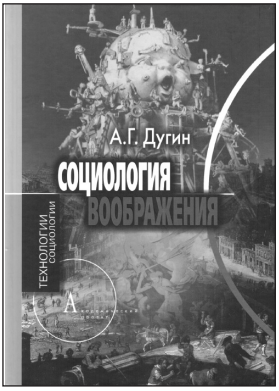
Обращение к данной теме вызвано необходимостью осмыслить как трансформационные процессы, протекающие в современном российском обществе, так и изменение базовых моделей социальности в последние двадцать лет в мире в целом. Кардинальные структурные политэкономические и социальные сдвиги, произошедшие в нашей стране за это время, вызывают насущную потребность в теоретико-практической экспликации механизмов произошедшей трансформации.

Модернизация экономической и политической сфер, бурное развитие информационных технологий, интенсификация процессов глобализации, в которые все активнее встраивается российский социум – все это требует появления новых, адекватных актуальной ситуации, теоретических концепций, методик описания и прогнозирования. Качественные изменения в экономической и технической сферах, сопровождающие переход к инновационному типу развития общества, без сомнения, существенно сказываются на социальной структуре, общественном сознании и образе жизни людей. При этом не следует забывать о том, что модернизационные тенденции вступают в сложные и противоречивые отношения с исторически сложившимися формами социального бытия и сознания. Особенно ярко эти социальные дисбалансы и контрасты, связанные с сосуществованием современных и архаических структур, проявляются в странах «полупериферии» (по И. Валлерстайну), к которым можно отнести и современную Россию, – особенно, в таком регионе, как Кавказ.

Социология воображения в версии, сформулированной автором, таким образом, оказывается одним из вариантов новой постнеклассической социологии, переоценивающей потенциал и наследие классической социологии XIX и неклассической XX века.

Александр Бовдунов

А.Г. Дугин. Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический проект, 2010.



Учебное пособие Александра Гельевича Дугина, профессора социологического факультета МГУ, кандидата философских наук, доктора политических наук, исполняющего обязанности заведующего кафедрой «Социологии международных отношений» социологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова Социология воображения» основано на материалах спецкурса «Структурная социология», прочитанного на социологическом факультете в течение весеннего семестра 2008-2009 учебного года на кафедре «Истории и теории социологии» (зав. кафедры – декан факультета В.И. Добреньков).

Учебное пособие написано для обучения по специальности «Общая социология», код направления по ГОС 540405.

Учебное пособие призвано обогатить социологическое знание структуралистской методологией. Подобный шаг в отношении языкознания был уже предпринят в начале двадцатого века лингвистом Фердинандом де Соссюром и его учениками (в числе которых были русские филологи-структуралисты Роман Якобсон и Николай Трубецкой). В пятидесятые-шестидесятые годы прошлого века структуралистский метод был применен к философии и культурологии плеядой французских структуралистов, прежде всего Клодом Леви-Строссом (в области антропологии), Полем Рикером и Роланом Бартом (в области философии). Профессор Дугин удачно применил структуралистскую парадигму к социологии.

Новизна теоретических построений автора заключается, прежде всего, в постулировании необходимости социологического изучения «коллективного бессознательного» (К.Г. Юнг).

По мнению ученого, концепт «коллективного бессознательного» не менее важен для социологии, чем концепт «коллективного сознания», введенный Э. Дюркгеймом. Именно поэтому социологию воображения можно охарактеризовать также как «социологию глубин», «Tiefensociologie» (по аналогии с аналитической психологией Юнга, называемой в науке «психологией глубин», «Tiefenpsycholigie»). При этом А. Дугин творчески использует научный концепт «имажинэра» (l'imaginaire), «воображающего-воображения-воображаемого», предложенного французским исследователем Жильбером Дюраном. В частности, Дугин строит свою методологию интерпретации социальных фактов и явлений на дифференциации, проводимой Дюраном между «режимом диурна», diurne, и «режимом ноктюрна», nocturne, (а в рамках «ноктюрна» – между «ноктюрном мистическим» и «динамическим»), которая, по мнению Дугина, определяет различие в алгоритмах функционировании разных обществ, социальных институтов и структур. Автор предлагает инновационную модель приложения режимов воображения к различным явлениям социальной жизни и основывает на этом их классификацию.

Значительный интерес для социолога представляет собой идея о соотношении мифа и логоса в функционировании социума, что является методологическим моментом для структурного соотнесения между собой рациональных и иррациональных элементов, лежащих в основе формирования общесвтенного мнения, социальных решений, выборов, действи, оценок, ценностей, установок и т.д. «Миф» рассматривается как совокупность структур «коллективного бессознательного» и помещается в «знаменатель» условной дроби, а «логос» – как синоним «коллективного сознания» (Дюркгейм), вырастающего из «режима диурна» и нахоядщегося в «числителе». Автор учебного пособия прослеживает на примере развития запал-

ного общества этапы постепенного вытеснения «мифа» «логосом», а затем и трансформации самого социального логоса по цепочке: логос-логика-логистика-логема. Подобная динамика анализируется с использованием трех социальных парадигм: Премодерн-Модерн-Постмодерн. Философское обоснование метода трех парадигм, принятого большинством историков науки, общества и культуры на Западе, дано в другой научной работе Дугина «Постфилософия»[1].

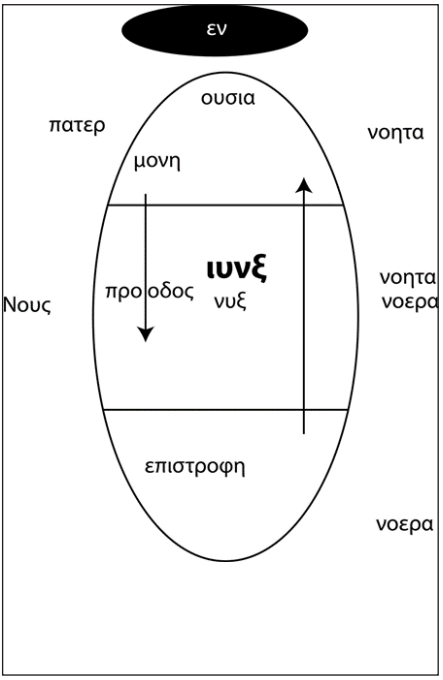
Теме Постмодерна автором уделяется значительное внимание. Это вполне оправдано, учитывая постепенное наступление постмодернистской парадигмы на привычное нам общество Модерна в условиях глобализации. Сама картина мира теряет привычные классические очертания. Неслучайно Александр Дугин, отстаивающий тезис о том, что «время является социальным конструктом» (развивая идеи социолога Ж. Гурвича), детально пишет о восприятии времени в надвигающуюся эпоху Постмодерна, все более властно вступающую в свои права. При этом он привлекает концепцию «ризоматического времени» одного из ведущих теоретиков постмодернизма, французского философа Жиля Делеза. Схожие метаморфозы автор отмечает и в изменении восприятия пространства в Постмодерне. Концептуальным подспорьем для этого служат теории Ж. Делеза о «ризоматическом пространстве» и «теле без органов».

Продуктивной для социологического анализа общественных трансформаций представляется периодизация динамики мифа в развитии европейского сознания Модерна и Постмодерна, выстроенная на основе воззрений Ж. Дюрана: миф о Прометее (модернистско-позитивистский), миф о Дионисе (сниженный массовый вариант декаданса), с определенной степенью вероятности, идущие им на смену мифы об Аполлоне и Гермесе. Автор сопоставляет социальную динамику мифов по

[1] Дугин А.Г. Постфилософия. М.: Евразийское Движение, 2009..

Дюрану с концепцией трех типов обществ (идеационное, идеалистическое, чувственное).

Чрезвычайно важной и актуальной представляется раздел учебного пособия Александр Дугина, посвященный социологии этноса. Фактически, он является введением в новое, более глубокое понимание этносоциологии, основанное на культурной антропологии, социальной психологии, этнологии, компаративной культурологии и структуралистской философии. На этом подходе выстроен курс профессора Дугина «Этносоциология», прочитанный им на социологическом факультете МГУ в осеннем семестре 2009 года. Данное социологическое направление особенно актуально для нашей страны, учитывая ее многонациональность и сложные проблемы межэтнического общения. Анализ фундаментальной категории этноса, последующей трансформации этноса в народ, а затем в нацию, является новаторской классификацией, позволяющей яснее осмыслить сложные процессы этногенеза и социально-политический динамики, связанной с ним.



Пособие автора полностью соответствует современному научному уровню развития социологической науки, творчески продолжая тенденцию современной социологии к междисци-

плинарному подходу, удвоению герменевтического метода (Э. Гидденс), расширению объектов исследования и инновационных гносеологических стратегий.

Данное учебное пособие «Социология воображения. Введение в структурную социологию» может быть рекомендовано для студентов и аспирантов гуманитарных факультетов российских ВУЗов по специальности «Общая социология», а также представляет собой значительный интерес в качестве факультативного учебного пособия для философов, политологов, культурологов, психологов, историков, религиоведов, антропологов, этнологов.

Александр Бовдунов

Испытание адом

Мамлеев Ю. В. После конца. – М.: Эксмо, 2011.

Давайте не будем о мрачном,
лучше поговорим о конце мира
Юрий Мамлеев

Прежде чем пройти испытание адом, нужно понять, что конец мира, как совершенно справедливо отмечает Рене Генон, является концом иллюзии. И не просто понять, а пережить экзистенциальный ужас, возникающий в абсолютной пустоте, в пространстве, больше не принимающем молитв. И лишь потом начнется самое невообразимое – вторжение человеческого существа в мир после конца, в мир, точно также переживший сначала

утрату иллюзии, а затем неописуемый ужас; в дрожи земли угадываются спазмы роженицы. Но когда две противостоящие силы сходятся на поле битвы, земля рождает свою погибель.

В новом романе Юрия Мамлеева мы видим картину падшего человечества, видим глазами Валентина Уварова, которого знакомый мир его «вчера» словно выплюнул в чужое и завораживающе-страшное «завтра». Есть ли человечество после конца? Есть. И это человечество, возникшее на руинах старого мира. После превращения земли в вихрь Божьего Гнева эта уставшая, изнасилованная мощью космического деструдо мать исторгает из себя странных чад, которые были уже не образом и подобием Бога, а маленькими, озлобленными, грубыми существами, лишёнными вертикального измерения. Подойди хотя бы один из них к вратам познания, он бы увидел их запертыми. И разве не удивительно, что даже посреди этого парализованного бездуховностью остатка человечества неожиданно возникают люди нового типа. Естественно, они ненавидимы и преследуемы первыми. Их можно было бы назвать единственными наследниками Последней Доктрины. Горстка избранных, возникших на пепелище мира. Пугает ли читателя этот эсхатологический срез реальности, знает ли он, что в отличие от героев романа «После конца», нам не придётся ждать очистительного огня для того, чтобы пройти испытание адом? Мы проходим его уже сейчас.

Несомненно, наша эпоха, эпоха десакрализации, неумолимо движется к своему концу. Давно известно, что западная цивилизация, погрязшая в материализме, обречена на гибель. В романе Юрия Витальевича говорится о новой цивилизации, в которую вошла и Россия. Эта цивилизация избавилась от «интеллектуализма крыс», в полной мере присущего прошлой. Боги вновь стали сходить на землю, а потом произошло неотвратимое: нижние слои бытия выпустили на волю демонов, и тогда свершилась битва двух могуществ, ставшая точкой отсчёта.

Страшный эпизод романа, запомнившийся своей подлинной метафизической глубиной: героиня по имени Юлия принимает решение больше не существовать, убить свою душу, уничтожить себя как духовную целостность, как бога, заключённого в храме хрупкого и несовершенного тела. Это решение было продиктовано отнюдь не очевидными мотивами, такими, как неспособность выносить страдания, переживать боль, справляться с усталостью от мира и самого себя. Юля выбрала этот путь по одной единственной причине – существует знание, обладая которым, ты больше не можешь найти себе места ни в аду, ни в раю, ни в одном из миров. Это знание оказывается столь непосильной ношей, что ответом на фундаментальный вопрос бытия может быть только решительное «нет». Знание, о котором идёт речь, есть сила, превосходящая любое земное могущество. В одной из своих книг Юлиус Эвола даёт интересную трактовку известного библейского предания о падших ангелах. По его мнению, их падение было результатом непреодолимого влечения к силе, к могуществу. Шакти означает «супругу» бога, но также имеет значение «мощи, силы». Ангелы пали из-за воли к власти, которая оказалась выше их способности данную власть удержать. Завоевание божественной силы, знания, может иметь две возможности: 1) действительное завоевание этой силы героем, 2) сокрушительное падение, влекущее за собой проклятье. Иными словами, есть «триумфаторы, прошедшие испытание, и есть те, кому отказывает отвага, и кто терпит поражение, испытав смертельное воздействие той самой силы, которую они надеялись завоевать», как пишет Эвола. Обретение божественной силы всегда сопряжено с битвой, испытанием, вызовом. И в жертве бога Одина, и в дерзком ослушании Адама мы видим стремление к могуществу, силе и мудрости. «И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно». Став как боги, знающие добро и зло, первые люди

могли обрести бессмертие, но лишь при одном условии – вступив в битву с Господом. Проклятие стало их уделом, ибо вызов не был брошен, и вместо взятия царствия божия силой, Адам и Ева были изгнаны из рая, облачившись в кожаные одежды смерти. В «Герметической традиции» Эвола пишет о построении второго «Древа Жизни» и «жестокой битве», целью которой является доступ к «центру Дерева, растущего посреди земного рая». В этом контексте отношение к богам должно быть переосмыслено: не молитвы и воззвания с просьбами о милости, но решительное вступление в битву, сакральная теомахия. Юлии не хватило дерзкой сверхчеловеческой смелости для того, чтобы одержать победу. Героиня в мире после конца уходит к «несуществующим». Можно рассмотреть соотношение желания абсолютного небытия с растворением в Боге, Абсолюте, поставив между ними если не знак равенства, то знак вопроса. Можно решиться на неожиданное предположение, что желание небытия скрывало под собой желание выйти за границы ада, рая, целого веера неизвестных человеку миров, что вновь приводит нас к Последней Доктрине, учении о выходе из Абсолюта. Иными словами, есть знание, с которым больше нельзя находиться ни «под» Абсолютом, ни в слиянии с ним. Это знание обязывает порвать с бытием как таковым. Это знание несовместимо ни с чем, ибо запредельно в буквальном смысле этого слова. В «Судьбе бытия» Юрий Мамлеев пишет, что «в самом Абсолюте должна быть заложена возможность отхода от Него, возможность «бунта». Она была в начале (и не она ли есть Слово?), она будет в конце, она появится после… [конца], устояв и перед гневом Бога, и перед смертью человека.

Натэлла Сперанская

ABSTRACT

The anthology includes texts devoted to the sociology of imagination, the theory of art and sociology of art. The authors both foreign and domestic are the world-famous researches in this field and belong to different scientific schools and directions. Main research paradigms are described. The book includes also the original fiction texts: novels, stories and plays.

Научное издание

Имажинэр
Социология воображения
Выпуск 1

Центр Консервативных исследований
119992, Москва, ГСП-2, Ленинские горы,
МГУ им. М.В, Ломоносова,
3-й учебный корпус, социологический факультет
Тел/факс: (495) 939 03 73
E-mail: seminar@socio.mscu.ru
www.konservatizm.org

Главный редактор
д. пол. н. А. Г. Дугин
Редактор-составитель
Н. Сперанская
Верстка
А. Л. Бовдунов
Оформление обложки
Н. Сперанская, С. Жигалкин

Подписано в печать 14.12.2012. Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Таймс.
Усл. п.л. 30,4. Тираж 550 экз.

Евразийское Движение
117105б Россия, Москва, Варшавское ш. 1, стр. 1
бизнес-центр W-Plaza, офис А308
телефон +7(495) 514-65-16