





## Алексей МАКУШИНСКИЙ

📍 Висбаден, Германия



Фото: Елена Волленвебер

Поэт, прозаик, историк литературы, доцент кафедры славистики университета Майнца.

Автор романов «Макс», «Город в долине», «Пароход в Аргентину», «Остановленный мир», «Один человек», «Димитрий», книга стихов «Свет за деревьями», «Море, сегодня», книги эссе «У пирамиды», книги «Предместья мысли».

Лауреат премии «Глобус» журнала «Знамя» и Библиотеки иностранной литературы. Участник шорт-листа премии им. А. Пятигорского. Дважды финалист премии «Большая книга». Первый приз «Русской премии» (2015).

В 4-м и 6-м номерах «Тайных троп» были опубликованы «фрагменты фрагментов» из моей ещё недописанной книги «Буква М». Повторю частично самый первый фрагмент, объясняющий всю затею:

Давным-давно я заметил, как много важных слов моей жизни начинается на букву М: *море, мост, мир, миг, маска и музыка*, – и сколько имён, сколько названий: *Макс, Марк, Москва, Мюнхен, Марсель*. Я начал составлять список этих слов; потом, в течение нескольких лет, к каждому из них понемногу подключались – сами собою – разные мысли (тоже на М); иногда по несколько мыслей к одному слову (на М). Разумеется, есть и другие восхитительные буквы в алфавите; но ведь, говорят, мастерство (на М, опять-таки) – это самоограничение, мудрость (на М) – тоже самоограничение. Ни на то, ни на другое не претендую, но буквой М пока ограничусь – а там будет видно.

# Буква М

*Новые фрагменты из книги фрагментов*

*Продолжение. Начало в №№ 4, 6*

## Мысли о чае

У Толстого был слуга («старший лакей») по имени Сергей Арбузов; когда он поступил на службу к Л. Н., я не знаю, в комментариях к двухтомнику «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников» это не указано; покинул же её, сиречь службу, в 1883-м, по причине своего пристрастия не к чаю, а, увы, к совсем другим напиткам, более горячительным; после этого жил в Туле, владел там столярной мастерской; там-то в Туле, ещё при жизни Толстого, и были то ли с его слов записаны кем-то, то ли им самим сочинены, а кем-то более грамотным только подправлены его воспоминания, отрывок из которых – о пешем странствии в Оптину Пустынь в 1881 году, которое он ошибочно относит к 1878-му, – приведён в помянутом мною двухтомнике. Жаль, что только отрывок. Этому странствию предшествовало, и на много лет предшествовало, другое, гораздо более знаменитое, в котором слуга Сергей – Толстой в «Записках сумасшедшего» прямо упоминает его имя, называет его молодым, добродушным человеком, – тоже участвовал, о котором, не знаю лишь, писал или нет в своих мемуарах (их полной версии я не сумел разыскать): та поездка в сентябре 1869 года в Пензенскую губернию ради (не состоявшейся) покупки имения, во время которой с Толстым и случился знаменитый «Арзамасский ужас» («красный, белый, квадратный»), положивший начало его «духовному перелому» задолго до того, как этот «перелом», собственно, произошёл.

Между двумя путешествиями со «слугой Сергеем» прошло, таким образом, двенадцать лет; второе, однако, можно считать прямым следствием первого. Не было бы «Арзамасского ужаса», не было бы, наверное, ни,

в конечном итоге – неудачных, как всем известно, попыток обрести себя в церкви, получить поучение у старцев, ни пресловутого опрощения, крестьянской блузы, опытов в обувном деле, прочей пахоты, к которой всякий волен теперь относиться, как ему вздумается.

Это опрощение он здесь уже пробует: заказывает для себя и слуги «на деревне одному мужику» лапти (30 копеек за две пары), обувается в них, правда – при содействии всё того же слуги Сергея – «по всем правилам крестьянского искусства, с онучами», надевает «белый простой кафтан и такую же блузу», вешает «на плечи» сумку, нарочно по такому случаю сшитую Софьей Андреевной «из простого холста», и в таком виде, ряженым деревенским стариком, отправляется в странствие. В сумке, впрочем, лежат вещи не очень крестьянские: «ночное бельё, две пары носков, два полотенца, несколько носовых платков, две холщовых блузы, простыня, маленькая подушка и кожаные сапоги». «Граф», как на протяжении всего рассказа называет его слуга Сергей (Софью Андреевну, соответственно, – «графиней»), – граф опрощается, слуга же прост без всякого опрощения, всякого маскарада; просто прост – и всё тут; просто наивен; что и придаёт, на мой взгляд, исключительную прелесть его сочинению (которое П. Басинский – слышали о таком? – в одной из своих наскоро наструганных книжек про Л.Н.Т. почему-то называет «откровенно издевательскими воспоминаниями»; вот уж вздор так вздор, прости Г-споди).

Ничего издевательского в этих воспоминаниях нет; наоборот, есть огромная непосредственность, бесхитрость и невинность. Слуга Сергей смотрит на мир, по которому они идут с графом в Оптину, на людей, которых встречают, у которых ночуют, глазами едва ли не детскими, во всяком случае «девственными», не затуманенными привычкой к обобщению, привычкой пропускать подробности, сразу сосредотачиваясь на будто бы главном, якобы важном. Наоборот, он только подробности-то и видит, только детали и замечает. Оттого возникает ощущение, что они идут по какой-то сказочной стране, хотя и полной реальных вещей, предметов обихода, посконных полотенец с бахромочками – сказки, впрочем, тоже не чуждаются примет архаического быта, полотенец, полатей, поленниц, печей, курей, курьих ножек, – но всё же не совсем настоящей; не просто исчезнувшей – это понятно, – но словно никогда и не существовавшей в действительности. И обитатели этой страны говорят языком отчасти сказочным; автор, полагая, наверное, что передаёт их живую речь, на самом деле с эпической простотой и античной наивностью сочиняет за них диалоги, выходящие у него такими неодолимо-народными, такими безудержно-книжными, такими естественно-неестественными, какими «в жизни», разумеется, не бывают. Все они обращаются к графу то – «дедушка», то – «кормилец», то – «батюшка», то – «почтенный человек», а то и – «родимый старичок». Вот образчик; ограничусь одним, хотя можно было бы выписывать и выписывать.

«Подходим к избе. Чёрная злая собака бросилась нам под ноги, но не укусила; на лай собаки вышла из избы старуха и прогнала её на двор. Старуха была покрыта какой-то грязной синей затрапезной тряпкой, худая, одета она была в синюю панёву и рубаху из белого грубого холста, босая.

- Старушка, пусти нас ночевать, – обратился к ней граф.
- Батюшка, я рада пустить странников, да лечь негде: на хорах мухи не дадут спать, да и жарко, а кроватей у нас нет.
- Нам кровати не нужны, – возразил граф. – Ты нам, бабушка, принеси вязанку соломы в сени, там мы и ляжем спать; только нет ли у тебя самовара, молока и яиц?
- Всё есть, батюшка.
- Нам больше ничего и не нужно.
- Ну, батюшка, если не побрезгуете ночевать в сенях, то милости просим. Старуха обращалась с нами просто и радушно и, как видно, любила принимать странников. По её приглашению мы вошли в избу, сняли сумки, граф снял кафтан и остался в холщовой блузе; я сказал старухе, чтобы она поставила самовар, принесла кринку молока и десяток яиц. Граф спросил её, где же её семья.
- Все они сейчас, батюшка, заняты тяжёлой работой: бьют кирпич на две хаты.»

Самовар, молоко и яйца... Количество яиц, съеденных Львом Николаевичем Толстым во время его паломничества в Оптину пустынь, поражает воображение наше. Вновь и вновь они спрашивают самовар, молоко, «десяток яиц» (интересно всё же, сколько яиц из этого «десятка» съедал граф, сколько слуга).

«Я попросил глиняную кружку, куда снял сливок для графа; затем вынул из самовара яйца и выстрогал из лучины маленькую лопаточку для графа вместо ложки для яиц.»

А как он сам ест? Без ложки? А когда они приходят в Калугу, уже на обратном пути, и останавливаются там в «простой гостинице», то не только спрашивают, в очередной раз, «самовар, молока и яиц», но и заказывают «уху из налимов», которую им и приносит в номер «коридорный в простом пиджаке». А вот мы с вами, читатель, если бы после молока поели ухи, а в другой раз, сперва «напившись чаю, закусив яйцами и молоком», потом поспав, отведали бы, да ещё и «с большим удовольствием», «квасу с рыбой», которым попотчевал путников какой-то Филат Васильевич, то, боюсь, странствие наше закончилось бы в земской больнице. Вот ведь желудки были. «Богатыри – не вы.» Я не просто так вспомнил Лермонтова; сейчас он снова появится.

Перед приходом в Оптину тоже едят уху и пьют чай, как настоящие австралийцы (см. следующий фрагмент); в самой Оптиной снова наслаждаются квасом; адская смесь богатырям ни по чёму; я же не удержусь от цитаты:

«В простом трактире пили чай и ели уху из свежей рыбы; затем отправились дальше, шли очень хорошо и часов в шесть вечера пришли в Оптину пустынь. Звонил колокольчик на ужин, мы с котомками за плечами вошли в трапезную; нас не пустили в чистую столовую, а посадили ужинать с нищими. Я посматривал на графа, но он нисколько не гнушался своими соседями, кушал с удовольствием и пил квас, который ему очень понравился.»

Как видим, опрощение продолжается; впрочем недолго. Сперва им с трудом удаётся избежать общей ночлежной избы, «где всякая грязь и насекомые»; за рубль монах, распоряжающийся «гостиницей третьего класса», даёт им номер, не совсем, однако, отдельный: в той же комнате спит какой-то сапожник, страшно храпящий, так что граф просит слугу Сергея его разбудить, попросить не храпеть (не сам будит, заметим, а просит слугу это сделать); происходит следующий эпический разговор:

«Я подошёл к дивану, разбудил сапожника и говорю:

– Голубчик, вы очень храпите, моего старичка пугаете; он боится, когда в одной комнате с ним человек спит и храпит.

– Что же, прикажешь мне из-за твоего старика всю ночь не спать?

Не знаю почему, но после этого он всё-таки не храпел.»

Вот она, сила внушения, заметим мы от себя. На другой день, как бы то ни было, монахи узнали, кто находится среди них; маскарад немедленно прекратился. Для порядку граф ещё поломался, но быстренько дал себя уломать; переодевшись в цивильное (цивилизованное), позволил перенести свои вещи в «первоклассную гостиницу, где всё обито было бархатом», потом отправился к архимандриту, у которого «провёл часа два или три»; наконец, к старцу Амвросию, прототипу, как считается, старца Зосимы из уже написанных к тому времени «Братьев Карамазовых», у которого тоже провёл «часа четыре». О чём они говорили, мы не знаем, никогда уже не узнаем; или знаем совсем немного, наверное – не самое важное (введливый граф, судя по его же записям, уличил и того, и другого в плохом знании Евангелия). У старца Амвросия на немногих фотографиях, которые мне удалось найти в интернете, одно из тех строгих, серых, скуластых, очень русских лиц, какие всегда бывают на таких фотографиях, у таких старцев; у него оно, впрочем, если внимательней приглядеться, не такое уж строгое; даже видел я один снимок, не знаю, насколько подлинный, на котором глаза его явно смеются, а рот, сквозь седую клокастую бороду, очевидно растянут улыбкой. Пока граф беседует, возможно спорит со старцем, слуга ждёт в толпе богомольцев.

«Некоторые говорили, что они здесь дней пять или шесть и каждый день бывают в скиту у кельи о. Амвросия и не могут его видеть и получить благословения. Я спросил, почему же о. Амвросий не может их принять? Говорят, что это происходит не от о. Амвросия, а что о них не докладывает келейник.»

О них не докладывает, а «богатых купцов, приезжих из Воронежа, Москвы, Петербурга» проводит к старцу без малейшей заминки. Всё это уже очень сильно напоминает «Отца Сергия» (и не потому ли отец Сергий – именно Сергий, что слуга был – Сергей? невольно я себя спрашиваю).

Не буду пересказывать дальнейшего; в конце концов, рассказ Арбузова легко найти в помянутом двухтомнике (а вот найти полный текст его воспоминаний мне, как сказано, до сих пор не удалось; впрочем, не очень-то я и старался). В нём много замечательного; но мне сейчас важен чай, уж простите; мысли о чае,

можете меня презирать. Главная из побочных мелодий этой маленькой сонаты (любой текст может быть прочитан в музыкальных терминах, как сплетение тем и мотивов, игра гармонии с контрапунктом) есть именно мысль о чае. Всё время, на протяжении всего паломничества – в пустынь, из пустыни, – они ищут, где бы чаем разжиться. У кого, в какой избе есть самовар? – вот их главный вопрос на трудном пути к поучению, просветлению, умилению, успокоению... или, наоборот, к обретению новой веры, отказу от старой, отпаду от церкви. Может быть, обретение самовара и есть их главная цель, только они этого не знают? Или, может быть, они втайне от самих себя следуют дзен-буддистскому коану, рассказывающему про китайского старца Джао-джоу, который вместо ответа на вопросы об истине и о Будде предлагал своим посетителям выпить чашку чая, а тому, кто спросил его, зачем он это делает, тоже предложил выпить чашку чая. При толстовском влечении к Востоку предположение не столь уж абсурдное; абсурдное, но «в высшем смысле», если угодно – в дзенском. Может быть; всё может быть. У Филата Васильевича, уже упомянутого, с самоваром дело обстоит хорошо. Он предоставляет странникам «своё помещение»:

«Там мы разделись и попросили себе самовар. При номере, в котором мы поместились, стоял мужик в красной рубахе; минут через пятнадцать он подал нам самовар, а я попросил его принести молока и десяток яиц; я приготавливал чай, а граф умылся и сказал, что в путь мы отправимся, когда спадёт зной.»

И вечером того же дня им повезло с самоваром:

«Подходим к крайней избе и спрашиваем, в каком бы доме нам переночевать.

– А вот попроситесь в каменной избе у нашего старшины, там две избы.

– А самовар у него есть?

– У него есть большой самовар.»

С самим старшиной вышла у них неприятность, но они справились. Зато на другой день под вечер попали в грозу, промокли насквозь:

«– Сергей, голубчик, – обратился ко мне граф, – нельзя ли согреть чайник воды, выпить чашку чая; я заболел, меня схватывают спазмы.

– Лев Николаевич, я всё готов сделать для вас, но этого нельзя: нет ни воды, ни дров, в поле ничего нельзя достать. Подойдём до ближнего жилья, там попросим самовар, а нет самовара, то мы вскипятим чайник на тагане.»

С трудом, в полной тьме, добрались до какой-то мельницы, но на мельнице не повезло с самоваром:

«Подходим к жилой избе, и я стучу в окно; хозяева спали, но от стука мужик проснулся, подошёл к окну и окликнул нас.

– Хозяин, пусти нас ночевать да самовар поставь.

– Ночевать у меня негде, и ночью самовара вам ставить не стану; не возьму и пяти целковых.»

Хорошо, другой мужик на телеге ехал куда-то в ночи.

«Я стал впереди, остановил лошадь и говорю:  
– Мужичок, ты нас не бойся; вот тебе рубль, отвези нас до деревни  
в тот дом, где есть самовар.»

Осчастливленный рублём мужичок отвёз их к какой-то Ануфриевне, «которая потихоньку приторговывала водкой и имела самовар», так что удалось им и обсохнуть, и чаю напиться, и получить очередную порцию молока и яиц... Любовь к чаю разделяют они со всеми обитателями их сказочной страны, даже с теми бедняками и бедолагами, у которых нет самовара.

«Я раньше замечал, – рассуждает наш автор, – что деревенские старухи очень любят пить чай; если же у них нет ни чая, ни самовара, то они парят в печке в горшке какую-нибудь траву – мяту, зверобой – и пьют с удовольствием. Вообще летом крестьяне, у кого есть самовар и чай, пьют его только по праздникам, потому что в это время у них много работы, следовательно не до чаю, а поскорее поужинать бы да и спать.»

Эти рассуждения опровергаются следующей – ключевой для нас – сценой, да и следующими за ней рассуждениями того же Сергея, умозрительного слуги. Семейство той первой разговорчивой старухи, которая любила принимать странников, хоть у неё и не было кроватей, «часов в девять» приходит с работы (они били, как мы помним, кирпич); граф немедленно приглашает старухино-го сына, бывшего старшину, присоединиться к чаепитию. Тот пьёт с наслаждением.

«– То-то хорошо, – говорит он, – после трудной работы попить чаю; водки я не пью, но чай очень люблю и скажу тебе, почтенный человек, что в рабочую пору, как бы ни было поздно, я вечером пью с семьёй чай; выпьешь и чувствуешь себя развязней и лучше.»

Вот и я, как чаю выпью, сразу чувствую себя не только лучше, но и – развязней; веду себя соответственно. Засим идёт моё любимое место:

«Бывший старшина пил чай до тех пор, пока с него не полил пот; всё это время я всматривался в него и думал, с каким удовольствием рабочий народ пьёт чай после трудов.»

То есть вот просто сидел и думал. Сидел, смотрел, думал. Сидел и думал, как же далеко, чёрт возьми, феноменология Гуссерля ушла от трансцендентального идеализма. Ах нет, пардон, перепутали: сидел и думал, с каким удовольствием рабочий народ пьёт чай после трудов. У графа, его хозяина, мысли, может быть, несравненно возвышеннее – слава Б-гу, не о феноменологии Гуссерля – её ещё в ту пору и не было, – но, возможно, о Шопенгауэре, о Шакья-Муни, о Христе и церкви, о добре и душе. Он эти мысли иногда записывает «в памятную книжку» (выходя на крыльцо, убегая от жары и мух в очередной избе, где они остаются ночевать). Эта книжка сохранилась, напечатана в 49-м томе полного собрания сочинений; понять в ней что-нибудь трудно, почти не-

возможно. Слуга Сергей своих мыслей «в памятную книжку» не записывает, но его мысль о любви рабочего народа к чаю – тоже мысль и в таком своём качестве заслуживает уважения. Иннокентий Анненский писал во «Второй книге отражений» (которую, как и первую, я читал в юности с тем нераздельным вниманием, с каким мы только в юности и прочитываем важнейшие для нас тексты; она как раз тогда была переиздана в так называемых «Литпамятниках»):

«Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью.

Вот вам, например, “Фаталист”. Причём бы тут, кажется, мысль и как бы не смириться ей перед тем положением, где она уже решительно пасует. Но мысль для Лермонтова серьёзна – она не уступит ни фантазии, ни страху, ни агностицизму смирения.

Она отступит только перед риском, перед действием. А слово найдётся для неё хотя бы и у Максима Максимовича.

– Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудрёная! Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмёшь пальцем.

Вас это смущает, вам хочется, чтобы мысль была непременно романтически глубокой. С какой стати? Именно мысль даёт окраску и юмору Лермонтова: оттого так и интересна была его редкая проза.»

Вот именно – с какой стати? Мысль есть мысль, неважно – о чае ли, об азиатских курках ли. Любая мысль нас возвышает. Любая мысль создаёт дистанцию между миром и нами. Любая ставит нас в позицию наблюдателя, созерцающего мира из внезапно, пусть на миг, возникающего отдаления («всматривался в него и думал»). Любая дарует дистанцию. Но это должна быть настоящая мысль; мысль незаинтересованная (в кантовском смысле); отстранённая и себя саму сознающая мысль. Не мысль о том, где бы «нам с графом» самовар найти и чаем разжиться – такая мысль есть простой рефлекс повседневности и не только нас не поднимает над нею, но, наоборот, растворяет нас в ней, отчуждает нас от себя, – но мысль хоть сколько-то обобщающая, непосредственно не связанная с нашей насущной заботой. А мы ведь всё подряд называем мыслью, мышлением; всё, что происходит у нас в голове, проходит перед внутренним нашим взором; всё валит в кучу, как очень правильно замечает уже цитированный мною в другом фрагменте Джордж Стейнер; у нас даже правильного понятия нет для серьёзного, действительного мышления; да мы и мыслить-то в процессе эволюции ещё толком не научились... Не научились, но учимся, хотя бы за самоваром. И нет, я не согласен с Боратынским, столь, вообще-то, любимым. Да, мысль – острый луч. Да – нагой меч. Но сказать, что перед этим лучом и мечом «бледнеет жизнь земная», – нет, этого я сказать не могу. Наоборот, она лишь в этом луче обретает свои краски и формы, лишь перед этим мечом обнажает свою сущность и душу. Вторая половина последней фразы бессмысленна, но я её, пожалуй, оставлю: уж больно красиво получилось.

## Манже<sup>1</sup> конфетку

«Австралийцы запивают чаем всё, даже суп».

Откуда эта фраза? Она сидит у меня в голове всю целую жизнь. Она из какой-то книги, которую я если не читал, то листал в детстве. Книги, в детстве моём, делились на несколько категорий. Самые лучшие, настоящие, ценные книги стояли, конечно, на полках в московской квартире. Книги, которых было не жалко, зимовали на даче, на полочке над зелёным диваном, в проходной тёмной комнате: какая-то научная фантастика, которую никто никогда не читал, «Разгром», помню, Фадеева, которого читал я один, толстенный Стейнбек, толстеннейший Фаллада, «Гроздь гнева», и «Волк среди волков», и да, «Каждый умирает в одиночку» (хорошо, что не в одиночке; в одиночке – не каждый), и ещё какие-то томины, томищи, Теодор, что ли, Драйзер. За зиму они отсыревали, но не то, чтобы прямо скукоживались. Потом, когда дача была укреплена, утеплена и мой отец стал жить там зимою, якобы для того, чтобы в тишине и покое писать свои собственные томищи, на самом деле уже уходя от моей мамы – о чём она одна не догадывалась, – часть настоящих книг тоже переехала за город, счастливо сверкая ровным строем золотых корешков энциклопедии Брокгауза и Эфрона; но это было потом.

Поначалу были книги городские и дачные; наконец, была третья, нижайшая категория книжек, старых журналов, брошюр, изгнанных даже с дачи, – в помещении с таинственным, с самого раннего детства поражающим меня своей бессмысленностью названием «летний кабинет». Это был не сарай, не гараж. Сараяв было два, в дальнем углу участка: один дровяной, другой угольный. На моей памяти ни тем, ни другим уже не пользовались. Был гараж, сперва дощатый, потом, вместе с самой дачей, укрепленный и утепленный, приспособленный к автомобильной зимовке. И была пристройка к гаражу, вроде добавочной комнаты, где ночевать, я так понимаю, можно было только в самые тёплые летние ночи, да и то желательно в обществе так называемого рефлектора (грозившего всё поджечь, всё сжечь до самого основания: круглой штуки с красной калёной проволокой в самом сердце, в которой сторали, случалось, отчаянные мотыльки, неосторожные комары); пристройка (ещё раз), где никто никогда и не ночевал, а если ночевал, то в моём совсем раннем детстве, которого уже я не помню; стараюсь вспомнить, никак не могу. Свидетельством этих ночёвок были разноцветные стены – одна голубая, другая зелёная, третья розовая, четвёртая, наконец, фиолетовая, моя любимая (или, лучше, лиловая?) – оставшиеся после какого-то, для меня тоже мифологического, незапамятного лета, когда там жили мамина сестра, моя тётка Ирка, и её тогдашний муж, художник Виталий Стацинский (на этом месте русские парижане должны вздрогнуть, сделать большие глаза, хлопнуть себя по лбу или ещё как-нибудь выразить своё изумление, потому что кто ж не знал его в русском Париже, куда он уехал, разведясь с моей тёткой, в конце 70-х годов, но я-то говорю о временах ещё более давних, о временах почти древних и, в сущности, тоже мифологических, когда он был ещё молодым, носил остренькую бородку, хаживал, почему-то, в резиновых сапогах,

<sup>1</sup> Манже – от фр. *manger* «съесть», «скушать».

участвовал в знаменитой «бульдозерной выставке», куда, кстати, в резиновых сапогах и явился – вот какой предусмотрительный, говорили потом досужие, но невежественные сплетницы, интеллигентские московские кумушки, не знавшие – а я-то знаю и помню, – что он в этих сапогах появлялся повсюду, поражая прохожих, разбивая сердца и кумушек, и юниц, – рисовал то ли для журнала «Мурзилка», то ли для журнала «Весёлые картинки», то ли для обоих журналов сразу – лисёнка, мышонка и котофея, один из каковых котофеев, названный художником «Котя» – очень усатый, очень уютный – висел, всё на той же даче, у меня над кроватью; однажды, кажется, свалился с гвоздя, но пропал не тогда же – тогда водружён был обратно, – пропал впоследствии, вместе с самой дачей, эпохой, предметами и персонажами жизни; вместе со всем тем неисчислимым, что вообще пропало, погибло, никогда уже не вернётся... закрываю сентиментальные скобки).

Видно, не очень понравилось им в этом «летнем кабинете»; видно, они скучали там или ссорились – они всегда ссорились, если я правильно понимаю, – короче, стены одного «кабинета» к возвращению моих уезжавших куда-то – теперь уже никто не знает и не узнает куда, зачем, почему уезжавших – родителей оказались аккуратно выкрашенными затейливым иллюстратором «Весёлых картинок» в зелёное, синее etc.: как бы в подарок, по сути, подозреваю, в отместку (за холод, рефлектор, родство с шальной и капризной женою); мои соцреалистические родители в восторг, мне кажется, не пришли; я один на всю дальнейшую жизнь полюбил лиловый цвет (ещё больше полюбил фиолетовый). С тех пор никто там не ночевал; только книги, нижайшего разряда, туда изгонялись, там отсыревали, скукоживались, гнулись и гнили.

Среди этих жалких книг и ещё более жалких журналов – «Октябрь» за 1947 год, «Новый мир» за 1953-й – была, вот это помню отчётливо, полочка жухлых брошюр начала 30-х годов, целиком посвящённых международному, прости Г-споди, коммунистическому и, шире, рабочему, прости Юпитер, движению: борьба Красного Профинтерна с Амстердамским Интернационалом, героин Венгерской республики в фашистских застенках, всё в таком духе. Там-то вот, в книжке какого-то навеки безымянного бельгийского то ли коммуниста, то ли социалиста, описывающего в рваном экспрессионистическом стиле, для партийного товарища даже и странноватом, своё путешествие через весь прекрасный Советский Союз, страну победившего счастья, затем через невообразимую Маньчжурию и ещё менее воображимый Китай – и дальше на пароходе в места и страны уж совсем экзотические, в Сингапур и на Суматру, – вот там-то, в этой книжке безымянного бельгийца, которую от нечего делать, спрятавшись в пресловутом «летнем кабинете» то ли от дождя, то ли от солнца, то ли просто от скуки – от этой детской скуки, ни с какой другой скукой не сравнимой, не соизмеримой, потому что вообще безмерной, бесконечной, бескрайней, растягивающей любой летний день если не прямо до вечности, то уж до полувечности, четвертьвечности точно, – книжке, которую лениво, бездумно я перелистывал, сидя на корточках или на табуретке, может быть, перед полками, поглядывая в полуоткрытую дверь, на этот полу- и четвертьвечный, сверкающий, или гаснущий, или снова сверкающий своими облаками, своими каплями на ветках двойного

дуба, соседнего с гаражом и пристройкой, шелестящий своими листьями, навсегда исчезнувший, в настоящую вечность упавший и в ней растворившийся день, – вот там-то, тогда-то и прочитал я про австралийцев, запивающих чаем всё, даже суп. То есть он, безымянный бельгиец, экспрессионист-коммунист, рассказывает о разных своих попутчиках, которые все делают очень разные вещи, англичане – одно, французы – другое, китайцы – третье, малайцы – четвертое. И всё это я забыл, всё исчезло, всё стигнуло. Остались только австралийцы, запивающие суп – чаем.

Неужели и вправду есть какие-то австралийцы, запивающие суп – чаем? Вот вопрос, с тех пор мучающий меня. Кто их видел, таких австралийцев? Кто бывал в Австралии и встречал там таких австралийцев? Я в Австралии не бывал, австралийцев встречал, но ни разу что-то не видел, чтобы суп чаем запивали они. Одну, даже довольно знаменитую – в очень узких кругах – австралийку, специалистку по соцреализму (вот так всё рифмуется), даже спросил я, во время какой-то конференции, куда случайно попал – уже, тоже, четверть века назад, – не запивает ли она сама чаем суп и если сама не запивает, то, может быть, земляки её запивают, может быть, хоть у некоторых её компатриотов есть такая привычка; она посмотрела на меня с возмущением, потом пробормотала что-то, чего я не только не понял, но что как бы исключало, даже теоретически, возможность понимания: не скажу насчёт чая, но горячий компот, как у всех её компатриотов, во рту не переводился у знаменитости.

А в общем-то и дела мне нет ни до каких австралийцев. Что мне австралийцы, что я австралийцам? Пускай запивают что хотят чем хотят. Остаётся только сама фраза, то есть, в сущности, остаются только слова. От всего на свете остаются, в сущности, только слова. Эти слова всплывают во мне всю жизнь, стоит чаю оказаться близко от супа, будь то во времени, будь то в пространстве. Ведь случается же такое – с кем не случалось? – что вот ты суп съел, а второго не досталось тебе, или оно какое-то невразумительное, неубедительное, так что ты о супе ещё не забыл, а тема чая уже звучит за столом. А потому она звучит, что ты русский человек, после обеда пьёшь чай. Да никакие не австралийцы – это русские запивают чаем всё, даже суп. А если вправду есть такие австралийцы, что запивают чаем всё, даже суп, то значит, австралийцы и русские – братья навек. Хинди, руси – пхай-пхай. Чаю выпьешь – и сразу чувствуешь себя лучше, развязнее. Как же русскому человеку после обеда чаю не пить? Да пускай лучше мир провалится, чем русскому человеку чаю не пить. А мир этого не понимает, мир обедает – а чаю после обеда не пьёт. Эспрессо, бывает, пьёт, а чаю не пьёт, хоть ты тресни. Вот у немцев, к примеру, бывает блюдо под названием Eintopf, еда в одном горшке, страшная вещь, смесь супа с подливкой, первое и жаркое одновременно. Немец съел такой горшок – и пошёл дальше трудиться, а русскому человеку – чаю подайте, иначе он трудиться не будет. Он и так трудиться не будет, но уж без чаю точно не будет. Тут-то я и вылезая со своей фразой про австралийцев, не всегда находящей отклик в сердцах сотрапезников. А мне и горя мало; зато я внутренним оком, духовными очами своими вижу сразу всё: и «летний кабинет», и деревянной сарай, и сарай угольный, и все подшивки «Нового Октября», и всё протекшее с тех пор время, утекшую с тех пор жизнь;

мгновенно, духовными очами и внутренним оком, пробегаю всю свою жизнь, с её безудержными потерями, ещё даже не успев договорить – вслух, про себя ли, – что австралийцы, да, запивают, да, чаем, да, да, даже суп.

Виталия же Стацинского я в последний раз видел в 1988 году, в мой первый парижский приезд, уже столько раз упомянутый на этих правдивых страницах: в 1988 году, когда всё было внове... или, лучше, когда новое ещё только начиналось, а старое, давнее, даже детское, ещё не успело отступить в ту никаким временем не измеримую даль, в которую отступило с тех пор. Ещё все были живы – и мои родители были живы, и моя тётка Ирка, его, Виталия Стацинского, давным-давно им брошенная жена. Откуда у меня был его телефон, я не могу теперь вспомнить. Помню, что долго искал его жилище, где-то за Пер-Лашезом. А он купил там дом, почти сразу, я так понимаю, по приезде в возлюбленную Лютецию; не дом, а халупу; развалюху; род курятника (где и вправду, кажется, держал потом кур). Он был из тех художников, которые собирают своё добро по помойкам, блошиным рынкам (каковых в Париже великое множество; особенно на окраинах, за окружной); превращают (или не превращают) их в объекты, коллажи. Я спросил у его соседей, латиноамериканского вида, как пройти от их развалюхи к его развалюхе; он был поражён, вот это помню тоже, моими познаниями во французском. Художники, как правило, не снисходят до слов; на что им слова, если язык красок и форм им подвластен? Потому немало встречал я в том же Париже русских живописцев и скульпторов, после тридцати, и сорока, и даже пятидесяти лет, прожитых ими на *берегах Сенских*, всё ещё с трудом изъясняющихся на языке Вольтера, Верлена и Валери (о последнем из коих, а то и о двух последних, они обыкновенно не слыхивали). Бывают исключения, но Виталий к ним явно не относился. К его развалюхе вела, или так мне помнится, шатковатая лестница, совсем шаткая галерейка. На галерейке образовался соседский чумазый мальчонка, которому, извлекиши её из воздуха, глядя на него, заодно и на меня, сквозь большие очки, вдруг подобревшими, беззащитными глазами, автор «Коти» и прочих *весёлых картинок* немедленно протянул карамельку «Раковая (клянусь!) шейка», со словами: *хочешь манже конфетку?* Мальчонка *манже конфетку* хотел, ухватил её грязной ручонкой, без всякого перевода; я же подумал, что такому французскому мог обучить нашего живописца Киса Воробьянинов, собственно персоной, для этого ни Верлена, ни Вольтера не надобно.

– Пуэрториканцы, – задумчиво проговорил Виталий, словно этим-то всё и объяснялось.

«Раковые шейки» объяснялись же перестройкой. В то время как раз потянулись из-за уже дырявого «железного занавеса» те, кто не уехал в 70-е, – не успел уехать, или не смог, или не захотел уезжать, или просто слишком был юн, как я сам, мечтавший об этом с семнадцати или восемнадцати лет, как раз, значит, со времени его, Виталиева, отъезда, хотя и без всякой связи с ним; к кому же им было и ехать, если не к своим давнишним приятелям, тоже, к примеру, художникам, бывлым участникам знаменитых выставок, подпольных и полуподпольных, бульдозерных и полубульдозерных, или тоже (как бы тут поточнее выразиться?) писакам (среди коих встречались даже писатели, хотя и не часто:

они часто вообще не встречаются), как раз успевшим, сумевшим уехать в 70-е? Приятели же (что художники, что писаки, даже, наверное, писатели), уезжавшие, в большинстве своём, с отвращением к «Раковым шейкам», так страшно рифмовавшимся с «Раковым корпусом», к «Мишкам на Севере», «Белочкам на Беломорканале» и «Алёнкам в Абакане» в душе, за истекшие с тех пор десять или пятнадцать лет успели проделать классический путь русского эмигранта от ненависти к ностальгии, от записного западничества к стыдливому славянофильству; вот московские гости и везли им всех этих мишек, вкупе с папиросами «Беломорканал», папиросами «Север», прочими чебурашками; вот почему, когда Виталий принялся поить меня чаем (не супом) – из чашек, тоже подобранных, похоже, на *market aux puces*<sup>2</sup> и вряд ли с тех пор помытых, – оказались мы с ним сидящими перед огромным, на дровяных козлах, столом, заваленным и заставленным вперемешку рисунками, пачками печенья «Юбилейное», карандашами, косхалвой, пастилой; моё равнодушие к патриотическим пряникам вполне искренне, кажется, поразило его. Он же помнил, что я сладёна (а я всё-таки не за пряниками – скорее уж за мадленками заявился в Париж). А он только это, должно быть, и помнил. Я ведь был для него просто каким-то толстым мальчиком, племянником не очень, кажется, любимой жены, о котором он все эти годы вряд ли хоть однажды подумал; никем, иными словами. Что мальчик с тех пор успел вырасти, успел повзрослеть, уже не бегал в коротких штанишках из «летнего кабинета» в сарай, не катался на трёхколёсном велосипеде по лужам, не делал свистулек из стручков акации, а предстал перед ним в Париже во вполне пижонском плаще, пиджаке, с пачкой Dunhill'a в кармане и с французской книжкой – Жюльеном Граком ли, Жюльеном ли Грином – в кармане другом, – всё это не могло не заставить его задуматься, я теперь полагаю, о его собственном, для меня уже зримом в ту пору старении (уже он был очень лыс, и острая бородка была уже с отчётливой проседью). А был он тогда моложе, ненамного, но всё-таки чуть моложе теперешнего меня. И нет, не думаю, что он был рад меня видеть.

Рад не рад, но, пожалуй, он дал мне, походя, между пастилой и пряником, лучший совет за всю мою жизнь, и если я жалею о чём-нибудь, так именно о том, что ему не последовал, – хотя я отнюдь не просил его давать мне какие бы то ни было советы, учить меня уму, тем более разуму, вообще высказывать своё мнение о том, что его не касалось, – я непрошенных советов, бесплатных наставлений, даровых назиданий уже тогда не терпел и теперь не терплю, – совет всё-таки умнейший, уместнейший и простейший: ни в какую Германию не ехать – я должен был через пару дней уехать во Фрейбург, – попросить убежища во Франции, пойти в полицию и сдать властям, ну или, на худой конец (снисходительно он прибавил), если уж мне так нужно в Германию, попросить там убежища (пойти в полицию, сдать властям), хотя в Германии, конечно, скучнее. Потому что перестройка – перестройкой, пастила – пастилой, а возвращаться *туда* глупо. Совершенно незачем *туда* возвращаться. А у меня и в мыслях ничего подобного не было, у меня был совсем другой жизненный план: всё-таки вернуться *туда*, дописать там мою первую книгу и только потом

<sup>2</sup> *Marché aux puces* (фр.) – блошинный рынок, барахолка.

уже, с этой книгой под мышкой, уехать, причём скорее в Германию (не почему-либо, а исключительно из-за любви к немецкому языку, к Гёте, Рильке и Томасу Манну). Глупее плана придумать было нельзя. Но я был молод, наивен, очень упрям. Если я что вбил себе в голову, то хоть трава не расти, и лопух не расти, и чертополох не расти. Я сам был лопух. А как часто я потом пытался представить себе свою не прожитую парижскую жизнь. Может быть, и писал бы теперь по-французски. *Les australiens prennent du thé après tout, même après de la soupe.*<sup>3</sup> Нет, как-то оно коряво звучит; оставим уж лучше как есть. А «хочешь манже конфетку»? Уж этого-то никак по-французски не скажешь. А ведь это фраза тоже в своём роде единственная; фраза, теперь я думаю, достойная стоять прямо рядом с фразой про австралийцев, запивающих чаем суп, в моей личной словесной кунсткамере, моём маленьком музее абсурдных, безумных, бессмысленных, дурацких, фантастических фраз, которые мне дороже... только начни перечислять теперь, чего́ они мне дороже, никогда уже не закончишь.

### Молчание о Малларме

У Ортеги-и-Гассета есть небольшой (в немецком переводе – всего пять страничек), по-моему – восхитительный текст, в котором рассказывается, как на двадцатипятилетие со дня смерти самого тёмного, самого сложного из французских поэтов (11 сентября 1923 года), девять почитателей Малларме собрались в мадридском Ботаническом саду, чтобы почтить его память пятиминутным молчанием. Имена остальных восьми участников ничего не говорят мне или говорят, к стыду моему, немногое (Альфонсо Рейес, Энрике Диез-Канедо...); не в них сейчас дело. Редакция некоего журнала (в испаноязычном мире, должно быть, известного: *Revista de Occidente*) обратилась ко всем девяти с просьбой рассказать, о чём же они думали в течение этих пяти минут (вот с какими вопросами надо обращаться к писателям, замечу уж в скобках); мне, увы, известен только ответ Ортеги; но и не в нём, в сущности, дело. Ответ хороший, хотя мой любимый философ (один из моих любимых) почему-то больше цитирует Данте, чем самого Малларме; особенно хорошо начало ответа. Что, собственно, вы понимаете под словом «думать», уважаемый господин редактор? Так начинается свой ответ Ортега. Случайные образы, возникающие в сознании? Поток ассоциаций, по которому мы плывём, повинуюсь его прихотям и изгибаем? Или то упорядоченное мышление, при котором мы, наоборот, противостояим произволу простого ассоциирования? Конечно, это самое важное. И да, как я писал уже выше, мы всё валим в кучу, всё называем мышлением; у нас нет даже отдельных слов для этих совершенно различных, по-разному направленных и устроенных форм мозговой деятельности (или как раз не-деятельности, бездеятельности, пассивности).

Ортега лишь касается этой темы. Пять минут в совместном молчании тянутся долго, пишет он далее. Все девять участников были смущены; боялись, что их побеспокоят; не знали, что делать, когда перед ними вдруг возник случайный прохожий; почувствовали облегчение, желание немедленно начать говорить, как только пять минут, наконец, истекли. Они смущаются, но не смеются:

<sup>3</sup> Австралийцы запивают чаем всё, даже суп (фр.).

вот самое для меня поразительное; они проделывают всё это всерьёз, не борясь ни со смехом, ни со слезами смеха. А я бы прежде всего боялся расхохотаться, если бы стоял и молчал о Малларме в такой большой компании. Стоять с умным видом и молчать о Малларме целых пять минут в компании из девяти человек – и не расхохотаться? Не встретиться взглядом ни с одним из сомолчальников (с Альфонсо ли Рейесом, Энрике ли Диез-Канедо...), а если вдруг встретился, то – не прыснуть, не взвизгнуть, не согнуться в три погребели, в четыре погребели? Я этого не понимаю. Я молчу о Малларме в одиночестве, и если смеюсь, то незримым миру смехом, лучшим смехом на свете.

А о ком же ещё и молчать, если не о Малларме? Ортега пишет о молчании у самого Малларме, о молчании, вернее – умалчивании, как об основном свойстве поэзии Малларме, совпадающем, по мнению философа (которое я не разделяю), с основным свойством поэзии как таковой. Задача поэзии будто бы в том, чтобы, прямо ничего не называя, лишь указать на предмет, вещь, явление, только намекнуть на него, а читатель уж должен сам догадаться, о чём идёт речь. Если имя вещи умалчивается, оно становится «драгоценной загадкой», которую мы, значит, и разгадываем, утверждает Ортега, приводя почему-то (как я уже сказал) примеры не из Малларме (видно, было лень искать), но из Данте («крупнейший дол, где волны бег свой мчат»; отгадка: Средиземное море). Перифраз – вещь, конечно, прекрасная, кто ж спорит, да и к антономазии мы не равнодушны, но поэзия к ним уж точно не сводится (не сводится вообще ни к чему): и как не вспомнить тут чудесное замечание Ходасевича (в статье о Цветаевой), что и сам Рафаэль был бы не прав, если бы стал писать по принципу «загадочных картинок»: дан пейзаж – найдите спрятанный в нём портрет.

«Пусть даже этот портрет окажется отличным – всё же искусство должно оставаться искусством, а ребус – ребусом».

О молчании у Малларме – или без «у»: молчании Малларме – можно говорить ещё и в ином, гораздо более всеобъемлющем смысле. Ортега не вспоминает об этом, но мы, вкратце, вспомним. «Как океан объемлет шар земной», так молчание окружает всё им написанное, из этого молчания вырастающее и в нём опять исчезающее. Ведь мир, по Малларме, существует для того, чтобы превратиться в книгу, *le monde existe pour aboutir à un livre*<sup>4</sup>. Мечта о такой книге (Книге: в единственном числе и с большой буквы) – главная, если я правильно понимаю, мечта всей его жизни, особенно второй её половины. Это мечта об абсолютной, окончательной книге (Книге), вбирающей в себя и тем самым отменяющей все прочие книги (мне уже приходилось писать об этом: давным-давно, в эссе «Идея книги», вошедшем в сборник «У пирамиды»). Все прочие книги

«случайны и субъективны (писал я в том давнем эссе); обстоятельства, при которых они были написаны, личность автора, его предубеждения и вкусы – всё это накладывает на них свою роковую печать. Искомая “абсолютная” Книга должна быть от всего этого свободна; ничего субъективного, ничего случайного в ней быть не должно; она получает, следовательно, прежде всего негативные определения (как Б-г в “апофатической теологии”). Ясно, что такой книги быть не может; первое же нанесённое

<sup>4</sup> Мир существует, чтобы создать книгу (*фр.*).

на бумагу слово уже будет как-то связано с личностью автора, значит – “субъективно”, каким-то образом соотносено с конкретными обстоятельствами писания, с местом, и временем, и историей, в этом смысле – “случайно”. Потому такая “абсолютная” Книга остаётся как бы пределом мысли, чистым листом бумаги. Как бумага проступает из-под букв, между строк, так эта искомая и недостижимая чистота, белизна, безотносительность, неизбежность проступает за всеми словами и фразами – мистическое Ничто, буддистская Пустота».

Или (теперь мы можем добавить) – безмерное, предмирное Молчание, в котором тексты Малларме как будто истаивают.

Но главное для меня всё же не в этом. Сама идея, или затея – пять минут молчать о Малларме – вот что мне по-настоящему нравится. Во-первых, для этого Малларме читать не нужно, а моего французского на чтение Малларме всё-таки не хватает. На что другое хватает, а на чтение Малларме не хватает. Молчать о Малларме – это лучшее, на что я способен, когда дело касается Малларме. Да и вообще никаких познаний во французском не нужно, чтобы молчать о Малларме. Молчать о Малларме может каждый. Нет более демократической процедуры, чем молчание о Малларме, недемократичнейшем из мировых поэтов. И да, ещё раз, молчать нужно именно о Малларме, о ком же ещё? Что можно намолчать о Верлене? Боюсь, что даже о Бодлере ничего толком не намолчишь. То ли дело молчание о Малларме. Пять минут в день помолчишь о Малларме – и душа твоя успокаивается, просветляется. Не утверждаю, конечно, что молчу о Малларме ежедневно; ежедневно я даже в дзен-буддистской медитации (дза-дзене) теперь не сижу (а ведь когда-то сидел; не мог и жизни своей вообразить без дза-дзена); но хоть раз в неделю помолчать о Малларме – это, по-моему, задача вполне осуществимая, не чрезмерная, даже скромная. Всего-то пять минут в неделю – а сколько пользы для души и для духа. Когда я в последний раз молчал о Малларме (позавчера утром, в висбаденском парке, тоже до некоторой степени ботаническом), острый ветер пробегал по очень красным американским клёнам, красноватым европейским букам, по легколиственной японской софоре, раскидистому амурскому бархату, китайской давидии (парк немецкий, так что таблички с этими экзотическими названиями прибиты к многотерпеливым стволам; не думайте, что я такой умный), по старинным и раскидистым липам, крымским липам, кавказским, маньчжурским, как раз покрывшимся своими прозрачными, переливчатыми, медвяными, молекулярными соцветьями, которые, мне казалось, со мной вместе молчали о Малларме; многослойно-сверкающие, рыхло-плотные облака, цеплявшиеся то за одну крону, то за другую, молчали о нём же; если я скажу, что по краю моего молчания прошёл, в конце концов, сам Малларме, то вы мне не поверите и будете правы. А вот недавно в Нанси я видел человека с бородкой Малларме, усами Малларме, причёской Малларме, глазами Малларме, бровями Малларме и даже ушами, показалось мне, Малларме. Одет он был в старые джинсы, в майку с эмблемой какой-то футбольной команды, сидел на лавочке, смотрел на прохожих и молчал не о Малларме, я уверен. Если же и он молчал о Малларме, то этого, увы, никто никогда не узнает; разве что сам Малларме.

## Мёрике

Как Тютчев и Фет почти неизвестны за пределами России, так за пределами Германии мало кто знает Эйхендорфа или Мёрике – удел поздних романтиков. У Мёрике есть – среди прекрасных более или прекрасных менее – одно стихотворение («К лампе», *Auf eine Lampe*, 1846), примечательное тем, что через сто с небольшим лет после своего написания, в 1950 году, подало повод к полемике между тогда знаменитым, с тех пор, похоже, чуть-чуть подзабытым швейцарским германистом Эмилом Штайгером (*Emil Staiger*) – и отнюдь, конечно, не забытым с тех пор Мартином Гейдеггером (*Хайдеггером*, как его, увы, прозвали в Совдепии... о, варвары! куда мне скрыться от вас?). Эта переписка – интереснейшая, одна из самых интересных переписок (если можно так выразиться), какие мне в жизни встречались (в интернете можно найти непонятно чей перевод, впрочем – не безошибочный); для меня здесь речь идёт о вещах, в общем, важнейших. Вот это стихотворение по-немецки и по-русски в (как раз блистательном) переводе Сергея Ошерова.

### **Auf eine Lampe**

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,  
An leichten Ketten zierlich aufgehängt hier,  
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.  
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand  
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,  
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.  
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist  
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —  
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?  
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

### **К лампе**

По-прежнему, о лампа, красота твоя  
Живит собою зал полузаброшенный,  
Где ты на лёгких столько лет висишь цепях.  
Венком по краю чаши беломраморной  
Из бронзы вьётся плющ зелёный с золотом,  
И хоровод теней на чаше вырезан.  
Как всё чарует! Подлинным искусством здесь  
Слит дух веселья с истовой серьёзностью.  
И пусть тебя не видят — но прекрасному  
Довольно для блаженства красоты его.

Штайгер читал доклад во Фрейбурге – «Искусство интерпретации», – в котором разбирал эти стихи довольно подробно; присутствовавший в публике Гейдеггер отозвался на этот доклад письмом; Штайгер ответил; Гейдеггер ответил на ответ; Штайгер в последнем письме подвёл итог переписке – и опубликовал

её, сперва в не помню каком журнале, потом в своей книге, которая так и называется, по первой статье, «Искусство интерпретации».

К сожалению, в русском переводе – замечательном, скажу ещё раз, – теряется двусмысленность, скорее – многосмысленность, последней строки, о которой – не только о ней, но прежде всего – и шла речь у Штайгера с Гейдеггером.

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Штайгер прочитал это примерно так:

«Но то, что прекрасно, блаженным кажется в нём самом»;

Гейдеггер примерно так:

«Прекрасное блаженно сияет в нём самом».

Глагол *scheinen* может быть понят и так, и эдак: и в значении «казаться», и в значении «сиять», «светить», «сверкать». *Die Sonne scheint* значит просто «солнце светит», «солнце сияет». Но *es scheint, daß die Sonne scheint*, означало бы «кажется, что солнце светит» (а в действительности светят, например, фонари). Если кажется, надо перекреститься. Нам кажется – а на самом деле это не так. Кажется, что прекрасное счастливо в себе самом – самим собой, – неважно, смотрят на него или нет. А в действительности оно несчастно, оно страдает, оно хочет, чтобы на него, наконец, посмотрели. Этого Штайгер отнюдь не имел в виду. Кажется – потому что поэт не уверен; вот как он понимает это. Поэт настолько не уверен, как чувствует себя прекрасное, что вместо *selig scheint es in sich selbst* (блаженным, или счастливым, кажется в себе самом), как в принципе надо бы, пишет *in ihm selbst* (в нём самом), что, впрочем, может объясняться особенностями швабского диалекта, влиявшими на литературный, но архаизирующий язык шваба Мёрике. В отличие от Гёте, знавшего толк в этом деле, утверждает Штайгер (очень решительно и, я бы сказал, нагло ватно извращая смысл приводимой им тут же цитаты из «Фауста»: *die Schöne bleibt sich selber selig*; у Гёте речь идёт вовсе не о прекрасном как таковом, но о женской красоте, о красавице, которая сама собой довольна и в себе самой блаженствует, для нас же становится привлекательной, лишь когда в ней красота соединяется с грацией: *die Anmut macht unwiderstehlich*; оставим это, иначе не выберемся из скобок) – в отличие, значит, от Гёте, Мёрике, поздний поэт, сознательный эпигон великой эпохи, может только строить предположения и догадки: кажется, что так... но может быть и совсем по-другому. Может – быть; хотя скорее всего – именно так. Но Гейдеггер понимает всё иначе. По Гейдеггеру, *selig* – не прилагательное, а наречие, не «блаженным кажется», а «блаженно сияет»; не *videtur*, а *lucet* (они переводят расплывчатое немецкое слово на юридически-чёткую, не допускающую разночтений латынь); а последние два стиха – это «гегелевская эстетика *in nuce*», согласно которой (Гейдеггер приводит цитаты) прекрасное – это «чувственное "свечение" идеи» (*das sinnliche «Scheinen» der Idee*). И «в нём» (*in ihm*) вместо «в себе» (*in sich*) – это, по Гейдеггеру, не просто швабский диалект, но швабский диалект использован здесь для высших целей: «в нём самом» вместо «в себе самом» показывает отсутствие самосознания, показывает, что это хотя и свечение – но без самосо-

знания, *ein «Scheinen» ohne Selbstbewußtsein*; хотя какое уж могло бы быть «самосознание» у лампы, пускай и прекрасной, качающейся на цепях в заброшенном зале (*Lustgemach*: слово и для эпохи Мёрике уже стариннейшее, XVII века; можно было бы перевести как «покой для приятного времяпрепровождения», если бы это так смешно не звучало) – зале, значит, или «покое» какого-то, по-видимому, всеми покинутого дворца, – этого наш мыслитель не объясняет.

Не буду, опять-таки, пересказывать все их аргументы и контраргументы, их рассуждения о том, мог или не мог повлиять на Мёрике Гегель и если мог, то шло или не шло это влияние через Ф.-Т. Фишера (F. T. Vischer), автора популярной тогда «Эстетики» и приятеля Мёрике; дело, конечно, не в этом. Когда я впервые прочитал эту переписку, лет боюсь уже сорок тому назад, я был уверен в правоте Гейдеггера, к которому относился в ту пору совсем не так, как теперь (а как – теперь? тоже – по-разному). Ещё многое ужасное, с ним связанное, не стало в ту пору «достоянием общественности»; до публикации «Чёрных тетрадей» было ещё далеко; стыдно признаваться теперь, но даже (недолгое время) увлекал, «пленял» меня его особенный язык, со всеми дефисами, – этот якобы «исконный» и «подлинный» («жаргон подлинности», как обзывал его Адорно, сам, впрочем, изъяснявшийся на вполне безвкусном воляпюке), в действительности – надуманный, временами банально пошлый в своей проникновенности, иератической торжественности, пророческой многозначительности язык (прекрасно, с непереводаемыми каламбурами, издевался над ним Томас Манн, в письме к тому же Адорно), – теперь, после тридцати лет, прожитых в стихии живого немецкого языка, не только не «пленяющий», но периодически действующий на меня как скрежет гвоздём по стеклу. Всё-таки я не сомневался в его правоте. Прекрасное счастливо («блаженно») сияет в себе самом, из себя самого, не важно, видят его или нет. Ангелус Силезиус, великий мистический поэт XVII века (столь любимый, кстати, Бердяевым), всё сказал об этом в одном коротком двустишии (которое комментировал, кстати, и Гейдеггер – в одной из своих лучших, как мне когда-то казалось, когда я читал всё это, книг: *Der Satz vom Grund*, 1957):

Die Ros' ist ohn' Warum; sie blühet weil sie blühet,  
Sie acht' nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet.

Роза не знает «почему»; она цветёт, потому что цветёт,  
Она не обращает на себя внимания, не спрашивает, видят ли её.

Силезский Ангел использует (в усечённой форме) тот же глагол, что и Мёрике: *achten*, в том же значении «обращать внимание», «следить», «наблюдать» (но и с добавочным, звучащим в глубине слова значением «уважать», «почитать») и с тем же архаическим родительным падежом. Роза о себе не думает, за собой не следит, ей всё равно, видят её или нет, ей неважно, почему она цветёт, зачем цветёт, что толку в её цветении. Она цветёт – потому что цветёт. Она есть – потому что есть. Она просто есть – и всё тут. И нам с вами надлежало бы просто – быть. И мне иногда удавалось просто – быть, в какие-то лучшие мгновения моей жизни: когда-то у моря, в молодости; в дзен-буддистском монастыре.

Так и подлинное произведение искусства, *ein Kunstgebild der echten Art*: кто его ви-

дит, кто о нём знает (*wer achtet sein*, короче)? Может быть, и никто. Мёрике, кстати, использует не банальное *Kunstwerk*, но редчайшее *Kunstgebild*, которое, когда задаёшь его в возлюбленном Google'e, надёжном помощнике, верном соратнике нашем, сразу выскакивает – как цитата из него же, из Мёрике. Может быть, Мёрике его и образовал (*gebildet*). Это произведение искусства (*Kunstgebild*) – «настоящее», «подлинное» (*echt*); вот что важно. Кто ещё «внимает» (*achtet*) ему в его подлинности? Вопрос задан так, пишет Гейдеггер, что подсказывает ответ: уже никто, только некоторые, немногие. Вопрос проникнут печалью. В стихотворении звучит горечь (*Wehmut*): произведение искусства в его сущности (*in seinem Wesen*) ускользает от людей. Но сам поэт, пишет он далее (перевожу по мере сил с гейдеггерианско-немецкого на вменяемый русский): сам поэт потому и чувствует печаль, что он-то как раз относится к тем, кто ещё сохраняет понимание этой сущности. Поэтому горечь не подавляет его. Он противостоит ей. Потому что знает: подлинность художественного создания, красота прекрасного (*die Schönheit des Schönen*) вершится (правит, властвует: *waltet*) не изволением человеческим, но независимо от того, в какой мере люди её воспринимают и наслаждаются ею.

Всё же: «кажется» или «сияет»? Аргументы Гейдеггера теперь не кажутся мне столь сиятельно-непреложными, аргументы Штайгера – столь же неубедительными, какими казались в юности (в эпоху моего недолгого гейдеггерианства... которое было, было, что уж греха таить). Вот именно: кажутся и казались. Я нарочно употребил этот глагол, чтобы прояснить – и для себя самого, в том числе, – великую разницу между «казаться» и «казаться кому-то». Мёрике ведь не говорит (если принять интерпретацию Штайгера): прекрасное кажется мне, Мёрике, мне, поэту, мне, «лирическому герою» таким-то и таким-то (*scheint mir*); он говорит просто: кажется (*scheint*). Кажется, то есть – кажет себя, то есть – показывается, то есть – является. Является: являет себя таким, каково оно есть в своей подлинности. Показывает, кажет и являет себя в том пространстве, в котором оно *может быть* увидено – даже если никто не видит его *in actu*, кроме самого поэта, самого Мёрике – он-то видит, хоть он и один, – в открытости, незакрытости (*Un-verborgenheit*: я тоже ещё владею гейдеггерианским, если нужда припрёт), – в пространстве, в котором должен быть какой-то свет (пусть лампа и не горит), какое-то свечение, сияние (*Schein*), в котором «сущность» прекрасного только и может явиться, раскрыться. Мы не знаем, где находится источник света; наверное, свет просто падает из не упомянутого поэтом окна; но мы, читатели, видим эту лампу в свете самого стихотворения (говорит Гейдеггер; и тут он, конечно, прав: как иначе мы могли бы её увидеть? мы о ней и не догадывались, пока не прочитали Мёрике). Таким образом, значения слова *scheint* сближаются, не совпадая. И уж конечно, Мёрике («старый лис», как называет его Штайгер) не был бы поэтом, если бы не учитывал разные оттенки значений тех слов, из которых строит свою светящуюся лампу.

Думаю, пишет Штайгер в заключительном, примирительном письме, что не слишком расхожусь с Вашей интерпретацией. Мы оба признаём, что слово *scheint* переливается во многих своих значениях. Вы делаете упор на *lucet* (в угоду свечению, свету лампы), я по-прежнему – на *videtur*.

«Поэтому я и самого поэта ввожу в круг всё тех же настроений печали, которые, как оба мы одинаково признаём, проходят сквозь всё стихотворение Мёрике. Поэт обуреваем скорбью и печалью — не только потому, что он знает: художественное творение в своём существе ускользает от большинства людей, — но и потому, что он уже не осмеливается с уверенностью ощущать себя человеком посвящённым».

И я не осмеливаюсь. Но меня другое смущает; то, о чём они даже не заговаривают. Слишком, что ли, это для них очевидно? Но разве философия не предполагает удивления перед очевидным, внимания к очевидному, сомнения в очевидном, если не «преодоления самоочевидностей» (как выражался Лев Шестов)? Все трое — и Гейдеггер, и Штайгер, и сам Мёрике — видят в этой лампе, одиноко качающейся на цепях в заброшенном зале, в «увеселительном покое», не просто произведение искусства (*ein Kunstwerk, ein Kunstgebild*), но произведение искусства безусловно подлинное (*ein Kunstgebild der echten Art*); символ истинной красоты и её трагической участи в равнодушном к ней мире. Второе не вызывает возражений, но первое всё же сомнительно. Такая вещь, как лампа, сколь бы прекрасной, сколь бы искусно сделанной она ни была, к искусству имеет отношение лишь косвенное и произведением искусства может быть названа лишь с некоторой долей условности. Лампа, сколь угодно прекрасная, сколь угодно искусная, есть, в конце концов, утварь, предмет обихода («подручное», *Zuhandenes*, чтобы ещё разок выразиться по-гейдеггериански); она сделана, чтобы светить, приносить пользу людям, то есть сделана с практической, житейской целью, что явно противоречит исконной бесцельности, практической ненужности искусства как такового; иными словами, она принадлежит к пограничной области *прикладного искусства*, которое мы потому и называем так, чтобы отделить его от... не говорю: настоящего, скажу просто: не-прикладного. Во Франфурте на Музейном берегу (*Museumsufer*) есть даже отдельный Музей прикладного искусства (*Museum Angewandte Kunst*): чудесное, кстати, здание, построенное американским архитектором Ричардом Мейером; посетителей я там почти не встречал. В картинную галерею люди ходят, а к *прикладному* редко прикладываются. А там, между прочим, до пандемии было, на последнем этаже и с террасой на крыше, кафе, откуда так хорошо было смотреть на окружающие небоскрёбы, реку и облака и где я написал, помнится, большие куски дзенско-франкфуртского «Остановленного мира». Это к слову; возвращаюсь к лампе и к Мёрике. У прикладного искусства — идёт ли речь о лампах, о чашках, о тарелках, о зеркалах, о стульях, о шифоньерках, об этажерках — есть по крайней мере два — очевидных — отличия от... вновь скажем: не-прикладного. Одно настолько очевидно, что и говорить о нём незачем (лампа освещает залы и комнаты, из чашек мы пьём чай, бывает, что и после супа, как австралийцы и Лев Толстой, а «цель поэзии — поэзия», пardon за трюизм); гораздо интересней второе.

Чтобы к нему приблизиться и прояснить его — опять-таки: и для читателя, и для себя — приведу высказывание об искусстве совсем иного рода, в совсем ином стиле.

«Искусство – одно из средств коммуникации. Оно, бесспорно, осуществляет связь между передающим и принимающим» (Юрий Лотман, «Структура художественного текста»).

Бесспорно, бесспорно... «Коммуникацию» же «передающий и принимающий» производят при помощи знаков; не только слово «естественного языка» – например, «лампа» – есть знак; но и текст, написанный на «языке искусства», «вторичной моделирующей системы» – например, стихотворение «К лампе» – может быть понят как знак, то есть как означающее (*signifiant*), отсылающее к означаемому (*signifié*)... ах, Б-же мой, всё это можно сказать гораздо проще, человеческим языком. Стихотворение, как и любое другое произведение искусства, должно не просто *быть*, но и *быть о чём-то*, говорить о чём-то, отсылать к чему-то, вне его находящемуся, действительно существующему или только воображаемому. Так стихотворение «К лампе» говорит о лампе, якобы или вправду (неважно) увиденной Эдуардом Мёрике в заброшенном зале (покое) какого-то дворца, в 1846 году. Но сама лампа не говорит ни о чём; у лампы нет означаемого; лампа, в отличие от стихотворения «К лампе», не обладает знаковой природой. Знаковой природой могут обладать отдельные её элементы (бронзовые фигурки по её краю), но в целом она ни к чему не отсылает и ничего не рассказывает. Всё это могла бы делать, к примеру, картина, изображающая эту самую лампу (возможность, о которой Гейдеггер, по крайней мере, упоминает); однако если мы мысленно заменим в стихотворении Мёрике лампу – картиной, изображающей лампу, оно (стихотворение) сразу утратит половину своего очарования, если не всё очарование целиком. Почему, собственно? Потому что стихотворение уже и есть такая «картина», такой «образ»; не только «вещь», но и «о вещи». Мы бы просто запутались в знаках, потеряли бы все следы, сбились с пути, утонули в болоте.

Произведение прикладного искусства, вот наш вывод, не только служит практическим целям этого мира (тогда как искусство не-практическое, не-прикладное всегда «не от мира сего»), но и лишено той знаковой, семиотической составляющей, без которой (всё-таки скажу) настоящее не обходится... которую, впрочем, у него в XX веке попытались отобрать, и в XXI по-прежнему пытаются отобрать, никогда, надеюсь, отобрать не сумеют (говорю – вернее: не говорю сейчас, только в скобках и походя говорю сейчас – о том *убийстве означаемого*, которое происходит одновременно с русской революцией у Малевича, у Марселя Дюшана и как-их-потом-всех-звали и которое было, разумеется, попыткой убийства самого искусства: к чему они и стремились; уже довольно говорил об этом в «Одном человеке»).

Интересно, однако, вот что. Уничтожение семиотической составляющей уничтожает и онтологическую (пресловутая сушилка для бутылок, не менее пресловутый писсуар и окончательно пресловутый чёрный квадрат замысливались как не-искусство, анти-искусство, отмена искусства; то, что мы зовём авангардом, есть, в сущности, неудавшаяся попытка растворения искусства в «действительности», или «деятельности», желательно: революционной, в «действии», желательно: революционнейшем; другой вопрос, что *потом* с ним случилось, но об этом уж точно – не сейчас и не здесь); однако обратное тоже верно. Лишён-

ное своей знаковой, «коммуникативной» природы, искусство перестаёт быть искусством (становится или прикладным, или, в лучшем случае, декоративным); но и сведённое к одной лишь знаковой природе, оно тоже перестаёт быть искусством.

«Искусство – одно из средств коммуникации. Оно, бесспорно, осуществляет связь между передающим и принимающим».

Всегда я чувствовал, что это не так. Так да не так. Так да не бесспорно. Уже потому не бесспорно, что, как и всё дальнейшее, написано на том суконном, научном – или наукообразном – наречии, от которого всю жизнь сводит у меня челюсти и которому, если уж выбирать, я всё-таки предпочитаю велеречивые волхвования шварцвальдского отшельника-однодума (лучше всех здесь пишет, конечно, Штайгер). Никогда я не понимал, как можно о прекрасном говорить до такой степени непрекрасно... Связь оно осуществляет, короче, но этим отнюдь не исчерпывается. Дмитрий Сергеевич Мережковский, сказавший, как бы к нему вообще ни относиться, о русской литературе, да и о русской истории, много умнейших вещей (хотя нагородивший и порядочно чепухи), писал – вот прямо об этом, задолго до всякой семиотики и всякого структурализма, словно предчувствуя ожидавшее нас, с тех пор наступившее и даже уже отзвучавшее будущее.

«Для одних слова – условные знаки, как бы сигналы на железнодорожных семафорах; для других – знамения, чудеса, магия, "духовные тела" предметов; для одних слово стало механикой; для других – "слово стало плотью"».

Это выражено слишком патетически, вот беда. Что такое знак, более или менее понятно; даже что такое семафор, понятно более или менее (впрочем – не поручусь). А что такое чудеса, магия, тем паче «духовные тела», – это уж понимайте, как можете, как хотите. Как хотите, так и понимайте, поелику это вообще не понятия, а патетические метафоры, довольно дешёвые. Всё-таки, пускай безвкусно и неуклюже (вкус и пафос не дружат друг с другом), всё-таки они (метафоры) говорят о вещах важных, даже важнейших. О которых можно говорить и без пафоса – например, так, как говорил о них Манделштам (тоже, кстати, не забывавший о семафорах):

«слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотнённой реальности, которой оно обладает».

С этой «чудовищно-уплотнённой реальностью», бытийственным стуктом произведения искусства мир не справляется, во всех смыслах слова. Мир в его ежедневном, повседневном безумии только и жаждет его уничтожить, уничтожить самую память о том прекрасном, что когда-то было, сияло, светило, – но нет, ничего с ним не может поделаться. Прекрасная лампа продолжает – тихо-тихо, медленно-медленно – раскачиваться на своих цепях, в дворцовом покое, в который давным-давно уже никто не заходит.

Мир не справляется... а я не справляюсь с сотнями сомнений, нахлынувших на меня сразу после всего вышесказанного. Шеллинг называл архитектуру застывшей музыкой; почему? И там, и там весьма трудно найти *означаемое*; архитектура почти всегда служит практическим целям; следует ли по этим признакам отнести её к области прикладного искусства? Главное: я, похоже, позволил себе заговорить о *сущностях*, о каком-то *вообще искусстве* и об искусстве каком-то другом, как если бы я ещё верил в возможность мыслить этими *большими словами*? А я уже не верю? Или верю, что смогу без них обойтись? Неужели мне опять ничего не остаётся, как только прибегнуть к *формуле Достоевского* («теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения»)? Нет, я отказываюсь прибегать к ней; я лишь откладываю обсуждение этих волнующих тем до какого-нибудь следующего раза, будущего фрагмента.

*Продолжение следует* ■